

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA: 27-10-2014

AUTORIZACION PARA LA DIFUSIÓN ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
UCV.

Yo, (Nosotros) Karen Key
autor(es) del trabajo: Rock & MAU: Fusiones
con sabor criollo

Presentado para optar: al título de Licenciada en
Comunicación Social

A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

☒	Si autorizo
☐	Autorizo después de 1 año
☐	No autorizo

Firma(s) autor(es)

Karen Key
C.I. N° 19555009
e-mail: KarenKeyh@gmail.com

C.I. N° _____
e-mail: _____

Por el equipo

C.I. N° _____
e-mail: _____

C.I. N° _____
e-mail: _____

En Caracas, a los 27 días del mes de octubre de 2014

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta: Rock & MAU: Fusiones
con sabor criollo



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

ROCK & MAU: FUSIONES CON SABOR CRIOLLO

Reportaje radiofónico sobre la importancia del fenómeno *Rock & MAU* en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular (rock y pop) hecha en Venezuela

Trabajo especial de grado para optar al título de Lic. en Comunicación Social

Autora: Br. Karen Key

Tutor: Prof. Manuel Sáinz

Caracas, junio 2014



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL UCV
Fundada el 24 de Octubre de 1946

CONSTANCIA DE CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe profesor Miguel Ángel Latouche R., Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que la ciudadana KAREN R. KEY H., portadora de la Cédula de Identidad N° 19.555.009, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación APROBADO SOBRESALIENTE MENCIÓN PUBLICACIÓN, tal como consta en el Acta firmada por el jurado integrado por los profesores: Manuel Sáinz (Tutor), Jesús Berenguer y Carlos Gutiérrez.

Constancia que se expide en Caracas, a los 25 días del mes de julio de 2014.


Prof. Miguel Ángel Latouche R.
Director.

MALR\$/cmg.-

Dedicatoria

A la memoria de Manuel Antonio Hernández y Segundo Antonio Key, mis abuelos, quienes incluso después de la vida son mis guardianes y guías.

A Ángela de Key, mi abuelita morocha, por ser una de mis grandes referencias de constancia, humildad y coraje.

A María Carolina Hernández, mi madre, por ser mi primera y gran maestra y por enseñarme a caminar en dirección a mis metas.

A Luis Ramón Key Ponce, mi padre, de quien he aprendido, entre tantas cosas, que la melomanía es una filosofía de vida.

A Nicole Key, mi preciosa hermanita, porque con sus preguntas y su mirada ávida de conocimientos, me impulsa a seguir aprendiendo.

A Saúl Briceño, por ayudarme a sobrellevar los momentos turbulentos con su amor único.

A la música, por ser como dicen: “un gesto de amor”.

Agradecimientos

A Manuel Sáinz, mi estimado tutor, por lo enseñado en el camino y por no titubear en orientarme en la construcción de esta investigación.

Al profesor José Fernández Freites, por ayudarme a dar los primeros pasos en la realización de este trabajo.

Al profesor Rubén Peña, por enseñarme que la metodología no muerde.

A Álvaro Paiva, Diego “El Negro” Álvarez, Manuel Rangel y Edward Ramírez, por su genialidad, su música y por ser piezas esenciales en la elaboración de este trabajo.

A Alberto “Beto” Montenegro y Asier Cazalis, por abrir un espacio en sus agendas y compartir sus experiencias.

A todos los integrantes de *Rock & MAU*, por creer que en la unión está la fuerza y por hacer “la música de todos”.

A Gerry Weil, Aquiles Báez, Juan Carlos Ballesta, Gerardo Guarache, Erly Ruiz, Félix Allueva, Francisco Granados, Juan Francisco Sans, Rafael “El Pollo” Brito y Marcy Rangel, por ayudarme a entender *Rock & MAU* desde sus distintas dimensiones.

A Enlai-li Acevedo, por ofrecerme datos claves para hilvanar cada pieza de mi investigación.

A Óscar Battaglini y Ángel Milano, por acercarme un poco más a la música de raíz tradicional venezolana.

A Carlos Efraín Martínez McCartney, máster de los controles, por su genialidad y sus consejos sobre radio.

A mis familias Key y Hernández, por depositar en mí toda su confianza.

A Angelina Mazza, Euselyn Lezama y Katherine Abreu, porque sin su amistad y amor, mis días no hubiesen tenido tanto sentido, brillo y color.

A Xiomara Quilarque, por su apoyo constante y por demostrarme que la amistad verdadera no le teme a las barreras.

A Eileen Rada, por acompañarme en las dulces, en las saladas y en las amargas.

A Gerhard Weil y Nolan Rada, con quienes comparto más que un espacio, una pasión: la radio.

A Cecilia Avilés, Génesis Obaya, Cristal Colmenares y Jesús De Almeida, por las charlas, los buenos ratos, los tragos y los helados.

A la música, por darle sentido a la vida y por ser eterna fuente de inspiración.

A la Universidad Central de Venezuela, por ser mi mayor referencia de grandeza, disciplina, resistencia y autonomía; porque no se doblega ante nadie y; sencillamente, porque nada se compara con ser ucevista.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciada en
Comunicación Social

“Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo”

(Reportaje radiofónico sobre la importancia del fenómeno *Rock & MAU* en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular (*rock y pop*) hecha en Venezuela)

Autora: Br. Karen Key

Tutor: Prof. Manuel Sáinz

Fecha: junio de 2014

RESUMEN

El presente Trabajo de Grado tiene como finalidad explicar, a través de un reportaje radiofónico, la importancia del fenómeno *Rock & MAU* en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular hecha en Venezuela (*rock y pop*). En este trabajo, se optó por una investigación documental y de campo, por lo que se consultaron fuentes bibliográficas, electrónicas y audiovisuales, así como también se realizaron entrevistas a los protagonistas del fenómeno y a especialistas de la fuente musical. Esta investigación arrojó como conclusión que, efectivamente, a través de *Rock & MAU*, se dio a conocer la música popular de raíz tradicional venezolana a un público más joven, así como también se colocaron los cimientos para la construcción de una identidad del pop y el rock nacionales.

Palabras claves: música popular/ música popular de raíz tradicional venezolana/ promoción musical/ construcción de identidad/ Movida Acústica Urbana/ *Rock & MAU*/ reportaje radiofónico.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciada en
Comunicación Social

“Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo”

(Reportaje radiofónico sobre la importancia del fenómeno *Rock & MAU* en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular (*rock y pop*) hecha en Venezuela)

Autora: Br. Karen Key

Tutor: Prof. Manuel Sáinz

Fecha: junio de 2014

ABSTRACT

The purpose of this investigation is to explain, through a radio report, how the Rock & MAU phenomenon has influenced both the promotion of folk music with traditional Venezuelan roots and the construction of an identity for popular music made in Venezuela (rock & pop). This work is based on a documental and field research approach, therefore bibliographic, electronic and audiovisual sources, as well as the protagonists of the phenomenon and specialists of the music source interviews, were consulted. This investigation probed that, indeed, through Rock & MAU, folk music with traditional Venezuelan roots reached a new and younger audience. Also, foundations were put in order to contribute to the construction of an identity for Venezuelan pop and rock.

Key words: popular music/ folk music with traditional Venezuelan roots / music promotion/ construction of identity/ *Movida Acústica Urbana*/ Rock & MAU/ radio report.

Índice

Dedicatoria.....	iv
Agradecimientos.....	v
Resumen.....	vii
Abstract.....	viii
Índice.....	ix
Introducción.....	1
Capítulo I: Planteamiento del Problema.....	3
Objetivos de la Investigación.....	8
Objetivo General.....	8
Objetivos Específicos.....	8
Justificación del Problema.....	9
Capítulo II: Marco Teórico Referencial.....	11
Antecedentes de la Investigación.....	11
Sobre una definición de la música popular.....	15
Debates y valoraciones sobre la música popular.....	20
Características de la música popular.....	24
Géneros de la música popular.....	27
¿Qué es el género musical?.....	27
Desentrañar el jazz.....	29

Entender el rock.....	31
El pop, más allá de lo “popular”	34
Aproximación a la música popular de raíz tradicional venezolana.....	38
Géneros y ritmos de la música popular de raíz tradicional.....	40
Bambuco.....	40
Calipso.....	41
Canción Venezolana.....	42
Chimbánguele o chimbangle.....	43
Gaita de tambora.....	44
Jota Oriental.....	45
Joropo Tuyero.....	47
Merengue caraqueño.....	48
Quichimba.....	49
Sanguero.....	50
Tambor de Patanemo.....	50
Tambor Veleño.....	51
Tamunangue.....	51
Relación entre música e identidad.....	53
Identidad de la música popular hecha en Venezuela.....	57
Hacia una definición de promoción musical.....	61
Movida Acústica urbana (MAU).....	64
Rock & MAU.....	65

La siembra. Antecedentes musicales.....	65
De nuevo, la siembra. Nace Rock & MAU.....	67
El universo de la radio.....	72
El reportaje dentro del universo radiofónico.....	74
Estructura del reportaje radiofónico.....	76
Capítulo III: Marco Metodológico.....	78
Tipo de Investigación.....	78
Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	81
Capítulo IV: Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo.....	84
Preproducción.....	84
Producción.....	89
Postproducción.....	97
Guión Literario.....	98
Guión Técnico.....	125
Capítulo V: Conclusiones y Recomendaciones.....	157
Conclusiones.....	157
Recomendaciones.....	160
Fuentes Consultadas.....	162
Anexos.....	174
Entrevistas.....	175

INTRODUCCIÓN

Cuando uno ama a una persona, antes de amarla, la quiso, le tuvo cariño, pero antes de tenerle cariño, le gustaron cosas de esa persona y antes de que le gustaran cosas de esa persona, tuvo que conocerla y si la conoció, pues, alguien se la presentó o se conocieron en algún lado. Entonces, queremos que la gente esté enamorada de la música venezolana. Y ni siquiera la conoce. Vamos a empezar por presentársela.

Álvaro Paiva Bimbo, guitarrista, compositor y arreglista

La música venezolana, en cualquiera de sus géneros, merece difusión. En esto no cabe discusión. Quizá la crítica más conocedora diga que debe difundirse únicamente lo que es “bueno”. Pero, ¿quién sabe con exactitud qué es bueno y qué no? Probablemente, existan algunos requisitos para determinarlo: talento, virtuosismo en la ejecución, afinación vocal, puesta en escena, actitud. Pero todo esto puede variar de acuerdo con la interpretación que se le dé.

En este sentido, la música venezolana merece difusión, porque la idea es presentársela a la gente y que, a partir de ese primer acercamiento, decida si indaga en ella o no, si le gusta o no, si se apropia de ella o no, si se identifica con ella o no. Por este motivo, la música venezolana merece difusión porque, de lo contrario, no se conoce. Punto.

Esta es precisamente la razón de ser de “Rock & MAU: fusiones con sabor criollo”, trabajo que nace de la necesidad de dar a conocer y explicar un fenómeno que ha tenido un impacto importante en la escena musical caraqueña y nacional. En tal sentido, el objetivo de este trabajo de grado es producir un reportaje radiofónico sobre la importancia de Rock & MAU en la

promoción de la música popular de raíz tradicional y en la construcción de una identidad de la música popular (rock y pop).

Esta investigación está dividida en cinco partes o capítulos. En el primero de ellos, se expone el tema que se aborda, el planteamiento del problema, los objetivos de la investigación y la justificación que da cuenta de la necesidad de una investigación de este tipo.

En el segundo capítulo, se presentan los antecedentes de la investigación, así como el marco teórico, con todos los planteamientos y enfoques que ayudaron a tener una visión más amplia de temas como la música popular, la música de raíz tradicional, la construcción de identidad, la promoción musical y el reportaje dentro del universo radiofónico. Del mismo modo, se aborda el surgimiento de la Movida Acústica Urbana y de Rock & MAU.

Por su parte, el tercer capítulo se refiere al marco metodológico, es decir, al tipo y nivel de investigación y a las técnicas e instrumentos empleados para la realización de la presente investigación.

En el cuarto capítulo, se presenta el reportaje radiofónico titulado “Rock & MAU: fusiones con sabor criollo”. En este punto, se explica el proceso de preproducción, producción y postproducción. Asimismo, se exponen los guiones literario y técnico.

Finalmente, en el quinto capítulo, se detallan las conclusiones que se obtuvieron al término de este trabajo. De la misma manera, se presentan las recomendaciones, en las que se hace énfasis en la necesidad de darle continuidad a investigaciones en materia musical venezolana, con el fin de darla a conocer y que la gente se conecte con su realidad musical.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Para nadie es un secreto que los caraqueños se han convertido en una especie de esponja en cuanto a la adopción de géneros y ritmos musicales extranjeros se refiere. Es así como durante muchos años las fiestas en la ciudad capital se han armado a punta de son cubano, merengue dominicano, vallenato colombiano, *rock* y pop estadounidense y británico y, más recientemente, reggaetón puertorriqueño, por mencionar algunos ejemplos (Brito, 1986). Probablemente, esto se deba a que Venezuela, y por supuesto Caracas, tiene una ubicación geográfica que la ha colocado históricamente como una puerta abierta a otras culturas y otros ritmos.

Todo comenzó en la época de colonización, cuando la cultura autóctona, es decir, la aborígen, se mezcló con las culturas española y africana (Mosonyi, 1982, pp. 77-78). Como producto de esa combinación, las expresiones musicales también se vieron modificadas. A partir de este momento, comenzó a vislumbrarse lo que sucedería unos siglos más tarde: la aparición y adopción de nuevos ritmos musicales traídos de distintas partes del mundo.

De esta manera, la variedad musical ha caracterizado a una ciudad y a unos habitantes que han camuflado su identidad cultural bajo el efecto del embelesamiento por lo ajeno y diferente. Por esta razón, el folklóre nacional y, más específicamente, la música popular de raíz tradicional venezolana han quedado en un segundo plano (Brito, 1986).

Si hay un medio al cual conferirle parte de la responsabilidad, ése es la radio, puesto que ha tenido mucho que ver en la introducción de sonidos

forasteros dentro de nuestro repertorio. Ya el compositor y musicólogo venezolano Juan Bautista Plaza (comp. en Nolita Plaza, 1938) mencionaba en su ensayo “Urge salvar la música nacional”, a la radio como el medio que permitió el esparcimiento de música no autóctona en el territorio nacional y advertía sobre la necesidad de salvar del olvido la producción musical hecha en el país.

Con el fin de otorgarle protagonismo a la música venezolana, unas décadas más tarde se promulgó durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez, específicamente en 1974, el Decreto 598, mejor conocido como la Ley 1x1, que tenía como finalidad «proteger la producción musical venezolana de la avalancha de música importada» (Brito, 1986). Pero este primer paso no tuvo mucho éxito.

Treinta años después, la necesidad de promover y fortalecer la música autóctona se mantuvo. Así, en el 2004, durante el gobierno de Hugo Chávez Frías, se sancionó en la Asamblea Nacional la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, que luego incluyó a los Medios Electrónicos (2011). No obstante, pese a estos intentos aún se observa una presencia limitada de lo autóctono y lo tradicional, tanto en la vida cotidiana de los caraqueños como en los medios de comunicación social.

En esta realidad, los procesos de globalización cumplen un papel determinante. Sobre este aspecto, David Dollar en *¿Puede la globalización beneficiar a todo el mundo?* (2005) alerta sobre el peligro que corren las culturas locales de ser arrolladas por las culturas importadas.

Como respuesta a ese peligro de ver desplazados los valores culturales nacionales, específicamente la música típica del país, ha surgido una serie de agrupaciones con enfoque en la música popular de raíz tradicional venezolana. El Cuarteto, Con Venezuela, Un Solo Pueblo, Serenata Guayanesa, Ensamble Gurrufío, Caracas son 7 y el ensamble de

Saúl Vera son algunos de los grupos que han apostado por la música nacional y su promoción tanto dentro como fuera del territorio venezolano.

Sin embargo, el proyecto más grande, por el número de personas y agrupaciones involucradas, se gestó recientemente. Unos jóvenes músicos – con altos niveles de formación musical– unieron esfuerzos y voluntades con el fin de promover la música popular de raíz tradicional. Son los integrantes de los ensambles enCayapa, Kapicúa, Los Sinvergüenzas, C4 Trío, Nuevas Almas y Kamarata Jazz, quienes se juntaron en el 2007 y se autobautizaron como la Movida Acústica Urbana (MAU) (Ballesta, 2009).

Los jóvenes de este colectivo se han encargado de dejar en evidencia que la música venezolana no es únicamente liquilique, alpargatas y joropo, que no se reduce a un arpa, un cuatro y unas maracas. Por el contrario, han rendido tributo a géneros y ritmos criollos –que han sido producto de la adopción de sonidos forasteros (Ramón y Rivera, 1976)–, como el merengue caraqueño, el tamunangue, el valse, el bambuco, el calipso, la jota carupanera, el sangreo, el tambor veleño y el tambor de Patanemo y, aunado a ello, han aprovechado el contexto de una ciudad globalizada y se han enriquecido de otros géneros y ritmos como el *jazz*, la salsa, el bossa nova, el flamenco, entre otros.

Gracias a su imponente y novedosa propuesta, amantes de la música, promotores culturales, dueños de locales nocturnos caraqueños e, inclusive, varios medios de comunicación han fijado su mirada –y sus oídos– en los nuevos sonidos de la música popular de raíz tradicional venezolana. Pero a ello también se le unen otros músicos. Es así como la MAU ha arrastrado consigo a varios representantes del *rock* y el pop hechos en casa, lo que ha desembocado en el fenómeno llamado *Rock & MAU*, nacido en 2010.

En la lista de bandas que integran este proyecto figuran nombres como La Vida Bohème (*rock*), Viniloversus (*rock*), Malanga (pop, *rock*,

música latina), Nana Cadavieco (pop-rock), Caramelos de Cianuro (rock) y Rawayana (reggae pop). En un breve período, esta unión ha cobrado tal importancia que en mayo de 2013 la MAU bautizó, en un concierto que tuvo lugar en el Teatro Teresa Carreño (Caracas), el disco *Rock & MAU* en el que aparecen las versiones realizadas por este colectivo de los temas originales de las bandas mencionadas. Y, además de ello, en la presentación en vivo agregaron versiones de canciones de grupos como Tomates Fritos (rock), Los Colores (pop-rock), Los Mesoneros (rock), Los Amigos Invisibles (fusión), Desorden Público (rock), entre otros.

Lo atractivo de esta alianza es que los ensambles de la MAU reinterpretan temas de estas agrupaciones y los transforman en piezas con sonoridades más criollas, más cercanas a la tipicidad de la música nacional. De esta forma, un tema de *rock* o *pop* –géneros musicales importados– puede ser transformado en una pieza de tamunangue, merengue caraqueño, bambuco, joropo tuyero o tambor de Patanemo, o lo que se traduciría en una obra de música popular de raíz tradicional venezolana.

Ya en el pasado, en la década de los 70's, se gestaron dos proyectos con estas características: el de Vytas Brenner, llamado La Ofrenda de Vytas y La Banda Municipal de Gerry Weil, en los que experimentaron con el jazz, el rock y ritmos tradicionales (Ballesta, 2009). Sin embargo, hoy en día sólo quedan el recuerdo y los registros.

En los tiempos actuales, el fenómeno *Rock & MAU* cobra una mayor importancia cuando se aprecia que los artistas y grupos venezolanos que hacen música de géneros de orígenes extranjeros por primera vez meten la mano en una siembra criolla y extraen una cosecha de raíz tradicional venezolana. En otros términos, el fenómeno *Rock & MAU* permite el acercamiento de estas agrupaciones a la música tradicional de su tierra. Algo que se había dejado en un segundo plano.

Por esta razón, este hecho marca una pauta no sólo en la historia de la música popular de raíz tradicional, sino en la popular, que incluye géneros como el rock y el pop, debido a que, a través de esta alianza, se persigue la construcción de una identidad de la música popular, que caracterice y diferencie a las producciones hechas en Venezuela de las del resto del mundo.

Es así como la unión *Rock & MAU* se establece con dos objetivos evidentes: 1) promover la música popular de raíz tradicional, que siempre ha estado en un segundo plano; 2) contribuir a la construcción de una identidad de la música popular, específicamente de los géneros rock y pop, que durante tanto tiempo han sonado a otros países, excepto a Venezuela.

Indudablemente, este es un hecho importante en la historia de la música en el país. A pesar de que en el pasado se desarrollaron proyectos como el de Vytas Brenner y se tomaron decisiones como la promulgación de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos (2011), con la que muchos artistas y agrupaciones se vieron obligados a explorar el terreno de lo tradicional y, como consecuencia, surgió el cuestionado Neofolklore, nunca antes una fusión de este tipo había logrado tanto impacto social.

Además de ello, este fenómeno, por representar una innovación en la actualidad de la música venezolana, significa un aporte significativo para todo el repertorio musical nacional que quede para las futuras generaciones y para la cultura en general. Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, este trabajo de investigación parte de la siguiente interrogante:

¿Cómo ha logrado el fenómeno *Rock & MAU*, a través de sus fusiones, contribuir a la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y a la construcción de una identidad de la música popular hecha en Venezuela (pop y rock)?

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo General:

Producir un reportaje radiofónico sobre la importancia del fenómeno *Rock & MAU* en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular hecha en Venezuela (rock y pop).

Objetivos Específicos:

- Investigar acerca de la obra de los ensambles y agrupaciones que conforman el *Rock & MAU*.
- Conceptualizar los géneros de la música popular de raíz tradicional venezolana desarrollados por el proyecto *Rock & MAU*.
- Conceptualizar géneros de la música popular como el jazz, el rock y el pop.
- Determinar cuál ha sido la contribución del *Rock & MAU* en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana.
- Determinar la influencia del *Rock & MAU* en la construcción de una identidad de la música popular hecha en Venezuela (rock y pop).
- Diseñar la producción y postproducción del reportaje radiofónico.

JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

En la historia de la música hecha en Venezuela hacía falta un proyecto como el *Rock & MAU*. Indudablemente, en tan poco tiempo, se ha convertido en un fenómeno que ha atrapado el interés de variados públicos, desde críticos y melómanos, hasta promotores culturales y medios de comunicación social.

Esto es evidente cuando se estima, según datos ofrecidos por la prensa de *Rock & MAU*, que más de 26 mil personas han asistido a los diferentes eventos que han realizado desde su fundación, entre los que se cuentan dos funciones en el Trasncho Lounge (con un aproximado de 700 personas por función); dos conciertos en el Teatro de Chacao (1.200 personas aproximadamente); uno en Por El Medio De La Calle (con la considerable cifra de 12 mil asistentes); uno en el Festival Locos por la Paz 2012 (con 3.000 presentes); uno en el Teatro Teresa Carreño (donde se vendieron 2.500 boletos); uno en el Festival Nuevas Bandas (5.000 personas); uno en Locos por la Paz 2013 (con 1500 asistentes); y, finalmente, uno en las Sesiones de Navidad con motivo del II Aniversario de *Rock & MAU* (con un aproximado de 800 personas presentes).

La relevancia de este fenómeno está en su sola existencia, puesto que si bien anteriormente surgieron proyectos con características similares, nunca antes una propuesta que abarcara tanto a la música popular de raíz tradicional venezolana como a la música popular (rock y pop) había logrado tanto impacto en tan poco tiempo.

Por esta razón, el presente trabajo de investigación persigue exponer, por medio de un reportaje radiofónico, la importancia del fenómeno *Rock & MAU* en la promoción de la música popular de raíz tradicional y en la

construcción de una identidad de la música popular hecha en Venezuela (rock y pop).

Por las dimensiones de este fenómeno -que aún está en plena gestación-, por lo que representa para la música popular de raíz tradicional y para la música popular, surge la necesidad de registrarlo y darle un espacio en los medios de comunicación social, los cuales tienen la capacidad de fungir como principales promotores de la cultura en el país.

Asimismo, es importante registrar este fenómeno musical puesto que explora un hecho reciente que, si bien ha sido abordado por algunos medios de comunicación, aún no ha sido ahondado en un trabajo de investigación de gran profundidad.

La selección de la radio como canal de comunicación para la difusión de esta investigación se debe a que éste es el medio musical por excelencia. De igual manera, es un medio atractivo para el público, por cuanto puede captar su atención, siempre y cuando se utilicen pertinentemente los elementos del lenguaje radiofónico (palabra, música, efectos sonoros y silencio).

Además de ello, se empleará la radio como canal, puesto que así como ha sido un medio que ha permitido la introducción de géneros y ritmos musicales foráneos, también puede y debe utilizarse para promover las producciones hechas en casa, especialmente si son producciones de calidad y merecedoras de difusión.

La escogencia del reportaje radiofónico como formato para llevar a cabo este trabajo de investigación se debe a que es el propicio para abordar el tema en todas sus dimensiones, con la profundidad que requiere.

Por otra parte, esta investigación puede servir de referencia para generaciones futuras que deseen consultar, conocer o profundizar sobre este momento histórico en la música y en la cultura nacional

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO REFERENCIAL

2.1. Antecedentes de la Investigación

En este capítulo se presentarán los antecedentes relacionados con la investigación. Por tratarse de un fenómeno relativamente reciente, muy pocos son los antecedentes que abordan este tema. Sin embargo, se seleccionaron los más acordes a este Trabajo de Grado, en cuanto a temáticas y objetivos.

El primero de ellos fue realizado por las autoras Yessenia Pérez Cuetos & Ariana Pirela (2008), comunicadoras sociales de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), el cual lleva por título *Micros Documentales de C4 Trío para la difusión de la música venezolana experimental*. El objetivo general de este trabajo fue producir una serie de micros documentales, con el fin de promover y difundir la música venezolana experimental, utilizando como representación a la agrupación venezolana C4 Trío.

Para la concreción de este objetivo, se definieron tres específicos: 1) investigar de forma exhaustiva el movimiento de Música Venezolana Experimental, 2) organizar de manera sistemática la documentación de material escrito e información encontrada sobre Música Experimental y C4 Trío, 3) difundir y promover la música producida por la agrupación de música venezolana C4 Trío.

Desde el punto de vista teórico, en esta investigación se abordó todo lo concerniente a la música experimental. Se hizo un viaje por su historia, la

cual abarca desde Beethoven, Schubert y Schumann, hasta llegar a Aldemaro Romero con su Onda Nueva y, por supuesto, la agrupación C4 Trío. Sobre esta última se hizo referencia a cómo el cuatro venezolano ha servido para hacer experimentos que han derivado en fusiones innovadoras.

Asimismo, de acuerdo con este trabajo de grado, estos experimentos, que combinan la música tradicional venezolana con ritmos universales como el jazz, el latin-jazz, el blues y la bossa nova, se realizan con el objetivo de enriquecer la música hecha en casa, enaltecerla y posicionarla en el mundo.

Para el desarrollo de esta investigación se procedió a la realización de cuatro micros documentales, de cinco minutos cada uno, para los cuales fue necesario hacer entrevistas a los protagonistas -los integrantes de C4 Trío-, así como a expertos en música venezolana experimental, como Roberto Koch y Eddy Marcano.

Entre las conclusiones más relevantes a las que llegaron las autoras, se mencionó que los exponentes de la música venezolana experimental realizan un trabajo digno de difusión tanto nacional como internacionalmente. Además, se planteó que el motivo por el cual gran parte de la población venezolana prefiere los ritmos extranjeros radica en que los medios no brindan una difusión suficiente para que lo nacional se imponga. Aunado a ello, se concluyó que los músicos están dispuestos a colaborar en los proyectos cuyo fin sea difundir la música venezolana experimental, para llevarla a distintos rincones del país y del mundo.

En cuanto a las recomendaciones, lo principal a tomar en cuenta según Pérez & Pirela se centra en la necesidad de fomentar la elaboración de registros documentales y audiovisuales que promuevan la música venezolana, así como abrir una base de datos que incluya estos trabajos, con el fin de que cualquier persona interesada en tener o ampliar

conocimientos relacionados a este tema -sea para elaborar otros proyectos o para uso personal- pueda tener acceso a ellos.

Esta investigación tiene relación con el presente trabajo puesto que se enfocó en promover la música popular de raíz tradicional venezolana, tomando como referencia uno de los ensambles más importantes de la escena musical experimental actual, como lo es C4 Trío.

Por otro lado, la autora María Gabriela Fernández B. (2012), egresada de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), profundizó en el fenómeno de la Movida Acústica Urbana en su Trabajo de Grado titulado “El ritmo de la Gran Ciudad. *Reportaje sobre la música popular con raíces tradicionales en Caracas*”.

Esta investigación se planteó como objetivo general registrar la actualidad de la música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas por medio de un reportaje interpretativo, en la cual tomaron como eje central la Movida Acústica Urbana. De este objetivo se desglosaron cinco objetivos específicos, los cuales fueron: 1) relacionar las nuevas tendencias de la música popular con raíces tradicionales venezolanas en Caracas con el contexto político-social, 2) registrar el entorno en el que se desenvuelven los músicos de géneros nacionales para desarrollarse como artistas en Caracas, 3) determinar la influencia de Internet y las redes sociales en la promoción artística de los músicos, 4) dar a conocer las creaciones artísticas de los intérpretes de música popular venezolana residente en Caracas, 5) contribuir a la investigación y conservación de la música tradicional.

Este trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero, titulado “Ritmo en su tiempo”, realiza un viaje por el pasado de la música tradicional venezolana, así como ofrece contextos políticos, sociales y económicos de los momentos musicales más trascendentales en Caracas. El segundo

capítulo, “El son de ahora”, expone los elementos que tienen en común los instrumentalistas de la música tradicional en la actualidad.

En “El por qué de la guaracha”, tercer capítulo, se pone de manifiesto el papel del Estado venezolano en la promoción de la producción musical nacional. Asimismo, se aborda la relación entre la música popular y la música académica. Finalmente, en el cuarto capítulo titulado “Lo que suena piedras trae” se describe la relación entre los ejecutantes de la música de raíz tradicional y los medios de comunicación, como medida para promover sus producciones.

“El ritmo de la Gran Ciudad. *Reportaje sobre la música popular con raíces tradicionales en Caracas*” no sólo se centró en describir el fenómeno de la MAU, sino en explicar las causas que lo originaron, así como los elementos relacionados con la promoción, que han permitido su mantenimiento en la escena musical.

Este trabajo de grado se relaciona con la presente investigación precisamente porque centra su estudio en la Movida Acústica Urbana y la importancia que ésta ha tomado dentro de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la cultura en general.

2.2. Sobre una definición de la música popular

Definir la música popular significa entrar en un terreno de variadas percepciones y conceptualizaciones. Ya lo mencionaban Rubio y Sammartino (2008) en el prólogo del libro *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*:

Podría afirmarse que la única certeza absoluta sobre la música popular es que la escuchamos en casi todo momento y en casi todo lugar. Pero, cuando intentamos erigir los muros que nos permitan atrapar alguna definición satisfactoria de ella, nos sucede lo que a aquel hombre a quien indagaban sobre qué cosa era el tiempo: si no me interrogan, creo saber de qué se trata, decía, pero si me lo preguntan, ya no sé qué es (Rubio y Sammartino, 2008).

Sin embargo, existen propuestas teóricas que son necesarias mencionar. Uno de los primeros en ofrecer una definición fue Baker (1933, citado en Flores 2008) para quien «la música popular es aquella que es fácil de memorizar y que el oyente relaciona con algún momento de su vida» (p. 45). Pero este concepto es impreciso, pues, la música folklórica, por ejemplo, también es de fácil memorización –debido, en mayor parte, a su tradición oral–.

Por otra parte, la principal y más común definición de música popular es su oposición a la de música culta, académica o clásica. En ese enfoque también entra la oposición a la folklórica. Por lo tanto, según autores como Peñín (2003), la música popular no es ni académica ni folklórica. Pero con hacer la contraposición a otros tipos de música no se obtiene una definición concreta. Al contrario, se crean ambigüedades que dificultan su comprensión.

Uno que ofrece más detalles es Vega (1966, edit. en Aharonián, 1997), para quien la música popular o mesomúsica¹ como le llama: “Es el conjunto de creaciones fundamentalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptada o aceptada por las naciones culturalmente modernas” (p. 78).

Según esta definición, la música popular –o mesomúsica– se encuentra por debajo de la «culta» -por considerársele de calidad inferior- y por encima de la «folklórica» –por considerársele de calidad superior–. No obstante, a pesar de estas barreras impuestas por Vega, el autor expone que la mesomúsica convive tanto con la académica como con la folklórica, en la medida en que se desarrolla entre grupos urbanos y rurales.

Pero existen quienes difieren de esta postura. Aharonián (1997) menciona al autor Lauro Ayestarán, quien considera que la mesomúsica no se mezcla con las músicas culta y folklórica, sino que se halla sencillamente en el medio de éstas.

Desde otra perspectiva, Horn y Middleton (1981, citado en Flores, 2008) proponen su definición de música popular:

Típica de sociedades con un alto grado de división del trabajo, y con una clara distinción entre productores y consumidores, en las que los productos culturales son creados principalmente por profesionales, son vendidos en un mercado de masas y reproducidos por los medios de comunicación (Horn y Middleton 1981, citado en Flores, 2008, p. 52).

¹ Aún se desconoce quién introdujo el término «mesomúsica». Sin embargo, fue el musicólogo argentino Carlos Vega quien se atrevió a utilizarlo, por ser relativamente neutro. Por esta razón, Vega busca evitar confusiones con la «música pop» y pretende librarse de los juicios de valor derivados de la palabra «popular». Pero, pese a estos intentos por mantener su objetividad, muchas fueron las críticas que se le hicieron a Vega, por considerar el término «mesomúsica» como inadecuado, puesto que corre el riesgo de caer en prejuicios.

En esta definición, incluida en el prefacio del primer número de la revista *Popular Music*, publicado en 1981, se toma a los medios de comunicación como elemento diferenciador entre la música popular y la clásica y la folklórica. Así, de acuerdo con Horn y Middleton, la música popular llega a un público masivo gracias a su difusión a través de los medios de comunicación.

Otro enfoque lo ofrece el músico e investigador Béla Bartók (1997), en *Escritos sobre música popular*, cuando menciona dos géneros: la música culta popularesca y la música popular de las aldeas. Es importante tener en consideración que el autor realiza estas definiciones con base en su cultura, la húngara.

Pero para comprenderlas en el contexto venezolano, lo que él define como música culta popularesca equivaldría a la música popular -no académica- realizada por músicos con una alta formación académica -egresados de conservatorios, universidades, entre otros-, radicados en las grandes ciudades. Por otra parte, la música popular de las aldeas vendría a ser la música folklórica realizada por músicos “de oído”, autodidactas, provenientes de los pueblos.

Hay otros autores, como Peñín (2003), que prefieren ahondar primero en el término «popular», especialmente porque éste representa en sí variadas definiciones. Peñín se adentra en éstas y explica que «popular» hace referencia tanto a «aquello que goza del favor de muchos, y que es masivo en su consumo o su apreciación», como a aquel «uso o costumbre de las grandes mayorías populares».

En la primera definición se evidencia una clasificación en términos cuantitativos, por cuanto se dice que algo es popular cuando ha gozado de la aceptación de millones de personas. En esta categorización no se hacen

diferenciaciones en cuanto a clases sociales, por lo que lo fundamental al momento de determinar si algo es popular es que haya penetrado las masas.

Por su parte, en la segunda definición sí se nota el énfasis hacia la distinción entre clases sociales, por cuanto algo es popular cuando es acogido por los sectores menos favorecidos. Sin embargo, probablemente esta clasificación no se ajuste al contexto venezolano actual, puesto que existen géneros musicales que calan fácilmente tanto en grandes barriadas como en urbanizaciones de la clase media. El caso del reggaetón es el ejemplo más evidente de esta afirmación, por lo que hasta llega a difuminarse esa distinción de clases (García Mora, 2006, p. 25).

Por otro lado, también hay definiciones que asocian la música popular con procesos socio-históricos. González (2008) se refiere a ésta como una práctica musical urbanizada, que se caracteriza por su masividad, mediatización y modernidad. En cuanto a este último aspecto, el autor dice que este tipo de música mantiene una relación con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, razón por la cual forma parte central de la modernidad, en tanto que ayuda a construirla y a socializarla.

La música popular también ha sido definida por Shuker (2009) en *Rock Total: Todo lo que hay que saber*, como «un híbrido de tradiciones, estilos e influencias musicales» (pp. 12-13). Con esto se abre la idea de que ésta corresponde a un tipo de música que se nutre de distintas culturas, por lo tanto, no es un producto «puro», sino más bien mezclado.

Además de estas visiones, también se encuentra un enfoque mercantilista del término, el cual se relaciona con el de Horn y Middleton (1981, citado en Flores, 2008). Ángel Luis Olmeda (2011) en su artículo “¿Qué es la música popular y cómo la definimos?” expone que: “La música popular muy bien podemos advertir existe en medio de una serie de relaciones entre la industria y la audiencia como producto de consumo” (p.1).

Es así como ésta se mide por su impacto comercial. Es decir, lo que sea más rentable, lo que más genere dinero, es lo más popular.

Uno que también toma en consideración el aspecto comercial es el autor Felipe Trotta (comp. en López Cano y Sans, 2011) en su artículo “Criterios de calidad de la música popular: el caso de la samba brasileña”, publicado en el libro *Música popular y juicios de valor*. Trotta apunta:

El surgimiento de la música popular en cuanto tal tiene que ver con la tecnología (Tatit 2004, Sandroni 2001). Atravesada por un poderoso aparato industrial y destinada a un consumo a gran escala, la música popular se convirtió en un bien de consumo comercializado internacionalmente, con diversas consecuencias sociales y simbólicas (Trotta, comp. en López Cano y Sans, 2011, p. 111).

De esta forma, Trotta plantea que la música popular es aquella que se nutre del desarrollo de las tecnologías de grabación, lo que permite que trascienda fronteras y logre un mayor alcance. En otros términos, este tipo de música se debe a los avances tecnológicos que se gestan en el transcurrir del tiempo, según las necesidades del momento. Así, la música ha tomado la característica de «popular» o «comercial», como se le entiende bajo este planteamiento, por cuanto se ha creado una industria de la música.

2.2.1. Debates y valoraciones sobre la música popular

Sobre la música popular se han creado amplios debates desde enfoques musicológicos, sociológicos y comunicacionales, en los que se ha cuestionado desde su nombre hasta su estética. El musicólogo británico Philip Tagg abre el debate sobre la utilización de la expresión «música popular» en una entrevista realizada por Guilherme De Alencar Pinto (2004) titulada “La normalidad es loca y extraña”. Tagg argumenta:

La única razón por la que existe la expresión “música popular” es porque hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical. Hay que llamarlas de algún modo. Podría ser “Fred” o “Doris” o “Guilherme” o “Philip”, pero se adoptó la etiqueta “música popular” (Tagg, en entrevista De Alencar Pinto, p. 26).

Con estas palabras, el británico pone sobre la mesa la idea de que no existe una definición de la música popular en la que se plantee una diferencia concreta con respecto a las otras. Por el contrario, Tagg expone que ésta puede encontrarse en el mismo nivel que la académica o llamada «música seria» y la folklórica, por lo que los límites entre una y otras algunas veces pueden ser falsos.

Como contraparte a esta percepción, algunos autores ofrecen valoraciones negativas con relación a la música popular. Uno de ellos es Bruce (1945, citado en Flores 2008), quien llega a compararla con un bien que puede ser adquirido y distribuido tal como sucede con productos de uso básico como la comida o un cosmético.

Uno de los críticos más radicales de la música popular es el filósofo alemán Theodor Adorno (1941, ob. cit.), quien también considera a este tipo

de música como un bien que se produce bajo la estandarización y que se distribuye de manera industrial. A este respecto, Adorno expresa:

La estructura de la música popular está estandarizada, e incluso cuando se hace el esfuerzo de evitar la estandarización. La estandarización se extiende desde las características más generales hasta las más específicas. La más conocida es la norma de que los estribillos constan de 32 compases (...) Las características generales de las canciones de éxito también están estandarizadas, no sólo las de baile, por la comprensible rigidez de sus patrones, sino también los “personajes” que aparecen en las canciones (Adorno 1941, citado en Flores 2008, p. 48).

De acuerdo con Adorno, mayormente enfocada hacia el género jazz, la música popular sigue una fórmula básica, sencilla y repetitiva, por lo que no requiere de tanto esfuerzo creativo y compositivo como lo hace la llamada «música seria». Por lo tanto, desde la óptica de este autor, la música popular sigue una estructura que siempre se mantiene, lo que la ubica en un rango inferior con respecto a la académica.

En este orden de ideas, Middleton (2001, ob. cit.) también apunta a su inferioridad, al referirse a la música popular como aquella que es considerada de menor valor y complejidad que la artística, la cual puede ser escuchada por numerosos oyentes «sin educación musical», a diferencia de la música clásica, que está destinada a una élite.

Sobre la relación entre la calidad y el tipo de oyentes, Vega (1966, ed. en Aharonián 1997) también ofrece aportes al mencionar que la música popular o «mesomúsica», como le llama, es la más importante del mundo, no

por ser la mejor ni la más compleja, sino por ser la que más se oye, llegando a cubrir el 80%² sobre toda la música que se realiza y ejecuta.

Con este enunciado, Vega hace énfasis en el amplio alcance de esta música, al llegar a una gran cantidad de personas. Pero, según su planteamiento, no por penetrar las masas, llega a ser superior ni logra el mismo nivel de la música culta.

Por otro lado, Frith (1987, comp. en Cruces et al., 2001) va más allá de las críticas relacionadas con la estética y calidad de la música popular establecidas por estudiosos como Adorno y Middleton. Según los apuntes de Frith:

La música popular (...) es capaz de proporcionar experiencias emocionales particularmente intensas; de hecho, las canciones y los ídolos del pop nos implican emocionalmente mucho más que cualquier otro tipo de evento o intérprete mediático y ello no ocurre solamente porque el negocio del pop sepa vendernos la música mediante opciones de mercado muy individualizadas. Por otro lado, esas experiencias musicales siempre contienen un significado social, están situadas en un contexto social, lo que significa que en una determinada canción no podemos interpretar cualquier cosa que queramos (Frith 1987, comp. en Cruces et al., 2001, p. 5).

En palabras de Frith, esta música ha sido menospreciada históricamente por estudiosos del área, al considerársele «buena» únicamente que para análisis sociológicos. Pero, en su planteamiento, destaca su importancia en tanto que logra impactar en las emociones de parte considerable de la sociedad.

² Vega propone una cifra aproximada basada en sus análisis, que no necesariamente se corresponden con los datos reales de esta época. Sin embargo, su interés es hacer énfasis en que la «mesomúsica» o música popular es la que más se realiza y, por consecuencia, la que más público tiene.

Algunos autores han sacado a relucir la necesidad de realizar estudios más profundos sobre la música popular. Sans (comp. en López Cano y Sans, 2011) expone que, pese a representar una inmensa cantidad de prácticas musicales, la música popular todavía es vista con ojos desdeñosos, pues es tratada como trivial, ligera, intrascendente o banal. Mientras que la clásica sigue siendo considerada como seria, docta o culta.

Con relación a la influencia de la música popular en los seres humanos, Singer (2004) en su artículo “¿Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a Adorno” hace una apreciación que revierte la postura de este crítico radical. A este respecto, Singer plantea que: “Resulta difícil aceptar que la humanidad escucha música popular por conformismo, modorra o estupidez (...) es innegable que el consumo de la música y el arte popular en general responde a una necesidad humana” (p. 149).

Con este último planteamiento, la autora rompe con los planteamientos más conservadores y deja en evidencia la importancia de la música popular y de su estudio puesto que, según su análisis, llega a representar algo en la vida de quien la escucha. Es decir, la gente no la consume sin razones aparentes, sino que, por el contrario, se convierte en parte fundamental de su existencia.

2.2.2. Características de la música popular

Si construir una definición sobre la música popular es una tarea espinosa, por la presencia de elementos valorativos, también lo es encontrar aquellos puntos que la caractericen y la diferencien del resto. Nettl (1972, citado en Flores 2008) fue quien comenzó a dar pistas sobre las características más distintivas de este tipo de música. Este autor menciona cuatro en especial:

1. Es principalmente urbana, tanto en su procedencia como en su audiencia.
2. Está interpretada por profesionales, aunque no por músicos altamente formados, quienes no dan una visión especialmente intelectual de su trabajo.
3. Tiene influencias estilísticas de la música artística de su cultura, pero con un menor grado de sofisticación.
4. A lo largo del siglo XX su difusión ha sido fundamentalmente a través de los medios de comunicación. (p. 49).

En estos puntos se resume parte de lo que muchos autores definen como características de la música popular: urbana, medianamente profesional, inferior a la música artística (o seria) y mediática.

Uno que amplió estas características fue Tagg (2001). Pese a sostener que todo lo que comprende la música popular no tiene un denominador común determinado³, este musicólogo pone de manifiesto 10 aspectos importantes al momento de reconocerla:

³ En una entrevista que Tagg le ofreció a De Alencar Pinto en 2004, éste expuso que la música popular no tiene un denominador común. Sin embargo, propuso algunos elementos que la distinguen de otro tipo de música, como, por ejemplo: no estar escrita en notación musical y ser distribuida por medios

1. Es un fenómeno de las sociedades industrializadas.
2. Es creada por profesionales o semi-profesionales, con o sin educación musical académica.
3. A diferencia de los compositores de la música folklórica que se mantienen en el anonimato, los de la música popular llegan a ser conocidos por su público.
4. No debe confundirse con el término “pop music”.
5. No tiene una superestructura teórica, filosófica o estética establecida.
6. Puede usar las mismas técnicas de composición que la música artística o la folklórica.
7. En los países capitalistas, se comercializa de acuerdo con las leyes del libre mercado. Por su parte, en los socialistas, está sujeta a otras consideraciones.
8. No debe ser confundida con la “easy listening” o “light music”⁴, aunque comparta algunas de sus características.
9. Debe su existencia a los medios de producción y distribución de masas.
10. Es toda la música que no es ni artística, ni folklórica.

Indudablemente, Tagg deja el panorama un poco más despejado con relación a los elementos presentes en la música popular. Pero, además de estos elementos, Frith (2004, citado en Flores, 2008) considera una

masivos. Pero a estos elementos también agregó sus excepciones, como: la música para películas y la de Broadway (que sí se escriben) y el *Cumpleaños Feliz* que se ha popularizado sin necesidad de difundirse a través de los medios de masas.

⁴ El término «light music» también fue empleado por Vega, en su artículo “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, quien se refería a la «música ligera» como aquella que no define un grado de jerarquía, sino una selección de creaciones breves, que pueden ser superiores (artísticas) o populares.

característica que probablemente sea crucial al momento de diferenciar este tipo de música de cualquier otro. El autor dice que: “Formalmente es un híbrido de elementos musicales que han atravesado fronteras sociales, culturales y geográficas” (p. 55).

De esta forma, el teórico toca indirectamente el tema de la influencia de los procesos de globalización en la formación de la música popular. Según sus planteamientos, ésta se nutre de distintas culturas, provenientes de sociedades diversas ubicadas en espacios geográficos diferentes.

Otros autores, como los chilenos González y Rolle (2004, citado en Góngora, 2005), coinciden con estas características, al exponer que para que una música sea considerada “popular” debe ajustarse al contexto urbano, estar relacionada a los medios de comunicación y a la sociedad de masas, así como ser moderna y sustentarse en la industria cultural. Pero, además de esto, González y Rolle agregan que la música popular para ser considerada como tal debe nutrirse de la publicidad.

Aunque la música popular es amplia y comprende muchos géneros y ritmos, puede identificarse, en general, gracias a estos elementos, sin los cuales sería más difícil reconocerla. Sin embargo, es importante tener en consideración que los rasgos más particulares, relacionados a los aspectos técnicos de la música popular, dependerán de cada género o ritmo musical.

2.2.3. Géneros de la música popular

2.2.3.1. ¿Qué es el género musical?

Aunque no existe una definición exacta de género musical, algunos autores se han aventurado a ofrecer sus teorías. Uno de ellos es el semiólogo italiano Fabbri (1982, ed. en Frith, 2004), quien expone que un género musical es «un conjunto de eventos musicales (reales o posibles), cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas»⁵ (p. 7).

Por su parte, Frith (1998, citado en Guerrero 2012), expone que: “El género no está determinado por la forma o el estilo del texto sino por la percepción que tiene la audiencia de su estilo y significado, definido en su mayor parte en el momento del *performance*” (p. 6).

Por ello, ofrece una definición que circunscribe el género a la sociedad y al uso que ésta le dé. Desde su enfoque sociológico, Frith (ob. cit.) expresa que: “El género es una forma de definir la música en su mercado, o alternativamente, el mercado en su música” (p. 5). A ello agrega que los géneros musicales se encuentran en constante cambio como consecuencia de la relación de unos con otros.

Uno que se plantea otra definición es Holt (2007) en la introducción de su libro *Genre in popular music*, para quien el «género es una fuerza

⁵ Texto original en inglés: “a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules” (Fabbri 1982, ed. en Frith, 2004, p. 7).

estructural fundamental en la vida musical. Tiene implicaciones de cómo, dónde y el tipo de gente que hace y experimenta la música»⁶ (p. 2).

Asimismo, plantea que el género es siempre colectivo, tanto musical como socialmente. Según su análisis, la definición de género no corresponde a reglas unívocas, sino que depende de varios factores, como los grupos de personas, los territorios donde se desenvuelven, sus tradiciones y rituales. Holt también agrega que éste, además de estar presente en muchas áreas de la vida musical, también tiene la capacidad de conectarlas.

Otro autor que profundiza en este tema es González (2008) al exponer que: “Bastará que para un conglomerado de habitantes de la región, una determinada práctica musical tenga sentido, los identifique y les sea útil, para que lo consideremos género popular” (p. 6).

Ciertamente, existen diversas propuestas sobre la definición de género que, si bien no llegan a un consenso, muchas coinciden en que es la gente, ajustada a su contexto específico, la que construye un significado.

Pero en ese panorama de distintos planteamientos, de la música popular se han desprendido numerosos géneros. A continuación se explicarán los que se tratarán en este Trabajo de Grado, los cuales son precisamente los más comunes:

-Jazz.

-Rock.

-Pop.

⁶ Texto original en inglés: “Genre is a fundamental structuring force in musical life. It has implications for how, where and with whom people make and experience music” (Holt, 2007, p. 2).

2.2.3.2. Desentrañar el Jazz

Sobre el *jazz* hay aspectos que aún no se conocen con precisión como, por el ejemplo, el origen de este término. Ewen (1961) en *History of popular music* expone que se cree que la palabra «jazz» se utilizó por primera vez en Chicago en 1914, mucho después de que la música en sí fuera conocida. De acuerdo con este autor, algunas personas dicen que es una corrupción del término isabelino, «jass», cuya connotación es obscena, del cual no se tienen mayores referencias.

En este sentido, Rolf (2007) en *Jazz: la historia completa* expresa que el *jazz*: “(...) se llamó inicialmente «hot music» («música caliente») para denotar su naturaleza fogosa, y más tarde fue nombrada como «jass» (un nombre que provenía del perfume a jazmín que solían preferir las prostitutas de Storyville)” (p. 16).

Si bien son diversas las teorías sobre el origen de este término, varios autores coinciden en que el *jazz*, como forma musical, vio su nacimiento en Storyville, Nueva Orleans. De acuerdo con Rolf (ob. cit.), para principios del siglo XX, la capital de Luisiana era la ciudad más cosmopolita de Estados Unidos, en la cual convivía una gran cantidad de culturas y grupos étnicos, entre los que se encontraban los negros esclavos provenientes de África, los criollos (descendientes de españoles y franceses) y los nativos norteamericanos. Gracias a esta variedad cultural, también se abrieron camino nuevos ritmos musicales que detonaron en el *ragtime* y el *blues*, las raíces del *jazz*.

Algunos autores se han encargado de dar más luces sobre este término, quienes coinciden en definir este tipo de música como un producto de la mezcla de las culturas africana y europea. Berendt (1962) en *El jazz: su origen y desarrollo* plantea que:

El jazz es un estilo artístico musical producido en los Estados Unidos gracias al encuentro del negro con la música europea. El instrumental, la melodía y la armonía del jazz proceden en mayor parte de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la formación del sonido, así como determinados elementos de la armonía del Blues, son originarios de la música africana y del sentimiento musical del negro norteamericano (Berendt, 1962, p. 419).

En esta misma línea, Ewen (1961) indica que en esta música se incluyen los variados y complejos ritmos africanos, los fuertes acentos y las marcadas síncopas, originarios del Oeste de África. Además, menciona que otros elementos básicos del *jazz*, como la tonalidad del *blues*, el «quiebre» y la técnica de «llamada y respuesta», también provienen de la música de esta región. Según este autor, es el negro americano quien combina estos elementos africanos con los acercamientos musicales más sofisticados del continente europeo.

Para reconocer el jazz, autores como Berendt (1962) han hecho énfasis en tres elementos:

1. El swing, que tiene que ver con la relación de la música con su tiempo.
2. La improvisación, que se relaciona con la espontaneidad del músico al momento de ejecutar.
3. El fraseo, que demuestra la individualidad del músico de este género musical.

Estas son las características generales más comunes del *jazz*. Pero a ellas se les unen otras tantas, como las propuestas por Tirro (2007) en el libro *Historia del jazz clásico*. Este teórico plantea, además de la improvisación (tanto del solista como del grupo), seis puntos más a tener en consideración al momento de distinguir el *jazz*, los cuales son:

1. Presencia de sección rítmica en el conjunto.
2. Patrón metronómico subyacente sobre el que se delinean melodías sincopadas y figuras rítmicas.
3. Empleo de los formatos del *blues* y de la canción popular en la mayoría de las interpretaciones.
4. Organización armónica tonal, con empleo frecuente de la escala del *blues* con fines melódicos.
5. Rasgos tímbricos, tanto de la perspectiva vocal como desde la instrumental, así como otras técnicas de ejecución características de los diversos subgéneros del *jazz*: vibratos, glissandos, articulaciones, etc.
6. Estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor antes que en el compositor.

Pero, aunque Tirro propone estos rasgos, también hace salvaciones en casos muy específicos en que no todos los elementos están presentes, como en la obra de Duke Ellington, que se basa más en la composición que en la interpretación y como la prohibición de la improvisación por parte de las «big-bands», con el fin de mantener el *swing*.

2.2.3.3. Entender el *rock*

De entre todos los géneros musicales, el *rock* es uno de los más amplios y ricos por la variedad de estilos y formas que lo componen. Pero el *rock* ha pasado por un proceso de transformación que incluye desde su forma hasta su fondo.

Quizás uno de los consensos más importantes sobre el *rock* es que, en sus inicios, se llamó «Rock 'n' Roll», término introducido por el disc jockey Alan Freed (Altschuler, 2003, p. 21). Asimismo, como menciona Shuker (2009, citado en Berincua, 2013), «el rock es la etiqueta para la gama enorme de estilos que han salido del *rock 'n' roll*» (p. 50). Con este enunciado se evidencia que, ciertamente, el *rock* es tan amplio que encontrar una única definición parece una tarea difícil.

En este sentido, Ferrell (2006) en *Inside Rock Music* también define el rock de una manera sencilla al llamarla «una forma extrema de rock 'n' roll». Pero en este mismo libro incluye definiciones, tanto técnicas como sociológicas, que dan más pistas sobre un concepto más aproximado de lo que es el *rock*.

Desde el punto de vista técnico de Ammer (1972, citado en Ferrell 2006) el *rock* es:

(...) un tipo de música americana que se popularizó a finales de los 50's y principios de los 60's en los Estados Unidos, Inglaterra y en otras partes. Su principal rasgo distintivo es que maneja un ritmo basado en ocho notas de igual duración. El compás es frecuentemente 4/4, con énfasis en el segundo y en el cuarto *beat* de la medida, en vez de la tradicional [que se enfoca] en el primer y en el tercer *beat*. Las armonías van desde la tríada común de la armonía clásica hasta las anteriormente prohibidas cuartas y quintas paralelas, tanto como cada progresión armónica disonante (pp. 24-25)⁷.

Con menos tecnicismos, pero bajo la misma idea, Garlok (ob. cit.) expone que este género se caracteriza principalmente por la repetición, la

⁷ Texto original en inglés: "(...) is a type of American music that became very popular in the late 50s and early 60s in the U.S., England, and elsewhere. Its main distinguishing feature is a driving rhythm based on eighth notes of equal duration. The meter is frequently 4/4, with accents on the second and fourth beats of the measure, instead of the traditional first and third beats. Harmonies range from the common triad of classical harmony to formerly forbidden parallel fourths and fifths, as well as every kind of dissonant harmonic progression" (Ammer 1972, citado en Ferrell 2006, pp. 24-25).

fuerza, un sonido que «se asemeja al de un auto en marcha» y un volumen alto e intenso.

A estas características, que contribuyen a construir una definición del *rock*, se le suman las mencionadas por Twit (2001) en *Criteria For Judging Rock Music*. Según este autor, en este género se encuentran presentes elementos como el ritmo, la intensidad emocional (con raíz en el *blues*), sonidos particulares, en los cuales se incluyen la guitarra eléctrica y la batería, además de cierto sentimiento.

Desde otro enfoque, Keir Keightley (2001) en “Reconsiderar el rock”, artículo recopilado en el libro *La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización* prefiere definirlo más como una cultura musical que como un género. Esto se debe especialmente a que, a su parecer, el *rock* trasciende varios estilos y géneros musicales, puesto que pueden cambiar drásticamente en el transcurrir del tiempo.

A ello agrega que el *rock* no es sólo la combinación de rebeldía, guitarras distorsionadas, sonido agresivo y mala actitud, sino que es el resultado de una serie de elementos, como los contextos históricos, las audiencias, los discursos y las prácticas industriales.

En esa misma línea se encuentra Wicke (1990), quien expone en el prefacio de *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology* que:

El rock es una forma cultural bastante compleja en la que las formas de baile, los medios de comunicación, las fotografías de los medios y los estilos de vestido están incluidos tanto como la música (...) Su homogeneidad musical y estilística corresponde a un tiempo dado en diferentes contextos sociales, en los cuales la música rock aparece con significados cambiantes, siempre definidos a través de diferentes características, funciones y métodos de uso. Esto hace que sea

imposible atar la música rock a una definición musical rígidamente delineada⁸ (Wicke, 1990, Preface X).

Sin embargo, aunque Wicke plantea la dificultad de tener una definición establecida o consensuada, existen puntos en común en los que han coincidido los autores mencionados anteriormente. Estos van desde el sonido fuerte o disonante y la intensidad emocional, hasta la adecuación a un contexto específico en un momento determinado.

Desde otra perspectiva, Frith (1987, comp. en Cruces, 2001), tal como todo lo que se incluye en la música popular, entiende el rock como una forma comercial, es decir, como un tipo de música que se produce como mercancía, la cual se difunde a través de los medios de comunicación masivos, con el fin de obtener ganancias.

2.2.3.4. El pop, más allá de lo “popular”

Para entender el pop, lo primero a saber, como expone Skoff (1977) en *Introducción a la música popular*, es que proviene del adjetivo inglés *popular*. El término «música pop» puede confundirse con «música popular», pero el primero no es más que una pequeña porción del segundo. Es pocas palabras, el pop se encuentra dentro de los muchos géneros que conforman la música popular.

Sobre el surgimiento del pop, Heatley (2007) en *Rock & Pop: la historia completa* expone que:

⁸ Texto original en inglés: “Rock music is a very complex cultural form in which dance forms, the mass media, media pictures, images and styles of dress are included as well as music (...) Its musical and stylistic homogeneity corresponds at any given time to different social contexts, in which rock music appears with changing meanings, always defined through different characteristics, functions and methods of use. This makes it impossible to bind rock music to a rigidly delineated musical definition” (Wicke, 1990, Preface X).

A mediados de los 50, el pop era, por primera vez, música para masas de adolescentes, música para ser disfrutada e incluso interpretada por ellos. En la estela de Elvis Presley y Buddy Holly, las ventas de guitarras batieron récords, y no tardaron en surgir decenas de miles de grupos juveniles a ambos lados del Atlántico (p. 12).

Según Heatley, el pop, así como el *rock*, vio su nacimiento en Estados Unidos y en Gran Bretaña, el cual se creció en seguidores con las contagiosas canciones de Elvis Presley y, años después, con el fenómeno que aseguró un éxito global y comercial: The Beatles.

Pero, ¿en qué se diferencia este género naciente a los otros? Para ello, es importante recurrir a su definición, en la cual se han puesto de relieve tres elementos: la melodía, la armonía y el ritmo. Para Skoff (1977), la música pop es «un conjunto de expresión musical basado en una línea melódica única y simple, expresada o no, enriquecida o no de improvisaciones, sostenida por una pulsación rítmica continua y potente que incorpora toda materia sonora como potencial de creación» (p. 50).

Para ser más específico, el autor expone que el pop se vale de una melodía que consiste en un refrán y unas estrofas (en la que la voz humana sirve de apoyo); de una armonía que se basta con uno o dos acordes para componer una pieza musical; y un ritmo que se compara con las pulsaciones cardíacas, el cual sostiene la música pop.

En una línea similar, Rojek (2011) en su libro *Pop music, pop culture*, dice que la música pop tiene una fórmula estructurada de canciones de tres minutos que incluyen tipificaciones narrativas, estructuras corales básicas, la cual se emplea con poderosos intereses comerciales. De acuerdo con esta definición, el pop es un tipo de música que, con una fórmula sencilla, genera grandes ganancias.

Sobre la duración de los temas de las canciones pop, parece existir una especie de consenso. Debbie Harry, vocalista de la agrupación Blondie dice que «si realmente puedes conseguirlo en tres minutos, eso es música pop».

Además de estos aspectos, Hill (1986, citado en Shuker, 2001) pone de manifiesto otros tantos como, por ejemplo, la capacidad del pop para llegar a todo tipo de público. En sus palabras: “El pop no oculta ser la corriente principal. Acepta y comprende la obligación de complacer al instante y hacer una bonita imagen de sí mismo”⁹ (p. 8).

Para ahondar sobre los elementos de la música pop, Frith (2001, ob. cit.) ha dado algunas luces, que permiten distinguirla y reconocerla. Según Frith, son cuatro las características de este tipo de música:

1. Atractivo generalizado: En este aspecto, el autor indica que el pop apunta a generar una respuesta de cultura general, por lo que no está ligado a una experiencia comunal o subcultural. Por el contrario, busca atraer a todo el mundo.
2. Entretenimiento ligero: El pop ha crecido de una tradición de entretenimiento ligero/fácil escucha. A diferencia del *folk*, el *blues* o el *country*, el pop no busca desafiar socialmente a las audiencias o inspirar el activismo político. El pop se caracteriza por sus limitaciones en el contenido narrativo y la composición musical. Lo que predomina en las canciones de este género es una poderosa carga emocional.
3. Imperativos comerciales: El objetivo principal de la música pop es generar ingresos. Es más un negocio que una forma de arte. Como

⁹ Texto original en inglés: “Pop makes no bones about being mainstream. It accepts and embraces the requirement to be instantly pleasing and to make a pretty picture of itself” (Hill 1986, citado en Shuker, 2001, p. 8).

tal, coloca un valor máximo sobre los compositores profesionales y en imágenes de estrellas abrumadoras.

4. Identificación personal: Ciertamente, el pop es un tipo de música industrial que aspira atraer a las masas. Sin embargo, el medio de expresión se organiza típicamente alrededor de lograr empatía instantánea con personalidades en lugar de con el público. El pop busca conectar con los oyentes individuales, para lo cual trabaja con clichés, estereotipos y melodrama.

Entonces, según el planteamiento de Frith, el pop se caracteriza esencialmente por poseer un atractivo general, con el que se busca agradar a todo el mundo, aportar entretenimiento ligero a quienes lo escuchan, perseguir intereses comerciales y lucrativos y lograr una identificación personal por parte del oyente.

2.3. Aproximación a la música popular de raíz tradicional venezolana

Sobre la música popular de raíz tradicional venezolana muy pocos han sido los autores que se han atrevido a plantear una teoría. En principio, Juan Francisco Sans (entrevista personal, Mayo 21, 2014), músico académico, expone que la música de raíz tradicional no es de origen venezolana. Por lo tanto, ésta se ha nacionalizado en la medida en que en el país se han apropiado de ritmos e instrumentos extranjeros, como es el caso del joropo y del arpa, el cuatro y las maracas.

Sin embargo, Luis Felipe Ramón y Rivera (1976) en *La música popular de Venezuela*, propone una teoría en la que dice que la música es popular de raíz tradicional cuando es popular nacional, y no foránea y moderna.

Además, este autor explica que:

Lo popular de raíz tradicional (...) es fruto de la creación de artistas que basan sus obras en los modelos tradicionales, pero que pueden introducir cambios –o variantes– menores y que no es necesariamente de transmisión oral, pues la música popular, por ejemplo, se produce en su mayor parte escrita (Ramón y Rivera, 1976, p. 9).

Entonces, en palabras de este músico y teórico, la música popular de raíz tradicional es aquella que se produce mayormente en forma escrita y que es realizada por artistas que siguen modelos tradicionales, en cuya creación pueden incluir o no pequeños cambios.

Por su parte, Moncada (2000) expresa que cuando se habla de lo tradicional en la música se refiere a:

(...) un conjunto de componentes musicales que forman parte de las costumbres de una comunidad de territorio, que cumplen una función dentro del pensamiento y el sentido común de ella, en su universo de valoración, significación y simbolización y en su cohesión económica (Moncada, 2000, p. 43).

De esta manera, al momento de definir la música popular de raíz tradicional venezolana se pone sobre la mesa el tema de las costumbres y las tradiciones. Sin embargo, hay quienes van más allá de estos planteamientos. La musicóloga Katrin Lengwinat (comp. en Araújo, Hernández, Santamaría-Delgado y Vargas, 2010), en el artículo “Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional”, pone de manifiesto su análisis sobre la música tradicional venezolana.

De acuerdo con esta autora, la música venezolana es «un concepto popular difuso atado al timbre específico de arpa, cuatro y maracas, pero vinculado con variadas expresiones musicales» (p. 32). Además, agrega que, generalmente se le ha relacionado con el joropo llanero pero, a partir de la década de 1950, se le vincula también con el mercado identitario nacional que, a pesar de que se adapta cada vez más a los procesos globalizadores mundiales, logra establecer sonidos que apelan a la venezolanidad.

Con relación a la música tradicional en Venezuela, Ramos (2008) explica que ésta se caracteriza por la variedad, que se extiende a lo largo de la geografía nacional, lo cual se ha generado por la mezcla de las culturas europeas, africanas e indígenas. En sus palabras, la influencia europea en la música venezolana puede encontrarse en los aguinaldos, el polo oriental y el punto; la africana, por su parte, se halla en los toques de tambor, la fulía o los cantos de pilar. Sobre la influencia de las culturas indígenas en la música tradicional, Vásquez (2011) menciona que sus manifestaciones, poco conocidas, se dan en los cantos y en los instrumentos de viento.

Con estos planteamientos, es evidente que la música popular de raíz tradicional venezolana es mucho más que arpa, cuatro y maracas, por cuanto sus expresiones son variadas y ricas, las cuales se han nutrido tanto de la cultura autóctona como de la foránea, a través de los procesos globalizadores, por lo que se ha transformado en el devenir del tiempo y ha incorporado nuevos elementos.

2.3.1. Géneros y ritmos de la música popular de raíz tradicional

Los géneros de la música popular de raíz tradicional venezolana son tan amplios que circunscribirlos únicamente al joropo sería excluir parte considerable de su historia y evolución. Por ser tan amplia esta música, en este Trabajo Final de Grado se abordarán los géneros o expresiones musicales de raíz tradicional desarrollados por el proyecto Rock & MAU, específicamente los que abordaron en el primer CD, titulado *Rock and MAU*.

A los efectos de este trabajo de investigación, se les llamará géneros, por la cantidad y variedad de ritmos (o patrones rítmicos) que pueden existir dentro de cada uno de ellos. Por otra parte, es una tarea complicada definir teóricamente los diferentes géneros de raíz tradicional, puesto que cada uno varía, según el lugar en que sea ejecutado y según el (los) músico (s) que lo ejecute (n). Sin embargo, a continuación, se presentará una aproximación a cada género de la música popular de raíz tradicional venezolana, basada en la teoría existente y en entrevistas realizadas por la investigadora.

Bambuco: Según Ramón y Rivera (1976), el nombre de *bambuco* probablemente proviene de Colombia, aunque existen autores que ubican sus raíces en el continente africano. Antonio José Restrepo (citado en Ramón y Rivera, 1976) escribe una prosa en la que manifiesta que esta

música cadenciosa y débil, la insertó la raza morena proveniente de África como respuesta a los dolores padecidos durante la esclavitud.

En la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (1998) citan a Guillermo Abadía, musicólogo colombiano, quien hace alusión a la importancia de este género en su país al sostener que: “El bambuco tiene entre nosotros un sentido de rotunda afirmación nacionalista, que hace parte de nuestra épica” (p. 145). En Venezuela, por su parte, no tuvo el mismo impacto, sino que se encontraba casi exclusivamente en los Andes.

Ramón y Rivera (1976) explica que en sus inicios, el bambuco se realizaba en 2/4, pero posteriormente sufrió algunas modificaciones rítmicas y comenzó a realizarse en un ritmo de 6/8. En palabras de este autor, este género de la música popular de raíz tradicional existe en dos formas: el bambuco instrumental y el bambuco cantado, aunque también se utiliza en bailes, por su semejanza con la *danza*.

Por lo general, los instrumentos que utiliza varían de acuerdo con la región en que se ejecute. Así, por ejemplo, en el estado Lara, emplea guitarra y cuatro; en Táchira (donde es más común), tiple y bandolín; y, en las grandes ciudades, acompaña flautas con el tiple, bandolines y guitarras. En los casos en que el bambuco tiene letra, existe uno o varios cantantes.

Calipso: En el artículo “El Carnaval y el Calipso: Escenario de confluencia cultural en el Caribe”, De Castro (2012) ubica el nacimiento del calipso en Trinidad y Tobago, de la mano de los esclavos, quienes relataban una especie de noticiero cantado, el cual era la única forma de comunicación que tenían. “Al caer la noche en las plantaciones el Chantuelle cantaba todo lo sucedido durante el día, se pasaban recados, recetas, mensajes de amor y noticias de familiares”, apunta De Castro.

Sobre el calipso venezolano, Mendoza y Rosas (2014) dicen que es un estilo musical que se utiliza para celebrar el carnaval. Además, exponen

que en Venezuela se le llama *calipso de El Callao*, puesto que se originó en el pueblo de El Callao, ubicado en el estado Bolívar. Pero este género también se extendió por otras partes del territorio, como en Güiria, estado Sucre y en Tucupita, estado Delta Amacuro. A este respecto, explican:

(...) En Güiria, el calipso es ejecutado con *steelbands* como en Trinidad, pero en Tucupita se le añade al calipso de *steelbands* el cuatro (un cordófono pequeño rasgueado de cuatro órdenes sencillas), tubos largos de bambú y triángulos, y es llamado *cambulé* (Alemán, 1998, cit. en Mendoza y Rosas, 2014, p. 7).

Los instrumentos que se emplean en el calipso elaborado en El Callao, al sur del estado Bolívar, son: cuatros, maracas, rayos, campanas y tambores (De Castro, 2012). En el aspecto técnico, esta música presenta un ritmo de cuatro pulsos y una subdivisión binaria con inclusión de síncopas, y se ejecuta a una velocidad moderada de marcha/baile (Mendoza y Rosas, 2014).

Además, el calipso tiene una estructura que alterna solista y coro, es decir, verso y estribillo, a la vez que utiliza la armonía tonal y la melodía acompañada, casi siempre en el modo mayor con armonización de voces en terceras paralelas (Mendoza 2013, citado en Mendoza y Rosas, 2014).

Sobre el idioma empleado en el canto del calipso, Barreto (1994, p. 116-117) afirma que se canta mayormente en inglés y, más recientemente, en español. Esta música también incluye algunas palabras en el híbrido *patois* del pueblo (que se encuentra cada vez más en desuso) y algunas palabras provenientes del francés.

Canción Venezolana: En la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (1998), definen a la canción como «una pieza de carácter profano, interpretada a una o varias voces, que puede ser acompañada o no, y que se

basa en un texto poético». Además, explican que en Venezuela, a finales del siglo XVIII, las canciones tenían significación revolucionaria o patriótica.

Posteriormente, como plantea el músico y teórico Ramón y Rivera (1976), ésta se transformó en una expresión que se nutrió de las fuentes de la habanera y del vals y que usó en algunas ocasiones, sin mayor éxito social, romanzas de la ópera.

Para Ramón y Rivera (ibid.), la canción venezolana se diferencia de la folklórica porque cada pieza está identificada por el nombre de autor. Asimismo, alcanzó gran popularidad tanto en la clase social baja como en la clase alta.

Chimbánguele o chimbangle: Suárez (2004) en el libro *Los chimbángueles de San Benito* dice que este género de la música popular de raíz tradicional venezolana está asociado con el culto religioso, específicamente a San Benito de Palermo, santo de origen italiano, que sustituyó al santo africano Agwé. El chimbánguele es común en el sur del lago de Maracaibo, estado Zulia, donde se desarrolló inicialmente con la llegada de los esclavos africanos.

Sobre el origen del término *chimbánguele*, en la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (1998) apuntan que es una palabra de origen angoleesa que deriva de *imbangala*, por lo que la influencia africana presente en este género es evidente.

Según Suárez (2004), los instrumentos empleados para tocar el chimbánguele son: siete tambores (cuatro tambores machos -mayor o arriero, respondón, cantante y tamborito-, y tres tambores hembras -primera requinta, segunda requinta y requinta media-), los cuales son acompañados por un número variable de flautas y maracas.

En palabras de Suárez (ibid.), el chimbánguele consiste en seis golpes: Cantica, Chocho, Ajé, Chimbangalero vaya, San Gorongome vaya y

Misericordia. En esta manifestación o culto participan: el Mayordomo, el Primer Capitán del Santo, el Segundo Capitán del Santo, el Primer Capitán de Lengua, el Segundo Capitán de Lengua, el Capitán o Director de brigada, los Mandadores, el Director de banda, los Tamboreros, el Abanderado, el Jefe de Cargadores, los Cargadores, el Primer Flautero, y el Primer Maraquero.

Con respecto a los patrones rítmicos, cada golpe tiene uno básico. Así, por ejemplo, el Golpe Cantica y el Chimbangalero vaya se trabajan en 4 tiempos de un compás de 12/8, el Golpe Chocho, el Golpe Misericordia y el Golpe San Goronme Vaya en un 6/8 y el Golpe Ajé en un 4/4. Por otra parte, en lo que concierne al canto de los chimbángueles, éste no presenta una estructura literaria que utilice rima o métrica como forma de organización de los versos, sino que las letras se recitan libremente, las cuales hacen alusión al culto religioso y, a partir de éstas, surgen los golpes (Suárez, 2004).

Gaita de tambora: Este es otro de los géneros musicales que llegó a Venezuela de la mano de los esclavos africanos. En sus inicios, las gaitas de tambora eran «un híbrido orientado a corto plazo a definir su perfil, con dos elementos básicos a definir, la razón de ser en sí misma, y hacia donde va la búsqueda del canto y la danza de la manifestación» (Martínez, 1992).

En los tiempos de la sociedad esclavista, la vida era tan dura que los esclavos se expresaban a través del canto. Así, por ejemplo, surgieron gaitas de tambora como “Ampoa”, la cual rezaba:

Ampó, ampó abuyé...

que ya no lo quiero a uté

Ampó, ampó abuyá...

Que ya no lo quiero má.

De acuerdo con Martínez (1992), *ampoa* significa en varias lenguas bantú «levantarse», «ir adelante», «impulsarse». De esta manera, es evidente que la gaita de tambora es el resultado de una lucha de clase que comenzaba a gestarse por parte de los esclavos en el Sur del Lago de Maracaibo, estado Zulia.

Según la definición expuesta en la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (1998), la gaita de tambora «consta de un estribillo fijo que da el nombre a la pieza y el cual puede estar en cuartetos o sextetos con distintas combinaciones silábicas» (p. 633).

Sobre los instrumentos empleados para la ejecución de este género musical de raíz tradicional, Salazar (2000) menciona la tambora y el tamborito y, además, se acompaña con el clarinete y las maracas. Por supuesto, existe un cantador, quien narra la letra de la canción.

Jota oriental: La jota es una canción y baile que tiene sus raíces más profundas en Aragón, España, país donde se convirtió en danza nacional. Según esta teoría, se le atribuye la invención de la jota al músico musulmán Aben Jot, radicado en Valencia, quien al parecer escribió un himno bélico y contestatario, razón por la que fue expulsado de esta tierra. Luego de su expulsión, Jot buscaría refugio en Aragón (Salazar, 2000, p. 136).

En palabras de Salazar (ibid.), en una de las coplas tradicionales, se hace mención a Aben Jot como su creador:

La jota se llama jota

Porque la inventó Aben Jot

Cuando de Valencia vino

Desterrado pa' Aragón.

Pero esta teoría ha sido cuestionada por no existir en lengua árabe la raíz «jot», por lo que han surgido otras sobre el origen de este género musical. Según Cano, García y Morán (2003), la palabra *jota*, proviene de *xotah*, que hace referencia a un baile enérgico y varonil. Asimismo, para Corominas (citado en Cano, García, y Morán, 2003), provendría del castellano primitivo *sotar* que significa *saltar*.

Pero, más allá de su origen incierto, lo importante a conocer son sus características. En la jota aragonesa, lo principal es el baile, mientras que el canto y la copla son secundarios. En cambio, en Venezuela, la jota «perdió su baile para refugiarse en la canticas de los marineros orientales, de belleza poética inigualable, quienes a partir de la copla, elaboran ocho frases musicales en dieciséis compases, testimoniando en su lamento melódico la sabiduría del coplerío folklórico» (Salazar, 2000, p. 139).

Sobre esta jota hecha en Venezuela, el musicólogo Óscar Battaglini (entrevista personal, Abril 21, 2014) dice que es incorrecto, desde el punto de vista estricto, llamarle «jota carupanera» o «jota margariteña», puesto que este género se ejecuta en todo el oriente del país, más específicamente en los estados Nueva Esparta, Sucre, Anzoátegui y Monagas. Entonces, luego de varios años de estudios sobre los géneros musicales del oriente venezolano, este investigador prefiere englobar este género en un solo nombre: *jota oriental*.

En palabras de Battaglini (ibid.), la jota oriental es un género en tono menor (aunque también existe en la Isla de Margarita una “Jota Mayor”), que se caracteriza por tener elementos como la cadencia andaluza, que dan cuenta de una notable influencia hispana presente en la música renacentista y barroca traída por los conquistadores. Sin embargo, sobre esta cadencia, explica que no siempre está presente en todas las piezas de jota oriental. Por otra parte, menciona que el patrón rítmico bajo el cual se ejecuta esta música es de 5/8.

Joropo tuyero: Según la *Enciclopedia de la música en Venezuela*, el joropo es el género con más presencia dentro de la música popular de raíz tradicional venezolana. Sobre los orígenes de este género se dice que tiene sus raíces más profundas en la cultura afroamericana, bajo la forma del *fandango*, con un gran aporte andaluz y pocos elementos indígenas. Es en el año 1749 cuando el joropo adquiere nacionalidad venezolana (Salazar, 1992).

El joropo no sólo se circunscribe al llano, donde suena el *joropo llanero*, sino que también se ha extendido por otras regiones del país. Por ejemplo, en los estados Nueva Esparta, Sucre y Anzoátegui se ejecuta y escucha el *joropo oriental*; y, en la región central de Venezuela, específicamente en los estados Miranda, Aragua, Guárico, Vargas y el Distrito Capital suena el *joropo tuyero* o *central* (Peña y Torrealba, 2011).

De acuerdo con Katrin Lengwinat (2005) en su ponencia “La música tradicional: buscando confrontar la exclusión social y cultural con la producción disquera. El caso del joropo central en Venezuela”, este género es ejecutado por dos personas, el arpista y el cantador o buche, que se acompaña con las maracas.

En palabras de Lengwinat (ob. cit.), el joropo central tiene tres formas: el *pasaje*, el *golpe* y el *yaguazo*. Sobre la primera dice que es la forma grande, la cual presenta armonías, melodías y estructuras bien desarrolladas. En el *pasaje*, la letra aborda temas como hechos históricos, homenajes y alabanzas a regiones. En cuanto a la segunda, dice que es la forma más liviana, con una estructura más sencilla que la del *pasaje*. Sus letras son jocosas y de doble sentido, razón por la cual es más digerible para el público. Con relación a la tercera, expone que parte del *pasaje* y que se combina con el *golpe*. El *yaguazo* tiene una estructura que consta de una entrada, una llamada y el desarrollo. Sin embargo, esta estructura es

relativamente libre, por lo que depende mayormente de la improvisación del músico.

En lo que respecta a los patrones rítmicos empleados en todas las variantes del joropo, incluido el central, éstos se trabajan en 6/8, 3/4 y 3/2, cuyas combinaciones y acentuaciones diferentes otorgan dinamismo a este género musical (Calderón Sáenz, 1999).

Merengue caraqueño: El merengue es un género popularailable de la región central de Venezuela, con mayor presencia en Caracas, Miranda y Aragua. Por haberse popularizado en la capital del país, se le llama *merengue caraqueño*, por haberse extendido a otras partes del territorio nacional, se le llama *merengue venezolano* y por su relación con un postre popular con el cual se hace un símil a los movimientos sensuales de la pelvis al momento de bailarlo, se le llama *merengue rucaneao* (Mendoza, 2013).

Sobre el origen específico de este merengue no se tienen mayores detalles. Sin embargo, Ramón y Rivera (1976) aclara que éste nada tiene que ver con el dominicano, puesto que son muy diferentes rítmica y estructuralmente. Pese a no tener un origen determinado, el autor plantea que el merengue tiene sus raíces musicales en la danza y la habanera.

En sus palabras, esta música comenzó a elaborarse en un ritmo 2/4, tal como la danza-merengue, que es su antecesor más directo, pero luego se descubrió que esta fórmula era errónea, por lo que la correcta es en 5/8. No obstante, sobre este aspecto, García Garbó (citado en Castro, 2006) apunta:

(...) existe una diatriba acerca de la manera de escribir el merengue. Algunos músicos lo hacen en compases de 2/4, 5/8 y otros en 6/8. Por ejemplo, el Maestro Aldemaro Romero sostiene radicalmente que el merengue se debe escribir en 6/8. Otros compositores, como el Maestro Eduardo Serrano, dicen que la manera correcta es a 2/4. Mientras el Maestro Vicente Emilio Sojo, fundador de la Orquesta Sinfónica de

Venezuela, armonizó muchos merengues a 2/4, pero otros tantos a 5/8 (García Garbó, citado en Castro, 2006, p. 19).

Además, García Garbó (ibid.) añade que el patrón rítmico del merengue es de cinco notas, las cuales se agrupan en un tresillo de tres corcheas, seguido de dos corcheas. Pero este patrón base puede sufrir algunas variaciones desde el punto de vista armónico, por lo que se pueden agregar contratiempos, anacrusas, anticipaciones o subdivisiones.

Con relación a los instrumentos musicales que emplea el merengue caraqueño, Mariángelica Castro (ob. cit.) en su Trabajo de Licenciatura *Ritmo a punto de suspiro. Una dulce travesía por el merengue venezolano*, recopiló información en varias entrevistas realizadas a músicos ejecutantes de este género.

En su investigación, Castro halló que en lo que respecta a los instrumentos de percusión, se emplea tambora, redoblante y maracas; en cuerdas, el cuatro es esencial y la guitarra es otro de los favoritos; y, en los de viento (empleados por los grupos cañoneros¹⁰), trompeta, trombón y saxo. Pero estos son solamente algunos de los instrumentos básicos utilizados en el merengue, puesto que pueden variar de grupo en grupo.

Quichimba: En el artículo sobre los músicos José Cointa y Santiago Muñoz, publicado en el sitio web www.venezuelademo.com, se refieren a la quichimba como «una manifestación afrobarloventeña, que tiene sus antecedentes en el tambor Ndungo, de los loangos, cultura proveniente del actual Congo». Según este artículo, hoy en día todavía se ejecuta este tambor en la población de Curiepe, estado Miranda.

¹⁰ En palabras de Mendoza (2013), se le llamaba *grupos cañoneros* porque antes de cada presentación, disparaban un cilindro de bambú o trabuco lleno de una mezcla explosiva de carburo para llamar la atención de los oyentes.

De acuerdo con Juan Liscano (1997) en su libro *Barlovento*, los instrumentos que se emplean para ejecutar el tambor quichimba son: el tambor mina, la curveta y los laures. Además, se acompaña con maracas.

Además, en el sitio www.venezuelademo.com, explican que al momento de ejecutar este género, el tambor mina y la curbata son acostados en el piso, uno al lado del otro, para ser tocados por un percusionista y un palitero, los cuales se acompañan de un cantante y coros.

Sanguero: Consiste en una expresión musical y una danza que rinden culto a San Juan Bautista, común en los estados Aragua y Carabobo y en algunas poblaciones del estado Yaracuy. Para entender la relación de esta música con su baile, algunos estudiosos han encontrado el origen de la palabra «sanguero», la cual proviene de *sanga*, un vocablo congo que significa «baile» o «salto alegre» (Plánchez, 1998).

Según la definición que aparece en la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (1998), el sanguero «es un tipo de ejecución en tiempo lento, con un diseño rítmico similar al de la habanera, sobre el cual se desarrollan variantes de escasa extensión. El ritmo de sanguero es mucho más sereno que los demás golpes de tambor».

En palabras de Remigio "Memo" Piñate (2008) en la sección "Tambores del Pueblo" del programa *Madera Presenta*, los instrumentos empleados para tocar el sanguero son: el tambor cumaco y el clarín. Además, en la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (1998), agregan otros tantos como palos o laures y maracas.

Tambor de Patanemo: Sobre este tipo de tambor, es muy poca la información que se puede encontrar. Lo que se sabe es que es un género que debe su nombre al pueblo de Patanemo, ubicado en el estado Carabobo, y que se toca en ritmo 4/4 y que los instrumentos necesarios para su

ejecución son el tambor cumaco, el clarín y los laures (D. Álvarez, entrevista personal, Abril 26, 2014).

Tambor veleño: Según el artículo “Tambor Veleño de Galo Guanipa”, publicado en el sitio web www.venezuelademo.com, este es un estilo derivado del tambor de los loangos, perteneciente a una región del Congo. En palabras de Diego “El Negro” Álvarez (entrevista personal, Abril 26, 2014), este tambor es el resultado de la herencia antillana presente en mucha de la música venezolana.

Se le llama tambor veleño a aquel género que nació y se popularizó gracias a la familia Guanipa en La Vela de Coro, estado Falcón. Este tambor ha mantenido el «frenético toque» y la sensualidad del baile presentes en el tambor loango, pero que ha incluido diferentes elementos locales (www.venezuelademo.com).

Con relación a los instrumentos empleados en la ejecución del tambor veleño, Álvarez (entrevista personal, Abril 26, 2014) menciona el tambor, que se acompaña con cuatro y charrasca de cobre, la misma que emplean en la gaita zuliana. Además, en el sitio www.venezuelademo.com, apunta que en la actualidad, este tambor se acompaña con cuatro, plato de peltre (especialmente empleado por la familia Guanipa, importante en la conservación de este género) furro, güiras y las voces, que se armonizan

El patrón rítmico básico de este tambor es de 4/4. Sin embargo, el mismo Álvarez (entrevista personal, Abril 26, 2014) define su ritmo como «trepidante y con mucha figuración».

Tamunangue: El tamunangue o *son de negros*, como también es conocido, es un género musical popularizado en El Tocuyo y Curarigua, en el estado Lara, que comenzó como un ritual en el que se conmemoraba la llegada de las lluvias, pero que luego se convirtió en una ceremonia religiosa en homenaje a San Antonio de Padua (Salazar, 2000).

Sobre la antigüedad de este género no se tienen datos concretos. Sin embargo, algunos estudiosos como Aretz (1970) ofrecen fechas aproximadas. Así, por ejemplo, esta autora menciona que el músico Juan Liscano lo registró fonográficamente en 1940 y Francisco Tamayo aseguró haber visto su baile antes de esa fecha.

Por otro lado, el origen del tamunangue también es incierto. Así lo apunta Sulbarán (2010):

Está claro que tiene gran presencia de “lo negro”, que puede ser un elemento preponderante, pero es muy posible que sea una música inventada que forma parte de una creatividad local, es decir, que sea una creación nueva, original, con gran parecido a sus orígenes, pero no solamente al origen africano, sino que en el Tamunangue hay los otros orígenes también, entre los que cuenta el elemento español con su gran influencia árabe, pero también el elemento indígena, que se siente en la nostalgia de algunos cánticos (Sulbarán, 2010, p. 131).

Para la ejecución del tamunangue, Aretz (1970) expone que son necesarios un cuatro, un cinco (o quinto o tiple), tambor, palos y maracas. En caso de que los grupos sean numerosos, la cantidad de cuatros y quintos se multiplican.

El tamunangue, además de una música, también es un baile. Según Sulbarán (2010), las danzas o sones del tamunangue son: La Batalla, El Yiyevamos, La Bella, La Juruminga, La Perrendenga, El Poco a Poco, El Galerón, El Seis Figureao o Seis por Ocho.

2.4. Relación entre música e identidad

El tema de la identidad ha sido abordado por numerosos autores, desde enfoques psicológicos, antropológicos y sociológicos, especialmente lo que concierne a la identidad personal y cultural, a partir de las cuales se puede llegar a la identidad en la música. Vílchez Faría en su artículo “Aproximaciones teóricas de la moderna antropología hacia una conceptualización de la relación música, identidad y nacionalidad en Venezuela”, se refiere a la identidad como un:

(...) continuo proceso de confrontación, comparación y diferenciación entre el “yo” y el “nosotros”, y nuestro entorno, y el cual nos permite ir construyendo sucesivas y cambiantes representaciones o imágenes interiores sobre ese yo o sobre nosotros mismos y lo que somos en relación a otros (Vílchez Faría, 2000, p. 7).

Con este planteamiento, puede afirmarse que la identidad se construye básicamente a través de la diferenciación de lo que *no* se es, como también propone Hall (comp. en Gay y Hall, 2003) en la introducción del libro *Cuestiones de identidad cultural*, quien expone que ésta se construye mediante la relación con el Otro, con lo que no es, con lo que falta, con aquello que él denomina el *afuera constitutivo*.

En este mismo libro, el autor Grossberg (ob. cit.), en su artículo “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, también hace alusión al proceso de mirar hacia afuera, al decir que las identidades son relacionales, pues, dependen de su diferencia y negación con relación a otro término. Asimismo, agrega que éstas son incompletas, por cuanto siempre están en proceso.

Conner y Gibson (2003) en *Sound tracks: popular music, identity and place* también se refieren a la construcción de identidades como un proceso y no como un estado, puesto que éstas fluyen y están en constante transformación.

Por otra parte, las identidades, además de individuales, también pueden ser locales, regionales y nacionales (Moncada, 2000), y pueden construirse mediante la música. Como expone Vílchez Faría (2000), se puede referir a la música como uno de los códigos identificatorios de la condición nacional. Entonces, una persona puede sentirse parte de un país gracias a su música. Es decir, a través de la música, ésta construye su identidad individual e incluso la nacional.

Sobre el asunto de la música y la identidad, Frith (1987, comp. en Cruces y otros, 2001), en “Hacia una estética de la música popular”, explica que al poseer una determinada música, específicamente la popular, el individuo la convierte en una parte de su propia identidad y la incorpora a la percepción de sí mismo. A ello agrega que:

La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad: usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad. El placer que provoca la música pop es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no-identidad, es un proceso de inclusión y de exclusión (p. 7).

De esta manera, el autor deja claro que cuando el individuo escucha cierto tipo de música obtiene una percepción del «yo» y de los «otros». Luego, en otros estudios, Frith (1996, comp. en Gay y Hall, 1996, p. 184)

agrega que la mejor manera de entender la experiencia personal con la música, tanto para quien la compone como para quien la escucha, es verla como una experiencia del «yo» en construcción, de esa identidad que, al final, es un «proceso experiencial» y no una cosa.

En esta misma línea, Hormigos (2010) afirma que la música posee un componente emocional que hace que se convierta en un símbolo, el cual se traduce en un valor especial, como lo es la capacidad de que alguien se sienta identificado con cierto tipo de música. Pero, según este mismo autor, este simbolismo es «situacional», por cuanto varía dependiendo del contexto en el que se ubique.

Este teórico también plantea que para comprender cómo se genera identidad por medio de la música se necesita estudiar el papel del hecho musical como instrumento de comunicación dentro de la cultura. Es decir, de acuerdo con este autor, la música interviene en la construcción de identidad en la medida en que ésta le permite al individuo socializar y expresar sus deseos, valores, creencias e ideas mediante los sonidos. Esto significa que una persona puede encontrar sus raíces y sentirse parte de una cultura con tan solo escuchar determinadas melodías o canciones.

Pero así como el individuo construye su identidad de acuerdo con el tipo de música que escucha, también está el caso en que la música tiene una identidad según el contexto en el que se desarrolla. Sobre este particular, Aharonián (1994) hace alusión a la presencia de tres vertientes en la cultura latinoamericana y, más específicamente, en su música: la indígena, de los nativos de tierras americanas; la europea occidental, de los colonizadores; y la negra-africana o «aguisimbía», de los esclavos. En su análisis, Aharonián plantea:

La distribución y la proporción de cada una de estas tres vertientes en el largo y ancho territorio americano determinará a través de los siglos un mestizaje muy variado de lo aportado por cada una de ellas, con diferencias muy grandes entre una región y otra. Esto es lo que hace que haya en principio tan poco en común entre un campesino mexicano, un obrero de la ciudad de Buenos Aires y un cortador de caña de azúcar de Cuba. Entre, digamos, un corrido, un tango y un son montuno. ¿O es que hay cosas en común? (Aharonián, 1994, p. 189).

Con este enunciado, expone que no existe homogeneidad en la música, por lo que hace énfasis en la diferencia entre los tipos de música, según los contextos social y cultural en los que se desarrollan. En el mismo sentido, Hormigos y Martín Cabello (2004) dicen que: “(...) la música presenta una fisonomía heterogénea que responde a la existencia de una metamorfosis constante de los gustos, impulsada por la sociedad de consumo y fomentada desde los medios de comunicación” (p. 264).

Además de ello, añaden que la música de la postmodernidad se caracteriza, entre otras cosas, por una variedad de estilos y lenguajes que la hacen compleja, razón por la que se dificulta hablar de una estética unitaria de la música actual. Según estos autores, esta multiplicidad de estilos y lenguajes presentes en la música creada en la actualidad surge como consecuencia de la transición de modas.

Pero más allá de la heterogeneidad de la música, su relación con la identidad es incuestionable para algunos. Para Frith (1996):

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética (Frith, 1996, p. 184).

Por otra parte, en lo que respecta a la identidad musical, Acebo, Álvarez y Quesada (2012) plantean una definición, pero enfocada en la identidad musical local. Las autoras explican que esta identidad es:

(...) el contenido de las obras musicales que son compuestas, interpretadas, u objeto de arreglo coral u orquestal, por músicos y compositores que reflejan hechos, acontecimientos, costumbres, tradiciones de carácter histórico, social, literario, pedagógico de la localidad; producto de las manifestaciones de la conducta humana que identifican sus particularidades en el contexto (Acebo, Álvarez y Quesada, 2012, p. 70).

Entonces, la identidad en la música puede reconocerse, entre otras cosas, por sus sonoridades y sus líricas, las cuales reflejan costumbres y hechos históricos locales (o incluso nacionales) que pueden variar según el contexto o lugar en el que se dé determinada expresión musical.

2.4.1. Identidad de la música popular hecha en Venezuela

En la música popular de raíz tradicional venezolana, encontrar elementos que la identifiquen y la diferencien del resto, parece no ser un problema, debido a la intervención de diversos factores. Sobre este particular, Vélchez Faría (2000) profundiza:

El discurso literario, histórico y musical ha sostenido la existencia de “formas” o géneros musicales, cadencias melódicas y armónicas, y otros elementos asociados a determinados grupos étnicos. Estas representaciones se han afianzado en un proceso donde la tradición ha jugado un fuerte papel: la gaita, la tamborera, el “vals zuliano”, la tradanza, han identificado a la “zulianidad”; el joropo, el paseo, la

periquera, y otros géneros musicales han sido emblemas de lo “llanero” en Venezuela; de igual forma ocurre con el resto de las regiones venezolanas (pp. 11-12).

En cambio, en los géneros de la música popular, este reconocimiento se ha hecho más difícil. Erly Ruiz (entrevista personal, Mayo 06, 2014), sociólogo y músico, considera que la identidad de la música pop-rock ha consistido más en crear a partir de la apropiación. Así, por ejemplo, la música de Zapato 3 era una copia de Soda Stereo (y ésta, a su vez, una copia de The Cure). A su parecer: “Como no tenemos nada original, siempre mezclamos”.

En su reflexión, Ruiz (ibid.) agrega que:

Nuestra identidad es el ser híbrido. Esa es nuestra identidad. ¿Qué sonido de rock caracteriza a Venezuela? No hay un sonido que lo caracterice. Nuestra identidad es dificultosa para predicar porque la gente espera que sea unívoca. Y nuestra identidad es multívoca.

Y, precisamente, en esta capacidad de tener múltiples significados, la identidad en la música popular venezolana encuentra un espacio. Para Gerardo Guarache (entrevista personal, Mayo, 06, 2014), periodista de la fuente musical, esta identidad «es una amalgama de elementos, que es difícil de descifrar. No hay un proceso químico para separar esas fórmulas, esos elementos que están ahí».

Además, Guarache (ibid.) expone que esta dificultad para descifrar la identidad en la música popular se debe a que ésta es una gran mezcla de elementos que han entrado a Venezuela y que muchos músicos contemporáneos han adoptado.

Por otra parte, Juan Carlos Ballesta (entrevista personal, Abril 30, 2014), editor de la revista *Ladosis*, expone que si hay algo que le faltado al *rock* venezolano, a pesar de los intentos que han habido en el camino, es identidad. En este punto, plantea que estos intentos no han sido lo suficientemente potentes o no han sido suficientes en cantidad. Sin embargo, rescata algunos que considera significativos:

¿Cómo se mide la identidad en el rock? Porque el rock es un idioma universal, se hace en todos los países del mundo o en casi todos, bajo unos ciertos códigos o ciertas premisas, que en algunos países cambian o se nutren de su propia realidad. Yo creo que la identidad se mide en las letras... Por ejemplo: Los Mentas hacen rockabilly y punk rock, que son géneros que se practican en muchas partes del mundo. Pero, ¿qué diferencia tienen Los Mentas con respecto a un grupo de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos o México? Sus textos. Que sí hablan y sí utilizan terminología local.

Entonces, en su apreciación, la identidad en la música pop-rock se reduce a unos cuantos elementos que, generalmente, corresponden a las letras. En este punto, coincide Félix Allueva (entrevista personal, Febrero 10, 2014), promotor cultural y fundador del Festival Nuevas Bandas, quien expresa que la música popular hecha en casa, específicamente el pop y el rock, desde que encontró espacio en territorio nacional ha buscado las formas de sonar a Venezuela. Sobre este punto, explica:

El rock desde que llegó a Venezuela, a finales de los años 50, de una u otra manera trató de mimetizarse con el sonido venezolano. De repente, en sus primeros momentos, se copiaron los temas que venían del *rock & roll* anglosajón y se llevaron al español. Entonces, se cambiaba todo el sentido a las letras, pero se cantaba en castellano. Después, se incorporaron algunos elementos locales, entonces los temas se llamaban, para dar un pequeño ejemplo: "Twist, Caracas" o "Twist en Macuto". Y así se le iba dando como nombres locales a esa nueva música que estaba llegando de los Estados Unidos.

Luego menciona una fase en la que no sólo se agrega terminología local sino que se comienza a conectar instrumentos nativos, e incluso algunos ritmos nativos, que derivaron en experimentos como el “joropop”, el cual consistió en agarrar el joropo e insertarle guitarra eléctrica y baterías.

Sin embargo, pese a estos intentos y experimentos, todos coinciden en que la música popular hecha en Venezuela carece de un elemento o rasgo identificable en el sonido que permita reconocerla en el exterior, como sucede con géneros como el bossa nova, la ranchera o el vallenato, los cuales ubican a los oyentes en Brasil, México y Colombia, países donde se originaron.

2.5. Hacia una definición de promoción musical

Del tema de la promoción musical no se tienen referentes teóricos. Sin embargo, sí se ha abordado la «promoción cultural», la cual se ha relacionado comúnmente con la «animación socio-cultural», concepto que aparece por primera vez en 1950 en una reunión organizada por la UNESCO en Modesse, Austria (Soler Masó, 2012). Sobre esta última se dice que es: “Un conjunto de prácticas y actividades destinadas a generar procesos de participación en el mayor número posible de personas” (Ander Egg, 1986, pp. 27-28).

Asimismo, según Barrado (1982) «(...) la animación socio-cultural debe prever y desarrollar el análisis, formular finalidades, establecer prioridades, concretar objetivos, articular recursos, fijar medios y plazas, y considerar los ritmos y articular evaluaciones» (p. 21). A ello agrega que con esta animación se busca proveer al ser humano de medios para que inventen sus propios fines y, como consecuencia, para que despierten su función civilizadora dentro de la sociedad.

Por otro lado, existen autores que diferencian la animación socio-cultural de la promoción cultural, como Adolfo Colombres (1990) en su libro *Manual del promotor cultural II*, quien plantea que:

(...) la promoción cultural, conforme a nuestra concepción, apuesta de un modo prioritario a la autogestión de los grupos populares, y no a la acción de instituciones ajenas a los mismos como resulta dominante en la idea de animación socio-cultural, la que nació ya pensada *como una política oficial* (p. 12).

Además, de acuerdo con Colombres (ob. cit.), en la promoción cultural es importante trabajar en el rescate y desarrollo de la cultura de las grandes mayorías del pueblo, por lo que se busca que éste se beneficie con su cultura en los aspectos moral, económico y político.

La promoción cultural también implica acciones, prácticas y técnicas implementadas para estimular y dinamizar la participación de los individuos y grupos sociales, con el fin de desarrollar sus potencialidades de creación y expresión cultural (Rousseau, 1999, p. 37).

Aparte de estos objetivos, Marín (1996) expresa que con la promoción cultural se busca fomentar, preservar e impulsar las actividades culturales que forman parte de las tradiciones y costumbres de un grupo social, así como también ofrecer los mecanismos para que se puedan desarrollar la educación artística, la investigación cultural y la difusión. Además, se busca que los artistas y creadores produzcan en circunstancias favorables.

Por su parte, Alcalá (2010) propone una estrategia para la promoción cultural, mediante el uso de redes sociales, que puede ser aplicada a la musical. Al respecto, expone que:

(...) se debe de poner principal atención en ciertos aspectos para que realmente resulte efectiva, ya que el proceso mercadológico de un producto cultural va desde la sensibilización del público, pasando por la formación y educación, brindar información, creación de nuevos consumidores y por último fomentar gustos.

A ello agrega que para que una promoción sea efectiva se debe realizar: posicionamiento de imagen (creación de logotipo, imagen corporativa, campañas publicitarias); definición de perfil e información de producto/servicio (delimitar con datos exactos el producto o servicio que se ofrece); búsqueda de mercado meta (delimitar el mercado que se quiere

impactar, es decir, el perfil de los consumidores potenciales); y las estrategias de comunicación (los mensajes deben cumplir la función de informar, crear interés o expectativa, y hasta educar).

De esta manera, se aprecia que la promoción musical se relaciona con todo un plan de mercadeo, del cual también habla King (2009) en *Music Marketing: Press, Promotion, Distribution, and Retail*. Entre los componentes que incluye en el plan, destacan: descripción del álbum/artista, definición de target demográfico y mercados geográficos, presencia en la prensa, en la radio y en la Internet a través de vídeos, distribución de la música, detalles del tour, publicidad y merchandising promocional.

2.6. Movida Acústica Urbana (MAU)

La necesidad de dar a conocer el trabajo de varias agrupaciones y de promover la música venezolana fue lo que dio pie a la Movida Acústica Urbana. Así lo cuenta el maestro Álvaro Paiva Bimbo (entrevista personal, Mayo 13, 2014), guitarrista de los ensambles Kapicúa y Cabijazz, quien explica que varios músicos decidieron unir esfuerzos con el fin de difundir el trabajo que hacían en sus ensambles, los cuales seguían la misma línea de música instrumental venezolana original. En un principio, eran: Ensamble Kapicúa, enCayapa, Los Sinvergüenzas y C4 Trío. Posteriormente, se aliaron César Orozco & Kamarata Jazz y Nuevas Almas.

Sobre esta necesidad también se refiere Diego “El Negro” Álvarez (entrevista personal, Abril 26, 2014), percusionista invitado de la MAU, quien explica que el objetivo de esta unión era crear un grupo grande que hiciera el ruido suficiente como para que la gente supiera de su existencia. Además, agrega que: “A una sola agrupación le hubiese tomado el doble de años hacerse conocer o llegar a un público directamente. Era mucho más fácil unirse y hacer trabajo en colectivo”.

La MAU se unió en enero de 2007, pero comenzó a aparecer en escena en agosto de ese año, con presentaciones todos los miércoles en un local caraqueño, llamado el Discovery Bar, las cuales llevaban por nombre “Miércoles de la MAU”. Sus conciertos se extendieron a escenarios como el Teatro Escena 8 y, finalmente, el Trasncho Lounge, donde se establecieron.

Para la fecha de su primer aniversario, hicieron un concierto en septiembre de 2008 en el Discovery Bar, con casi 500 asistentes. Cinco meses después, grabaron su primer álbum, totalmente en vivo, en este mismo espacio, el cual bautizaron en septiembre de 2009, con dos conciertos

en el Aula Magna de la UCV, como parte de su segundo aniversario, ante un público que sumó 2.500 personas.

Sobre esta movida, hay cuatro elementos que Gerardo Guarache (entrevista personal, Mayo 06, 2014) resalta: “Jóvenes, estudiosos, que combinan la música tradicional con otras corrientes, con jazz, por ejemplo (...), y que entran en un panorama urbano. Siempre se ha asociado con lo rural”. Entonces, el hecho de que jóvenes con un alto nivel académico hicieran música de raíz tradicional en Caracas, un lugar urbanizado, donde imperan otros géneros musicales, fue el atractivo principal de la Movida Acústica Urbana.

2.6.1. Rock & MAU

2.6.1.1. La siembra. Antecedentes musicales

Mucho antes de que se creara el proyecto Rock & MAU, ya habían surgido en Venezuela otras propuestas con la idea de combinar los géneros de la música popular (*rock*, *jazz*) con los de la música de raíz tradicional. Entre estos proyectos, Félix Allueva (entrevista personal, Febrero 10, 2014) menciona tres que, en su momento, lograron impactar en la escena musical: *Un pie, un ojo*; *La Banda Municipal* de Gerry Weil y, quizás el más importante, *La Ofrenda* de Vytas Brenner.

En palabras de Allueva (ibid.), esos tres proyectos fueron unos adelantados del Rock & MAU. Sin embargo, a su parecer: “lo que pasa es que fue una música muy elaborada, era música para gente que sabe de música; para que eso llegara a los sectores populares era muy difícil. Era música venezolana, pero era muy elaborada”.

Sobre *Un pie, un ojo*, no existen mayores registros, ni escritos ni audiovisuales. Juan Francisco Sans (entrevista personal, Mayo 21, 2014), quien fuera el flautista y pianista de la agrupación, menciona que ésta estuvo integrada por jóvenes de entre 11 y 14 años, los cuales eran: Paul Desenne (violoncelo y flauta), Lorenzo Barriendos (bajo), Mauricio García (baterista) y “Pilo” Rodríguez (guitarrista).

En sus palabras, este grupo hacía una música de «vanguardia extrema», «ácida» y «original», porque sus integrantes la componían colectivamente. A ello, Sans (ibid.) agrega que: “Nosotros sin proponérselo así, utilizábamos ritmos venezolanos, pero sin que eso fuera el concepto del grupo, porque sí habían grupos, en ese momento, pero ya de músicos profesionales, pues, nosotros no éramos profesionales, éramos unos muchachos”.

Esas dos agrupaciones de músicos profesionales que ya estaban en escena, por la década de los 70, eran precisamente La Banda Municipal y La Ofrenda.

Sobre la primera, Gerry Weil (entrevista personal, Marzo 02, 2014), uno de los fundadores de La Banda Municipal, expone que ésta surgió por el interés de los integrantes de experimentar, de responder a la pregunta “¿cómo hubiese sido la música venezolana si el jazz se hubiese desarrollado en Venezuela, en vez de en Nueva Orleans?”. A raíz de esta interrogante, La Banda Municipal empezó a tocar guasa, merengue, tumbao y otros géneros más que, combinados con el jazz, desembocaron en un sonido nuevo.

Sobre la influencia de La Banda Municipal en el trabajo de Rock & MAU, Weil (ibid.) expresa que: “Para mí todo esto es fruto de lo que yo sembré, gracias al talento enorme de la gran cantidad de buenos músicos que tenemos”.

Pero, de todos estos grupos, probablemente el que tenga influencia más directa en Rock & MAU sea *La Ofrenda* de Vytas Brenner. Ballesta (entrevista personal, Abril 30, 2014) explica que la propuesta de Brenner ha servido de inspiración para muchos otros grupos que han tratado de fusionar música venezolana con rock.

El proyecto La Ofrenda y Rock & MAU tienen el mismo fondo: unir la música de raíz tradicional (joropo, polo margariteño, tambores de la costa, en el caso del primer proyecto) con el rock. Pero presentan algunas diferencias en la forma: el de Vytas era un proyecto de música original. En cambio, Rock & MAU consiste en reinterpretaciones de temas ya existentes (J. Ballesta, entrevista personal, Abril 30, 2014). Sin embargo, pese a estas diferencias, es evidente que este experimento sirvió de inspiración para muchos músicos de la MAU.

2.6.1.2. De nuevo, la siembra. Nace Rock & MAU

La inquietud sobre la falta de identidad en el rock venezolano fue el detonante para que se gestara este proyecto. El responsable de poner esa inquietud sobre la mesa, de mediar para que el mundo de la música popular y el de la música de raíz tradicional se encontraran, fue Diego “El Negro” Álvarez, en una conversación con Henry D’Arthenay, vocalista de La Vida Bohème, justo en pleno proceso de preproducción del disco *Será*. Al respecto, Álvarez (entrevista personal, Abril 26, 2014), explica:

En la conversación inicial que da pie a esta idea, sentados en el estudio de grabación empezando a maquetear el disco *Será*, yo le dije que sentía que el rock no tenía identidad venezolana, que tenía mucha más influencia anglosajona, argentina, colombiana, incluso mexicana. Pero que no sonaba a rock venezolano. Incluso uno escucha grupos como

Circo Vulkano y usan la cumbia, pero nadie usa un género venezolano. Lo que yo le decía a Henry era que me parecía que el rock debía tener una identidad.

Luego de esta conversación, “El Negro”, en diciembre de 2011, le sugirió a Álvaro Paiva hacer un “Miércoles de la MAU” con los rockeros, a los que éste accedió. Álvarez (ibid.) expresa:

Había un poco de gente de la MAU que se quedó en el país, que no se fue de vacaciones. Y nosotros teníamos un espacio en el Trasnócho. Como yo estaba trabajando con estas bandas de rock, le dije a Álvaro para juntar a los rockeros con los muchachos de la MAU. Como nadie tenía nada que hacer porque era Navidad, un 26 de diciembre, dijeron: ‘bueno, vamos a echarle pierna, vamos todos a ensayar pa’ casa de Álvaro’.

De esa manera, convocaron al público a una función de la MAU con La Vida Bohème, Rawayana, Nana Cadavieco y Malanga, a través de *Twitter*, el cual fue su único medio de promoción para ese momento. Mediante esta red social, la respuesta de los seguidores, especialmente de menores de edad, fue tan importante, que decidieron hacer un ensayo abierto para ellos.

Una vez en el Trasnócho Lounge, el 26 de diciembre de 2011, realizaron ese ensayo abierto para los más jóvenes. Pero en la noche, cuando iban a presentarse ante el público más adulto, se encontraron con la sorpresa de que superaba la capacidad del espacio. Ante esta situación, Paiva decidió hacer una segunda presentación para la gente que no pudo entrar a la primera.

Una de las impresiones que dejó este experimento fue de agrado. Juan Carlos Ballesta (2012) en su nota sobre estas primeras funciones,

apuntó: “Ese encuentro, que en principio podría parecer descabellado, resultó en una más que interesante mezcla, una simbiosis en la que ambas partes ganaron y el público comprobó que es posible unir estéticas musicales distintas” (p. 48).

De esta manera, comenzó el camino para un proyecto que para ese entonces todavía no tenía nombre. Luego de este primer encuentro, aprobado por el público, volvieron a presentarse el 3 de marzo de 2012, pero esta vez bautizados con el nombre *Rock and MAU*, y en un nuevo escenario, el Teatro de Chacao. En esta ocasión, repitieron La Vida Bohème, Rawayana, Nana Cadavieco y Malanga, y esta vez se sumó la agrupación Viniloversus. Todos tocaron en dos funciones junto a los seis ensambles de la MAU, ante 1.200 espectadores.

Ese mismo año, el 1° de septiembre, se realizó el Rock and MAU sinfónico, como parte de la séptima edición del Festival Por El Medio de la Calle, ante unas 12 mil personas. Los encargados de poner el rock en esta edición sinfónica fueron Nana Cadavieco, Malanga, La Vida Bohème, que ya habían colaborado anteriormente con la MAU, y además se unieron Caramelos de Cianuro y Tomates Fritos. Dos meses después, en diciembre, para cerrar un año de experimentación, Rock and MAU participó en Festival Locos por la Paz realizado en el Parque Generalísimo Francisco de Miranda, delante de un público de 3.000 personas.

Después de una temporada de presentaciones en vivo, comenzaron la grabación del disco que lleva el mismo nombre del proyecto. En este primer álbum, las bandas seleccionadas fueron seis que ya habían colaborado en sus conciertos, que son precisamente de las más populares de la movida musical nacional: Caramelos de Cianuro (rock), La Vida Bohème (rock, dance), Malanga (pop, rock, música latina), Nana Cadavieco (pop-rock), Rawayana (reggae, pop) y Viniloversus (rock).

Con el fin de bautizar ese primer disco, que registra el encuentro de dos mundos tan distintos en apariencia, realizaron un concierto el 23 de mayo de 2013 en uno de los escenarios más importantes de la escena cultural venezolana, la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño. Este ha sido probablemente uno de los conciertos más importantes de Rock & MAU, por la cantidad de artistas involucrados y por la cantidad de público que repletó el lugar donde caben 2.500 personas.

Con la introducción de Francisco Granados, locutor de la emisora *La Mega*, se encontraban en el escenario representantes y colaboradores de la MAU, como: Eric Chacón (flauta), Jorge Torres (mandolina), César Natera (violín), Jorge Glem y Edward Ramírez (cuatro), Rodner Padilla (bajo eléctrico, melódica y teclado), Hugo Fuguet (guitarra eléctrica), Manuel Rangel (maracas), Luis Freitas (bajo), Yonathan Gavidia y Diego Álvarez (percusión) y Álvaro Paiva (guitarra acústica).

A este gran ensamble, armado con parte de los integrantes de la MAU, se le unieron los vocalistas y algunos instrumentalistas de las agrupaciones presentes en el primer disco, como Nana Cadavieco, Henry D'Arthenay, Rafael "Boli" Pérez y Sebastián Ayala (voz, bajo y batería de La Vida Bohème), Rodrigo Gonsalves (Viniloversus), Asier Cazalis (Caramelos de Cianuro), Arístides Barbella y Chapis Lasca (voz y bajo de Malanga), Beto Montenegro y Antonio Casas (voz y bajo de Rawayana).

Además, el repertorio fue completado por otros artistas tanto de la música pop-rock como de la música de raíz tradicional, entre los que se encuentran: Alejandro Sojo (Los Colores), Reynaldo Goitía y Tony "Cash" Maestracci (Tomates Fritos), Ítalo Pizzolante, Álvaro Casas y Armando Añez (Americania), Luis Jiménez (Los Mesoneros), Pablo Danigno (Sentimiento Muerto y Los Pixel), Horacio Blanco (Desorden Público), Mauricio Arcas (Los Amigos Invisibles), María Teresa Chacín, Betsayda Machado y César Gómez.

Posteriormente, en julio de ese año, tocaron en el Festival Nuevas Bandas en el estacionamiento del diario El Nacional, ante 5.000 asistentes y en octubre repitieron en el Festival Locos por la Paz, esta vez en los espacios abiertos del Centro Cultural Corp Banca, ante 1.500 espectadores.

Para finalizar el año 2013, realizaron el concierto *Sesiones de Navidad*, nuevamente en el Centro Cultural Corp Banca, ante 800 personas. En esta edición, en la que además se celebró el segundo aniversario de Rock & MAU, se sumaron nuevos artistas populares como: Servando, Mattia Medina (voz de Charliepapa), Maseratti 2Lts, Samantha Dagnino “Samsara”, Fauadz Kassen (La Abuela Disco), Ulises Hadjis, Alfred Gómez Jr. y Gaélica.

Luego de ese último concierto, se tomaron un breve descanso y comenzaron a grabar el segundo disco, el cual se espera que sea publicado a mediados de 2014. Con relación a darle continuidad a Rock & MAU con una segunda producción discográfica, Paiva (entrevista personal, Mayo 13, 2014), expresa que:

Al final lo que queda son los discos. En los conciertos toca una generación y toca una cantidad de personas, pero los discos y los libros son un registro de un momento, son una foto de un momento. Y yo pienso que había que tomarnos otra foto.

2.7. El universo de la radio

Más allá de todos los tecnicismos existentes en torno a la radio, lo importante a saber es que se trata de un universo lleno de numerosos y variados elementos. Pérez Varela (2013), en su libro *La radio es una cosa seria. Reflexiones e investigaciones sobre la radio en Venezuela*, dice que la radio «produce un paisaje sonoro donde el hombre se encuentra a sí y a los objetos de su mundo» (p. 71). Y el ser humano se encuentra consigo y con lo que le rodea porque en la radio están dados los factores para que esto suceda.

En principio, la radio es un medio que llega a muchas personas. Pero, a la vez, es un medio selectivo, que llega a audiencias específicas, lo que hace que los oyentes se ubiquen en un ambiente íntimo y personal. Sobre este particular, Pérez Varela (ob. cit.) expone:

No obstante el avance avasallante de la televisión y la explosión de lo audiovisual, la radio ha trascendido en el tiempo, fundamentalmente por el valor que representa: *la compañía, la cercanía* con el oyente, lo que no ha logrado hasta ahora ningún otro medio de comunicación de masas. Y es en esta corta distancia que este medio ha construido un vínculo y un discurso, que por su misma intangibilidad ha exigido a sus hacedores múltiples habilidades para transmitir códigos, símbolos, etc. (Pérez Varela, 2013, p. 44).

Estos códigos que menciona el autor no son otros que los que conforman el lenguaje radiofónico. Balsebre (1994) se refiere a éste como un conjunto de formas sonoras y no sonoras representadas por la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, las cuales tienen una significación que depende tanto de los recursos técnico-expresivos de la reproducción sonora, como de la percepción sonora e imaginativo-visual de los escuchas.

Entonces, a través de la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio, la radio crea un ambiente único que permite al oyente tener un contexto del mundo que escucha. Pero además de estos elementos clásicos, existen autores que incluyen otro de igual importancia: la voz. Pérez Varela (2013) coloca a la voz como el quinto elemento del lenguaje radiofónico, puesto que, a su parecer, al incluirla dentro de la palabra, se cae en una «imprecisión categorial». Por ello, plantea que: “La voz es el *vehículo* de la palabra, y ésta es el *contenido* de la voz” (p. 56).

Sea con cuatro o con cinco elementos (que de igual forma son menos en comparación con la televisión, que se vale de la imagen), la radio ha conseguido ventajas notorias que nadie le puede arrebatar, las cuales son: amplia difusión popular, simultaneidad (posibilidad de llegar a muchas personas al mismo tiempo), instantaneidad (el mensaje radiofónico llega al oyente en el mismo momento en que se emite y se distribuye), largo alcance, bajo costo y acceso directo a los hogares (Kaplún, 1999, p.50).

2.7.1. El reportaje dentro del universo radiofónico

Sobre el reportaje radiofónico, así como sobre otras producciones en radio, existe la duda de si se trata de un género o un formato radiofónico. Para distinguir género de formato, Cabello (1986) en su libro *La radio. Su lenguaje, géneros y formatos* expone que: “(...) un género radiofónico es una agrupación de contenidos que persiguen una finalidad específica y que se expresan a través de formatos diversos” (p. 49). Por su parte, sobre el formato, sostiene que: “(...) viene siendo así el conjunto de elementos formales que configuran la estructura de una programa tipo” (ibid.).

Para profundizar más en el tema, el autor ofrece una clasificación, en la que plantea cinco géneros con sus formatos:

1. Informativos o periodísticos: en este género incluye formatos como los noticieros (cortos y largos), las entrevistas, los documentales (en vivo y en diferido) y programas de opinión (editoriales, comentario y programas de humor).
2. Distracción: el género de distracción abarca formatos como los musicales, los deportivos, los dramáticos (unitarios y seriados), los cómicos y de variedades.
3. Culturales: Según Cabello, es en este género donde entran los reportajes. Las charlas y los artísticos también se incluyen en los culturales.
4. Publicitarios
5. Propagandísticos

Pero existen otros teóricos que difieren del planteamiento de Cabello. Pérez Varela (2013) hace un estudio exhaustivo sobre los géneros y formatos radiofónicos, en el que pone de manifiesto diferentes teorías.

Entre los teóricos, menciona a Merayo (1992, citado en Pérez Varela, 2013), quien dice que el género es:

(...) cada uno de los modos de armonizar los distintos elementos del mensaje radiofónico –especialmente la palabra– de manera que la estructura resultante pueda ser reconocida como perteneciente a una modalidad característica de la creación y difusión radiofónica (p. 124).

Entonces, Merayo (ob. cit.), no se refiere al reportaje como un formato, como lo hace Cabello (1986), sino como «un género vinculado a la actualidad que permite el tratamiento en profundidad de un tema, con respaldo documental y de datos actualizados, combinando hechos y opiniones personales, aun cuando por definición se trate de un género netamente informativo» (p. 142).

Además, según Merayo, existen dos tipos de reportajes: en directo y en diferido. El primero es el que se transmite en el momento en que ocurre un hecho. Por su parte, el segundo puede ser diferido de calle y diferido de mesa (que, a su vez, se divide en documental, gran reportaje de actualidad y reportaje atemporal). Por su dificultad, generalmente los reportajes en radio se transmiten en diferido.

En este mismo sentido, el Manual de Estilo de la Radiotelevisión Española RTVE (2010) define el reportaje radial como:

(...) un género radiofónico que pretende narrar y describir hechos y acciones de interés para el oyente, proporcionando un contexto de interpretación y análisis amplio, profundo, con la utilización de múltiples

fuentes. Es un género flexible y creativo, que puede combinar todos los elementos que constituyen el lenguaje radiofónico (Manual de Estilo de Radiotelevisión Española RTVE, 2010).

Por otro lado, Carlos Araya Rivera (2005) en su *Manual de Producción Radiofónica Estudiantil*, plantea una nueva tipología, que consta de dos dimensiones:

1. Géneros mayores y menores: esta dimensión se basa en la complejidad de la estructura.
2. Géneros informativos, interpretativos, de opinión, de discusión, educativos, persuasivos y de entretenimiento.

Según este autor, el reportaje es un formato incluido en los géneros menores e informativos, por ser de más sencilla elaboración, en comparación con otros formatos como la radionovela o el documental (formatos de géneros mayores) y por su carácter informativo como principal objetivo o intención.

2.7.1.1. Estructura del reportaje radiofónico

De acuerdo con el Manual de Estilo de la Radiotelevisión Española (2010), el reportaje «contemplará los datos, las posibles narraciones, los diferentes argumentos, los testimonios de los protagonistas, los intereses contrapuestos, las consecuencias y las distintas interpretaciones que se han encontrado durante la preparación y la elaboración del reportaje». Para ello, éste debe seguir una estructura que permita organizar todo lo que se debe incluir.

La investigadora Susana Herrera Damas (2007) en su artículo “La estructura del reportaje en radio” menciona tres partes fundamentales: la apertura, el desarrollo y el cierre. Según Faus (1981, citado por Herrera Damas 2007), la apertura «supone una primera toma de contacto con la audiencia, a la que hay que descubrir el escenario de los hechos y la motivación que ha llevado al reportero hasta allí» (p. 2).

Esta apertura o entrada debe cumplir con ciertos requisitos, como: sencillez, relevancia temática, interés intrínseco, color (lenguaje distinto y original) e intriga (ser llamativa, pero no contar datos esenciales). Además, la entrada puede ser de diversos tipos. Con base en lo expuesto por Ulibarri (ob. cit.), la investigadora propone 13 tipos de entradas: de resumen, de sumario, narrativa, descriptiva, de contraste, de pregunta, de apelación directa, de cita, deductiva, de parodia, de suspense, simbólica y de caso.

Con relación al desarrollo, Herrera Damas lo aborda como «el cuerpo, la médula y el esqueleto del reportaje, se trata de la parte más extensa y la que contiene la mayor cantidad de información». Es en esta parte donde se incluye gran parte de los elementos del contenido. Este puede ser: por bloques, cronológico, de contrapunto o dialéctico, por escenas o por casos.

Posteriormente, se encuentra el cierre, que es la parte final del reportaje. Esta parte tiene tanta importancia como la apertura y el desarrollo, puesto que es la que hará sentir al oyente que no falta nada. El cierre debe cumplir con ciertas características: ser breve, concluyente, paulatino, original, lógico y congruente. Este puede ser de diversos tipos: de retorno, de conclusión, de caso, de moraleja, de actuación o instancia a la acción, de incógnita, de proyección o futuro y anticlimático.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1. Tipo de investigación

El proyecto de Trabajo de Grado titulado *Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo* es una investigación de tipo explicativa. De acuerdo con Fideas Arias (1999) en *El proyecto de Investigación: Guía para su elaboración*, la investigación explicativa «se encarga de buscar el porqué de los hechos mediante el establecimiento de relaciones causa-efecto» (p. 47).

De esta manera, este trabajo entra en la clasificación de explicativa, puesto que busca exponer un fenómeno, como lo es el Rock & MAU y, a la vez, destacar su importancia en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular hecha en Venezuela (rock y pop).

Según el autor Carlos Sabino (1992) en *El proceso de investigación*, el objetivo de este tipo de investigación «es conocer por qué suceden ciertos hechos, analizando las relaciones causales existentes o, al menos, las condiciones en que ellos se producen» (p. 54).

Por ello, en este trabajo no sólo se describe el fenómeno *Rock & MAU*, sino que también se adentra en las razones que llevaron a su origen y cómo éste ha impactado tanto en la música popular de raíz tradicional venezolana, como en la popular que abarca los géneros rock y pop. Es así como este trabajo busca describir las características de un fenómeno

reciente, es decir, en pleno desarrollo y, además, comprenderlo e interpretarlo para poder así exponerlo y explicarlo en todas sus dimensiones.

En lo que concierne al diseño de la investigación, la presente es de tipo mixta, puesto que combina la investigación documental y la de campo. Por un lado, la investigación documental es definida por Bravo Jaúregui, Méndez y Ramírez (1987), en la obra *La investigación documental y bibliográfica*, como un trabajo:

(...) cuyo objetivo fundamental es el análisis de diferentes fenómenos (de orden históricos, psicológicos, sociológicos, etc.) de la realidad a través de la indagación exhaustiva, sistemática y rigurosa, utilizando técnicas muy precisas, de la Documentación existente, que directa o indirectamente, aporte la información atinente al fenómeno que estudiamos (p. 21).

Por lo tanto, este Trabajo de Grado se fundamenta, en buena medida, en materiales documentales, de tipo bibliográfico e, inclusive, audiovisual, que permitan tener un conocimiento más amplio sobre el tema abordado.

Por otro lado, la investigación de campo es abordada por Arias (1999) como aquella que «consiste en la recolección de datos directamente de la realidad donde ocurren los hechos, sin manipular o controlar variable alguna» (p. 48). Esta definición aplica para la siguiente investigación porque ésta se basa, así como en la consulta de materiales documentales, en la realización de entrevistas, con el fin de obtener testimonios y opiniones de los músicos involucrados.

De acuerdo con el *Manual de Trabajos de Grado, de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales* (2006), la investigación de campo «se trata de investigaciones a partir de datos originales o primarios» (p. 11). Por consiguiente, el presente trabajo se nutre de informaciones, datos y visiones

obtenidos a través del contacto directo (entrevistas) con los protagonistas del fenómeno.

En lo que respecta al alcance espacial y temporal, este Trabajo de Grado es una investigación de tipo traseccional o transversal. Baptista, Fernández y Hernández (2010) definen estos diseños como aquellos que «recolectan datos en un solo momento, en un tiempo único» (p.151). Asimismo, buscan describir variables y analizar su incidencia en un momento dado. Entonces, este trabajo persigue describir el fenómeno Rock & MAU y su impacto en el momento actual.

Por otra parte, según la estrategia metodológica, la presente es una investigación cualitativa. Baptista et al. (ob. cit.) la definen como aquella que «utiliza recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación y puede o no probar hipótesis en su proceso de interpretación» (p. 7).

Además, en palabras de Baptista et al. (ob. cit.), este tipo de investigación le da profundidad a los datos obtenidos, permite la riqueza interpretativa, la dispersión y la contextualización del entorno, da cabida a los detalles y a las experiencias únicas y aporta un punto de vista fresco, natural y holístico a los fenómenos, que les da un carácter de flexibilidad.

Sobre los diseños cualitativos, Sabino (1992) dice que: “(...) intentan recuperar para el análisis parte de esta complejidad del sujeto y de sus modos de ser y de hacer en el medio que lo rodea. Lo íntimo, lo subjetivo, por definición difícilmente cuantificables, son el terreno donde se mueven por lo tanto los métodos cualitativos” (p.81).

Este trabajo se ubica dentro de la investigación cualitativa porque busca, precisamente, recoger datos no numéricos, sino más bien profundos y variados, desde todos los puntos de vista posibles. Asimismo, lleva a cabo un

análisis de tipo interpretativo, puesto que lo que interesa es comprender el fenómeno estudiado en su amplitud.

3.2. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para el desarrollo de toda investigación de campo es necesario la utilización de técnicas e instrumentos de recolección de datos. En el presente trabajo, la primera de las técnicas empleadas es la observación científica, la cual es definida como «el uso sistemático de nuestros sentidos en la búsqueda de los datos que se necesitan para resolver un problema de investigación» (Sabino, 1992, p. 117).

Baptista, Fernández y Hernández (2010) explican que dentro de la investigación cualitativa se necesita estar entrenado para observar, que es muy diferente de ver, puesto que en la observación no sólo se hace uso del sentido de la vista, sino de los demás sentidos. Además, los autores agregan que utilizar esta técnica implica adentrarse en profundidad a situaciones sociales, mantener un papel activo y estar atento a los detalles.

Específicamente, en esta investigación, se realiza la observación participante, la cual es aquella en la que el observador se introduce y participa en el campo no falsificado del suceso y es considerado por los demás como parte del campo de actuación (Heinemann, 2003, p.144).

En palabras de Sabino (1992), al utilizar la observación:

(...) el investigador debe primeramente integrarse al grupo, comunidad o institución en estudio para, una vez allí, ir realizando una doble tarea: desempeñar algunos roles dentro del grupo, como uno más de sus miembros, a la par que ir recogiendo los datos que necesita para la investigación (p. 119).

De esta manera, en este Trabajo de Grado se hizo uso de la observación participante, por cuanto se asistió a tres conciertos de Rock & MAU durante el año 2013: uno en la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, realizado el 23 de mayo, con motivo del bautizo del primer disco; otro en el Festival Nuevas Bandas, que se llevó a cabo el 14 de julio; y el tercero en el marco del “Festival Locos por la Paz”, celebrado el 20 de octubre, en las afueras del Centro Cultural BOD-Corp Banca. En estas actividades se participó bajo el papel de público, con el fin de vivir la experiencia desde el punto de vista de los espectadores.

Además, se empleó la observación participante en la rueda de prensa sobre la gira nacional “La música de todos”, realizada el 04 de junio de 2014. En esta se asistió bajo la figura de periodista, con el objetivo de recoger los comentarios e impresiones de los invitados de los distintos medios nacionales.

Otra de las técnicas empleadas es la entrevista, la cual es definida por Cerda (1991) como «una conversación que tiene un propósito definido, y este propósito se da en función del tema que se investiga» (p. 259).

Además de ser una conversación, la entrevista es «una técnica, dentro de la metodología cualitativa, que se utiliza para obtener información verbal de uno o varios sujetos a partir de un cuestionario o guión» (Aguirre Cauhé, ed. en Aguirre Baztán, 1995, p. 172).

En específico, en este trabajo se utiliza la entrevista focalizada, que según Cerda (1991) «se asocia al hecho de concentrar en un solo punto un conjunto de cosas, conceptos y cuestiones referidas a un tema y a un contenido» (p.260). Este autor agrega que en este tipo de entrevista las preguntas realizadas por el entrevistador se limitan a una idea o referencia. Sin embargo, también depende de la habilidad del entrevistador orientar al

entrevistado a responder lo que al investigador le interesa o le conviene para la consecución de sus fines.

Fiske, Kendall y Merton (1998) exponen que: “El entrevistador que ha analizado previamente la situación sobre la que está enfocada la entrevista, está en una posición particularmente ventajosa para extraer tanto detalle”. Además, en sus enunciados, explican que en la entrevista focalizada, el entrevistador puede jugar un papel activo, en el que puede introducir pistas verbales explícitas sobre la situación.

De esta forma, en la presente investigación, se realizaron entrevistas focalizadas tanto a los integrantes del *Rock & MAU* como a especialistas en materia cultural y musical (músicos, periodistas, sociólogos, promotores culturales), para conocer sus distintos puntos de vista con respecto al mismo fenómeno, pero con base en preguntas establecidas, susceptibles a cambios según el ritmo y la dinámica en la conversación, con el fin de llevar a la investigadora a obtener respuestas que contribuyeran a lograr sus objetivos.

CAPÍTULO IV

ROCK & MAU: FUSIONES CON SABOR CRIOLLO

4.1. Preproducción

Para la realización del reportaje radiofónico “Rock & MAU: fusiones con sabor criollo” se realizó una investigación previa sobre todos los aspectos que están relacionados con los ensambles y agrupaciones de rock que están involucrados en este fenómeno, así como sobre el tema de la música popular de raíz tradicional, de la música popular (rock y pop) y de la identidad. Para ello, se recurrió a la consulta de fuentes documentales, así como a la observación participante y a entrevistas realizadas a los principales protagonistas y a especialistas de la fuente musical.

4.1.1. Idea

Rock & MAU: fusiones con sabor criollo es un reportaje radiofónico que surge con la finalidad de explicar la importancia del fenómeno musical Rock & MAU en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular (rock y pop) hecha en Venezuela.

4.1.2. Sinopsis

El reportaje denominado *Rock & MAU: fusiones con sabor criollo*, nace con la finalidad de que el oyente tenga un conocimiento más amplio sobre el fenómeno musical Rock & MAU. A través de este formato radiofónico, el radioescucha comprenderá cómo Rock & MAU acercó a dos mundos que estaban en apariencia distantes: el de la música de raíz tradicional y el de la música pop-rock, lo que sucedió tanto con los artistas involucrados, como con los públicos seguidores.

Asimismo, se parte de la premisa de que este fenómeno logró dos cosas importantes en la escena musical: 1) promover la música popular de raíz tradicional venezolana (con influencias propias del siglo XXI), es decir, acercarla a un público joven que no tenía conocimiento de ella; 2) contribuir a la construcción de una identidad de la música pop-rock hecha en casa, algo de lo que ha carecido por mucho tiempo.

4.1.3. Ficha Técnica

- **Tema:** Importancia del fenómeno Rock & MAU en la promoción de la música popular de raíz tradicional venezolana y en la construcción de una identidad de la música popular (rock y pop) hecha en Venezuela.
- **Formato:** Reportaje radiofónico.
- **Nombre del programa:** Rock & MAU: fusiones con sabor criollo.
- **Duración:** 20 minutos.

- **Periodicidad:** Por ser un programa de corte cultural, que no pierde vigencia en el tiempo, puede ser transmitido dos veces por semana: un día entre semana y un día del fin de semana.
- **Horario:** 05:30 pm (para la transmisión entre la semana) y 11:30 am para la transmisión del fin de semana.
- **Público o target:** El público potencial está integrado por personas que sigan el fenómeno Rock & MAU, así como también por personas que hagan de la música su medio cotidiano o frecuente: músicos, musicólogos, periodistas de la fuente cultural y musical y melómanos. Asimismo, puede ser de interés para profesionales de las ciencias sociales, como antropólogos y sociólogos, que se dediquen al estudio del área cultural, específicamente de la musical.
- **Campo de difusión:** Nacional.
- **Tipo de emisora:** Frecuencia Modulada (FM).
- **Formato de grabación:** CD
- **Día de grabación:** 23 de junio de 2014

4.1.4. Recursos Utilizados

- **Técnicos:**

Grabadora: 1.

PenDrive: 1.

Estudio de Radio: 1.

- **Humanos:**

Producción: Karen Key

Guión: Karen Key

Locución: Karen Key

Musicalización: Karen Key y Carlos Efraín Martínez McCartney

Control Técnico: Carlos Efraín Martínez McCartney

Edición y Montaje: Carlos Efraín Martínez McCartney

4.1.5. Entrevistados:

Álvaro Paiva Bimbo: Guitarrista, compositor y arreglista. Músico en los ensambles Cabijazz y Kapicúa. Fundador de la Movida Acústica Urbana y de Rock & MAU.

Diego “El Negro” Álvarez: Percusionista y cajonero. Músico invitado en la MAU. Responsable de la idea de Rock & MAU.

Manuel Rangel: Guitarrista y maraquero. Músico en los ensambles Kapicúa y Los Sinvergüenzas.

Edward Ramírez: Cuatrista. Músico en los ensambles Kapicúa y C4 Trío.

Alberto “Beto” Montenegro: Vocalista de la agrupación Rawayana.

Asier Cazalis: Vocalista de la agrupación Caramelos de Cianuro.

Aquiles Báez: Guitarrista, arreglista, compositor y productor musical. Músico de raíz tradicional.

Rafael “El Pollo” Brito: Cantante, ejecutante del cuatro, la mandolina y la guitarra.

Juan Carlos Ballesta: Crítico musical. Editor de la revista *Ladosis*.

Félix Allueva: Trabajador social, promotor cultural. Presidente de la Fundación Nuevas Bandas.

Gerardo Guarache: Periodista de la fuente musical en el diario El Nacional.

Francisco Granados: Locutor de la emisora juvenil La Mega. Animador de los conciertos de Rock & MAU.

Erly Ruiz: Sociólogo y músico.

4.2. Producción

4.2.1. Revisión documental, arqueo bibliográfico y hemerográfico

Por ser un fenómeno relativamente reciente, no existe información en materiales bibliográficos, salvo en revistas especializadas como en *Ladosis*, en la que se ha hecho un seguimiento a Rock & MAU desde sus inicios. En este sentido, se encontraron dos reportajes, uno sobre la Movida Acústica Urbana y otro sobre Rock & MAU. Además, se consiguieron reseñas de los conciertos realizados por este colectivo de músicos tradicionales y artistas del pop y el rock. Asimismo, se encontraron breves noticias sobre los conciertos de Rock & MAU en los sitios web de diarios como El Universal y El Nacional.

Aunado a ello, se consiguió un documental sobre la MAU en YouTube, titulado “Movida Acústica Urbana: Más que cuatro, maraca y rock”, bajo la dirección de Germán López y un material audiovisual titulado “Una noche en la Ríos Reyna”, bajo la dirección de José Corredor y Rodrigo Gonsalves (vocalista de Viniloversus). También se hallaron varios vídeos aficionados grabados en el concierto en el Teatro Teresa Carreño, los cuales se emplearon para dar contexto al momento de mencionar este evento.

Al finalizar la primera parte de la investigación, se procedió a elaborar una lista de posibles entrevistados que estuviesen involucrados con el fenómeno Rock & MAU y, por supuesto, con la fuente musical, tanto críticos como estudiosos del área de la sociología.

4.2.2. Revisión de material a emplear

Luego de realizar la investigación documental (revisar revistas, artículos en periódicos y materiales audiovisuales), se comenzó a contactar a los posibles entrevistados. Esta fue una etapa que tomó mucho tiempo, por las agendas complicadas de varios músicos involucrados en Rock & MAU. Asimismo, no se pudo entrevistar a algunos protagonistas del fenómeno, puesto que se encontraban fuera del país para el momento de la realización del reportaje.

Entre las personas entrevistadas se encuentran, como se mencionó anteriormente, personajes relacionados con Rock & MAU, además de músicos, periodistas, críticos musicales, promotores culturales y expertos en sociología.

Una vez obtenida toda la información necesaria para la elaboración de este trabajo, se procedió a armar el reportaje, el cual consta de tres partes: una entrada narrativa, en la cual se ubica al oyente en contexto del fenómeno; un cuerpo o desarrollo, elaborado por bloques, en los que se hace énfasis en su importancia en la promoción de la música popular de raíz tradicional y su influencia en la construcción de una identidad del pop y el rock venezolanos; y un cierre, en el cual se presenta una conclusión de lo obtenido durante todo el reportaje.

4.2.3. Pre-selección de la musicalización y de los efectos de sonido

Para la musicalización, se tomó en consideración que la Movida Acústica Urbana tiene un disco doble grabado en vivo (además de toda la discografía de cada uno de los ensambles que la integran). De igual manera,

en esta etapa, se consideró el CD *Rock & MAU*, el más apropiado para ponerle música al reportaje.

4.2.4. Música, cortinas y efectos sonoros empleados

Para darle vida al reportaje “Rock & MAU: fusiones con sabor criollo”, se guardó en un pendrive parte de la discografía de la MAU, de los grupos de rock relacionados con el fenómeno y, por supuesto, de Rock & MAU. Asimismo, se incluyeron temas de artistas que, aunque no tengan relación directa con Rock & MAU, sirvieron de inspiración para este fenómeno. En esta misma línea, se emplearon extractos de vídeos del concierto en el Teatro Teresa Carreño.

Para organizar los tracks, se guardaron en 4 carpetas distintas: una que recoge los temas del CD *Rock & MAU*; una que agrupa los mixes de piezas de los ensambles de la MAU y de otros artistas que sirvieron de influencia; otra que contiene canciones de las agrupaciones de rock; y otra que recopila algunos extractos del concierto realizado el 23 de mayo de 2013 en el Teatro Teresa Carreño.

A continuación se presentan los tracks empleados para la musicalización del reportaje:

- **Carpeta de cortinas:**

Cortina 1 – Track 1: Gatos oliva MAU

Cortina 2 – Track 2: Rincón MAU

Cortina 3 – Track 3: Al final MAU

Cortina 4 – Track 4: Mai Lof MAU

Cortina 5 – Track 5: El Zar MAU

- **Carpeta de mixes:**

Track 1 – Mix de canciones influencia (La Guagua, Amor y Control, Sabroso y Morrocoy)

Track 2 – Mix Ensamblés MAU

Track 3 – Mix Grupos Rock

- **Carpeta Grupos Latinos**

Track 1 – Fanky

Track 2 – El álbum

- **Carpeta rock:**

Track 1 – Buen Salvaje (La Vida Bohème)

Track 2 – Tu ambición (Viniloversus)

Track 3 – Angelitos Negros (La Vida Bohème)

Track 4 – La vida mejor (La Vida Bohème)

- **Carpeta Rock & MAU:**

Track 1 – Gatos Oliva R&M

Track 2 – Rubia Sol Morena Luna R&M

Track 3 – Rincón R&M

Track 4 - El Zar MAU

- **Carpeta de concierto Teatro Teresa Carreño:**

Track 1 – Concierto Teatro Teresa Carreño (TTC)

Track 2 – Gatos Oliva Concierto TTC

Además, también se hizo una carpeta con las entrevistas:

- **Carpeta Entrevistas:**

Track 1 – Entrevista Álvaro Paiva

Track 2 – Entrevista Juan Carlos Ballesta

Track 3 – Entrevista Manuel Rangel

Track 4 – Entrevista Aquiles Báez

Track 5 – Entrevista Diego Álvarez

Track 6 – Entrevista Edward Ramírez

Track 7 – Entrevista Félix Allueva

Track 8 – Entrevista Gerardo Guarache

Track 9 – Entrevista Erly Ruiz

Track 10 – Entrevista Alberto “Beto” Montenegro

Track 11 – Entrevista Asier Cazalis

Track 12 – Entrevista Francisco Granados

Track 13 – Entrevista Rafael “El Pollo” Brito

Además, se empleó un extracto de una declaración de Nana Cadavieco en el documental “Movida Acústica Urbana: más que cuatro, maraca y rock”, el cual tiene el código de “Audio Nana Cadavieco”.

4.2.5. Escaleta: Reportaje “Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo”

Contenidos	Duración
Presentación	23”
Entrada (Narrativa) Se ubica al oyente en el concierto de Rock & MAU en el Teatro Teresa Carreño.	01’25”
Primer Bloque -Inicios de la MAU. -Idea de Rock & MAU. -Rock & MAU sale al ruedo y une a dos mundos. -Entrevista a Álvaro Paiva -Entrevista a Juan Carlos Ballesta	04’28”
Segundo Bloque Importancia de Rock & MAU en la promoción de la música de raíz tradicional. -Entrevista a Manuel Rangel -Entrevista a Aquiles Báez -Entrevista a Diego Álvarez	02’30”

-Entrevista a Juan Carlos Ballesta -Entrevista a Edward Ramírez -Entrevista a Félix Allueva -Entrevista a Álvaro Paiva	
Tercer Bloque Influencia de Rock & MAU en la construcción de una identidad del rock y pop venezolanos. -Entrevista a Gerardo Guarache -Entrevista a Diego Álvarez -Entrevista a Erly Ruiz -Entrevista a Juan Carlos Ballesta -Entrevista a Aquiles Báez -Entrevista a Manuel Rangel -Entrevista a Álvaro Paiva -Entrevista a Alberto “Beto” Montenegro -Entrevista a Asier Cazalis -Audio Nana Cadavieco (declaración extraída del documental Movida Acústica Urbana: más que cuatro, maraca y rock”. Influencia directa de Rock & MAU en	08’44”

el disco <i>Será</i> de La Vida Bohème. -Entrevista a Félix Allueva -Entrevista a Francisco Granados -Entrevista a Álvaro Paiva	
Cierre -Entrevista Rafael “El Pollo” Brito. Conclusión sobre la importancia de Rock & MAU en la promoción de la música popular de raíz tradicional y en la construcción de una identidad del rock y pop.	01’34”
Despedida	29”

4.3. Postproducción

Edición, montaje y musicalización

Con relación a la postproducción, específicamente en la parte de la grabación de las voces, del locutor y de los entrevistados, ésta se realizó en seco. Por otro lado, las entrevistas fueron editadas previamente, de las cuales se extrajeron las partes consideradas más importantes para la realización del reportaje.

En lo que concierne al montaje, se dio vital importancia a la musicalización (por ser un tema netamente musical) y, a partir de allí, se procedió a combinarlas con las grabaciones en seco, las cuales se colocaron sobre cortinas musicales instrumentales, que fueron previamente editadas.

4.4. Guión Literario

Trabajo: Rock & MAU: fusiones con sabor criollo

Identificación del Programa: Rock & MAU: fusiones con sabor criollo

Duración: 20 minutos

Locutora: Karen Key

Fecha: 23 de junio de 2014

1/27

LOCUTOR

La Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela presenta: “Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo”, reportaje radiofónico realizado por la bachiller Karen Key, para optar al título de licenciada en Comunicación Social.

Esa noche, se sentía la euforia del público y la emoción de los artistas que fueron a darnos una probada de la música de nuestra raíz, combinada con géneros populares universales.

Sigue Locutor...

Tamunangue, calipso,
merengue caraqueño, sangueo,
tambor de Patanemo, jota
carupanera, pop, rock, jazz y
muchos géneros más se
encontraron en un solo
escenario.

Fue precisamente la
combinación de tantos
elementos, lo que nos reunió la
noche del veintitrés de mayo de
dos mil trece, en la Sala Ríos
Reyna del Teatro Teresa
Carreño.

Porque todos fuimos a probar
una dosis de nuestra raíz...
porque fuimos a degustar las
fusiones con sabor criollo de
Rock & MAU.

Sigue Locutor...

Hoy, te invito a saborear una mezcla de sonidos de la mano de Rock & MAU, una propuesta que cada vez gana más terreno en la escena cultural y musical caraqueña y nacional.

Para comprender primero por qué surge Rock & MAU es necesario retroceder el CD.

En vista de que en una ciudad como Caracas, confluyen géneros musicales de distintas latitudes, unos jóvenes virtuosos tomaron esas influencias extranjeras, y las combinaron con la música de su raíz.

Sigue Locutor...

El trabajo de artistas y grupos como El Cuarteto, Ensamble Gurrufío, Raíces de Venezuela, Vytas Brenner, Gerry Weil, Rubén Blades y Juan Luis Guerra, es el punto de partida de estos jóvenes inquietos.

Ellos son los integrantes de los ensambles Kapicúa, Los Sinvergüenzas, C4 Trío, César Orozco Kamarata Jazz, Nuevas Almas y enCayapa, quienes se unieron en 2007 bajo el nombre de Movida Acústica Urbana.

Desde sus inicios, la MAU, como es conocida popularmente, fijó claramente su objetivo: promover la música popular de raíz tradicional venezolana, pero con un estilo muy siglo veintiuno.

Sigue Locutor...

Para ello, se adentró paulatinamente en la ciudad capital, al tomar espacios en locales nocturnos donde normalmente se escucha rock, pop, hip hop o reggae.

De esta manera, el colectivo consiguió abrir los “Miércoles de la MAU”, que comenzó en Discovery Bar, pasó por el Teatro Escena Ocho y se formalizó en el Trasncho Lounge.

En una de esas sesiones en el Trasncho, comenzó la historia de Rock & MAU.

Álvaro Paiva, guitarrista de Kapicúa y Cabijazz, cuenta de quién fue la idea.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A ÁLVARO PAIVA *A Diego Álvarez se le ocurrió un día y me dijo: “¿Por qué no hacemos un miércoles de la MAU con los rockeros?”. Y yo le digo: “Buenísimo”.*

LOCUTOR

Esta propuesta consistía en hacer reinterpretaciones de los temas de agrupaciones de rock y pop, y transformarlos en piezas de música de raíz tradicional venezolana.

A partir de esta idea, hicieron un primer concierto el 26 de diciembre de 2011, junto a agrupaciones y artistas de la escena popular como La Vida Bohème, Rawayana, Nana Cadavieco y Malanga.

Sigue Locutor...

En el camino, a estos integrantes iniciales se les unieron Viniloversus y Caramelos de Cianuro.

Una vez formados, bautizaron esta alianza con nombre y apellido: Rock & MAU.

Ya con un nombre y una formación relativamente estable, el colectivo ofreció más conciertos durante el año 2012.

A mediados de 2013, llegaron con una novedad: un disco titulado *Rock and MAU*, el cual bautizaron en un concierto en uno de los espacios culturales más importantes de la ciudad, la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño.

Sigue Locutor...

Desde este momento, Rock & MAU llamó mucho más la atención de los medios y de un público diverso que se mostró receptivo a estas fusiones.

Pero más allá de los conciertos y de los espectáculos, Juan Carlos Ballesta, editor de la revista *Ladosis* menciona que, desde el punto de vista musical, Rock & MAU logró algo que nadie le puede arrebatarse.

ENTREVISTA A J. BALLESTA

Yo creo que este experimento de Rock & MAU, si hay una cosa que ha demostrado, es que el rock, y sus diferentes corrientes, no está para nada desligado de la música con raíz tradicional, y viceversa.

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Además de juntar dos mundos que estaban aparentemente distantes, se consiguió la promoción de la música de raíz tradicional y el inicio de la construcción de una identidad del rock y el pop nacionales.

Sobre el impacto de Rock & MAU en la promoción de la música de raíz, muchos coinciden en que se consiguió atrapar a un público que no se tenía.

Uno de ellos es Manuel Rangel, maraquero de Rock & MAU.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A M. RANGEL

Sumamos gente, sumamos público y conectamos con nuevas generaciones, que para nosotros es importante estimular en cada uno de los jóvenes ese arraigo necesario a nuestra tradición, a lo que es Venezuela.

LOCUTOR

En este sentido, habla Aquiles Báez, músico tradicional.

ENTREVISTA A A. BÁEZ

Yo creo que es importante que gente joven que no tenía referencia conozca mucha de esta música y eso es un formato que funciona para esa promoción.

Sigue Locutor...

...Viene Locutor...

11/27

LOCUTOR

Diego “El Negro” Álvarez,
percusionista y responsable de
la idea de Rock & MAU,
también valora el acercamiento
del público joven.

ENTREVISTA A D. ÁLVAREZ

*El beneficio es que tenga
seguidores más jóvenes, que la
admiren chamos que no la
conocen. Aun así no creo que
exista un respeto verdadero,
pero hay un comienzo pues.*

LOCUTOR

Para Juan Carlos Ballesta,
atrapar más gente joven les
permite más proyección.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A J.C. BALLESTA *Ellos han ganado un público que no tenían. Y eso, por supuesto que, a la larga, da más proyección, los proyecta hacia un público joven, que es el público que más se mueve, el más activo, que va más a conciertos.*

LOCUTOR Edward Ramírez, cuatrista de Rock & MAU, está consciente de este beneficio.

ENTREVISTA E. RAMÍREZ *Es un puente que se tiende para que nuestra música venezolana sea más conocida.*

LOCUTOR Según Félix Allueva, presidente de la Fundación Nuevas Bandas, aliarse con grupos de rock fue una movida inteligente.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A F. ALLUEVA

Pienso que la movida se estaba agotando en sí misma. Llegaba a un sector, pero no trascendía de ese sector. Entonces, el riesgo que se corría era que se quedara paralizada en un determinado punto y no avanzara más en público.

LOCUTOR

Ante esta apreciación, Álvaro Paiva mantiene su punto.

ENTREVISTA A ÁLVARO PAIVA

A mí me da igual si la MAU se estanca o no, pero no me da igual si la música venezolana se deja de conocer; para mí eso influye directamente en la visión que tiene cada venezolano de su país.

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Y, en ese interés, de que la gente se identificase más con su música tradicional, también influyó Rock & MAU.

Gerardo Guarache, periodista de la fuente musical de El Nacional, explica que Rock & MAU logró:

ENTREVISTA A G. GUARACHE

Acercar a muchísimo público y mostrarle el sonido de la mandolina, y mostrarle cómo es un tambor de Patanemo y cómo es todo esto. Eso también es relevante, que no sea una cosa tan ajena.

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Ese acercamiento del público a la música de su raíz también sucedió con los protagonistas de la parte pop y rock, quienes al saborear nuevas sonoridades se toparon de frente con algo que les faltaba: identidad.

Diego “El Negro” Álvarez, se refiere a esta carencia.

ENTREVISTA A D. ÁLVAREZ

Yo sentía que el rock no tenía identidad venezolana, que tenía mucha más identidad anglosajona, argentina, colombiana, incluso mexicana. Pero que no sonaba a rock venezolano.

LOCUTOR

Pero el tema de la identidad está sujeto a numerosas interpretaciones.

Sigue Locutor...

De acuerdo con Erly Ruiz,
sociólogo y músico...

ENTREVISTA A ERLY RUIZ

*Nuestra identidad es lo ser
híbrido. Esa es nuestra
identidad. Y creo que se ve
inclusive en lo que hace la
MAU, lo que está haciendo
MAU es algo híbrido totalmente,
es una... vincular sonidos con
otras cosas.*

LOCUTOR

Sin embargo, hay quienes
apelan por conseguir elementos
que permitan reconocer la
influencia de nuestra raíz en
nuestra música pop y rock.

Para Juan Carlos Ballesta, los
intentos del lado rock por incluir
elementos venezolanos no han
sido suficientes ni potentes.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A J.C. BALLESTA *Si hay una cosa que el rock venezolano le ha faltado, a pesar de intentos que ha habido en el camino, le ha faltado es identidad.*

LOCUTOR En esta línea, el maestro Aquiles Báez, dice que el rock y el pop venezolanos están muy desvinculados de la realidad-país, a diferencia de lo que sucede en otras naciones.

ENTREVISTA A A. BÁEZ *El rock argentino tiene una identidad fortísima. El rock brasileiro, tú oyes a Paralamas... una fortaleza a nivel de identidad muy grande. Hasta los mismos colombianos.*

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Además, según Báez, desde el lado popular se debe partir más desde adentro hacia afuera, que desde afuera hacia adentro.

ENTREVISTA A A. BÁEZ

Yo creo que el rock y el pop venezolanos necesitan nutrirse más de la identidad, de agarrar como punto de partida ese qué somos.

LOCUTOR

Para Manuel Rangel, con el trabajo de Rock & MAU, la música pop y rock comenzó a ser reconocible dentro del país, pero asegura que aún falta que nos reconozcan en el mundo.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A M. RANGEL

Va a pasar muchos años en que logremos que afuera nos identifiquen como: “Eso que suena es música venezolana”.

LOCUTOR

Pese a que construir esta identidad es un proceso que requiere de tiempo y esfuerzo, Rock & MAU colocó las bases para comenzar a armarla.

Álvaro Paiva tiene su fe puesta en el impacto de este proyecto.

ENTREVISTA A ÁLVARO PAIVA

Creo que esto puede ser la entrada, los primeros pasos en la dirección de un pop-rock venezolano que sea absolutamente reconocible en el resto del planeta.

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Pero, antes de dar ese paso de ser reconocibles en el mundo, Rock & MAU comenzó por dar un bocado de música de raíz a los artistas del pop y el rock.

“Beto” Montenegro, vocalista de la agrupación Rawayana, reconoce y valora este contacto.

ENTREVISTA A B. MONTEN.

Creo que como músicos que nacimos en este país nos acercamos muchísimo más a nuestras distintas regiones por medio de estos ritmos.

LOCUTOR

De la misma manera sucedió con Asier Cazalis, vocalista de Caramelos de Cianuro, quien ahora hace alianzas con músicos de raíz tradicional.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A A. CAZALIS

Hace poco hicimos un concierto con Jorge Glem y yo quería hacer una canción con él, entonces, realmente, agarramos una canción, que es una canción de Frisbee, que se llama “El mar”, que es una canción pesadísima, rockerísima y en un momentico, en cinco minutos, él y yo hicimos algo que para mí es cien veces mejor que lo que era la canción original.

De hecho, tanto es así, que quiero grabarla en ese estilo porque me parece que la canción realmente nació otra vez.

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Otra que recibió esta influencia, fue Nana Cadavieco, la única mujer dentro de Rock & MAU.

AUDIO NANA CADAVIECO

Ya de esa primera experiencia en diciembre del año 2011, de ese primer Rock & MAU, salimos ya muchísimo más curiosos, muchísimo más interesados por estudiar que la cosa no es arpa, cuatro y maraca nada más.

LOCUTOR

Pero, probablemente, la influencia de este acercamiento a la música de raíz tradicional, por parte de un grupo rock, se note más en el trabajo de La Vida Bohème.

Félix Allueva menciona el disco *Será* como una respuesta a esta alianza.

Sigue Entrevista...

ENTREVISTA A F. ALLUEVA

*El efecto Movida Acústica
Urbana caló en ellos, o sea,
ellos entendieron que hay otro
tipo de música, se siente en el
disco lo venezolano; no puedo
decir que hay una relación
directa, pero sí que ellos de una
u otra manera se nutrieron de
esa experiencia.*

LOCUTOR

En este aspecto, coincide
Francisco Granados, locutor de
La Mega.

ENTREVISTA A F. GRANADOS

*El disco Será de La Vida
Bohème fue compuesto, está en
el ADN de las canciones los
ritmos tradicionales de nuestra
tierra.*

Sigue Locutor...

LOCUTOR	Desde la perspectiva de Álvaro Paiva, gracias a este disco se puede comenzar a hablar de un rock venezolano.
ENTREVISTA A ÁLVARO PAIVA	<i>A mí me parece que el segundo disco de La Vida Bohème si no es rock venezolano en su máximo apogeo, se acerca mucho.</i>
LOCUTOR	Pese a que este fenómeno aún está en desarrollo, el efecto de Rock & MAU en los artistas del pop y el rock venezolanos ya empieza a materializarse.

Sigue Locutor...

En tan poco tiempo, Rock & MAU se convirtió en una referencia de la música hecha en Venezuela, por la calidad de la propuesta y por la cantidad de artistas involucrados.

Pero, en especial, ha logrado tanto impacto por conseguir unir a dos mundos que estaban distantes en apariencia, el de la música de raíz tradicional y el de la música pop y rock.

Y, en esa unión, sumó dos aportes: dar a conocer la música de nuestra raíz a un nuevo público y ayudar a poner los cimientos para la construcción de una identidad del pop y el rock nacionales.

Sigue Locutor...

En vista de estos logros,
músicos como Rafael “El Pollo”
Brito reconocen la importancia
de Rock & MAU.

ENTREVISTA A R. BRITO

*Yo creo que es una iniciativa
buenísima y no solamente para
Venezuela, sino para... eso
puede ser un comienzo de un
movimiento a nivel mundial.*

Pero, más allá de las
expectativas que se puedan
tener con Rock & MAU en
cuanto a proyección
internacional, lo que interesa es
el impacto que ha logrado en
los mismos venezolanos.

Sigue Locutor...

Indudablemente, Rock & MAU consiguió un lugar en la escena musical nacional, donde muchos han probado, degustado y hasta digerido sus fusiones con sabor criollo.

La Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela presentó: “Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo”, reportaje radiofónico realizado por la bachiller Karen Key, para optar al título de licenciada en Comunicación Social.

4.5. Guión Técnico

Trabajo: Rock & MAU: fusiones con sabor criollo

Identificación del Programa: Rock & MAU: fusiones con sabor criollo

Duración: 20 minutos

Locutora: Karen Key

Fecha: 23 de junio de 2014

1/32

OPERADOR:
ENTRA CORTINA 1 – CARPETA
CORTINAS
TRACK 1 - GATOS OLIVA MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:22
SALE CORTINA

LOCUTOR

La Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela presenta: “Rock & MAU: Fusiones con sabor criollo”, reportaje radiofónico realizado por la bachiller Karen Key, para optar al título de licenciada en Comunicación Social.

Sigue Operador...

...Viene Operador

2/32

OPERADOR:
ENTRA TRACK 1 – CONCIERTO
TEATRO TERESA CARREÑO
DESDE: 16:41
HASTA: 16:51
SALE TRACK

ENTRA TRACK 2 – CONCIERTO
GATOS OLIVA – CONCIERTO TTC
DESDE: 01:02
HASTA: 01:11
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Esa noche, se sentía la euforia
del público y la emoción de los
artistas que fueron a darnos una
probada de la música de
nuestra raíz, combinada con
géneros populares universales.

OPERADOR:
ENTRA TRACK 1 –CONCIERTO
TTC
DESDE: 02:41
HASTA: 02:56
SALE Y VUELVE A ENTRAR
DESDE: 07:35
HASTA: 07:46
SALE Y VUELVE A ENTRAR
DESDE: 03:31
HASTA: 03:42
SE VAA FONDO

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Tamunangué, calipso,
merengue caraqueño, sangüeo,
tambor de Patanemo, jota
carupanera, pop, rock, jazz y
muchos géneros más se
encontraron en un solo
escenario.

Fue precisamente la
combinación de tantos
elementos, lo que nos reunió la
noche del 23 de mayo de 2013,
en la Sala Ríos Reyna del
Teatro Teresa Carreño.

Porque todos fuimos a probar
una dosis de nuestra raíz...
porque fuimos a degustar las
fusiones con sabor criollo de
Rock & MAU.

Sigue Operador...

...Viene Operador

4/32

OPERADOR:
ENTRA CORTINA 1
TRACK 1 – GATOS OLIVA MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:22
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Hoy, te invito a saborear una mezcla de sonidos de la mano de Rock & MAU, una propuesta que cada vez gana más terreno en la escena cultural y musical caraqueña y nacional.

Para comprender primero por qué surge Rock & MAU es necesario retroceder el CD.

OPERADOR:
ENTRA EFECTO CD RETROCESO
DESDE: 00:01
HASTA: 00:04
SALE EFECTO

ENTRA TRACK 1 – CARPETA DE MIXES
MIX DE CANCIONES INFLUENCIA
DESDE: 00:01
HASTA: 00:36
SE VA A FONDO

Sigue Locutor...

LOCUTOR

En vista de que en una ciudad
como Caracas, confluyen
géneros musicales de distintas
latitudes, unos jóvenes
virtuosos tomaron esas
influencias extranjeras, y las
combinaron con la música de su
raíz.

El trabajo de artistas y grupos
como El Cuarteto, Ensamble
Gurrufío, Raíces de Venezuela,
Vytas Brenner, Gerry Weil,
Rubén Blades y Juan Luis
Guerra, es el punto de partida
de estos jóvenes inquietos.

OPERADOR:
ENTRA TRACK 2 – CARPETA DE
MIXES
MIX ENSAMBLES MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 01:09
SE VAA FONDO

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Ellos son los integrantes de los ensambles Kapicúa, Los Sinvergüenzas, C4 Trío, César Orozco Kamarata Jazz, Nuevas Almas y enCayapa, quienes se unieron en 2007 bajo el nombre de Movida Acústica Urbana.

Desde sus inicios, la MAU, como es conocida popularmente, fijó claramente su objetivo: promover la música popular de raíz tradicional venezolana, pero con un estilo muy siglo veintiuno.

Para ello, se adentró paulatinamente en la ciudad capital, al tomar espacios en locales nocturnos donde normalmente se escucha rock, pop, hip hop o reggae.

Sigue Locutor...

De esta manera, el colectivo consiguió abrir los “Miércoles de la MAU”, que comenzó en Discovery Bar, pasó por el Teatro Escena Ocho y se formalizó en el Trasncho Lounge.

En una de esas sesiones en el Trasncho, comenzó la historia de Rock & MAU.

Álvaro Paiva, guitarrista de Kapicúa y Cabijazz, cuenta de quién fue la idea.

OPERADOR:
SALE TRACK 2 –MIX ENSAMBLES
ENTRA TRACK 1 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA ÁLVARO PAIVA
DURACIÓN: 05”
DESDE: 04:05
HASTA: 04:10

A DIEGO ÁLVAREZ
Y YO LE DIGO: “BUENÍSIMO”.

Sigue Operador...

...Viene Operador

8/32

ENTRA TRACK 3 – CARPETA DE
MIXES
MIX GRUPOS ROCK VENEZOLANO
DESDE: 00:01
HASTA: 00:19

SALE TRACK 3 Y ENTRA TRACK 1
– CARPETA ROCK
BUEN SALVAJE
DESDE: 00:01
HASTA: 00:28
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Esta propuesta consistía en hacer reinterpretaciones de los temas de agrupaciones de rock y pop, y transformarlos en piezas de música de raíz tradicional venezolana.

A partir de esta idea, hicieron un primer concierto el 26 de diciembre de 2011, junto a agrupaciones y artistas de la escena popular como La Vida Bohème, Rawayana, Nana Cadavieco y Malanga.

Sigue Operador...

...Viene Operador

9/32

OPERADOR:
ENTRA TRACK 2 – CARPETA ROCK
TU AMBICIÓN
DESDE: 00:01
HASTA: 00:15
SE VA A FONDO

LOCUTOR

En el camino, a estos
integrantes iniciales se les
unieron Viniloversus y
Caramelos de Cianuro.

Una vez formados, bautizaron
esta alianza con nombre y
apellido: Rock & MAU.

OPERADOR:
ENTRA CORTINA 1
TRACK 1- GATOS OLIVA MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:28
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Ya con un nombre y una
formación relativamente
estable, el colectivo ofreció más
conciertos durante el año 2012.

Sigue Locutor...

A mediados de 2013, llegaron con una novedad: un disco titulado *Rock and MAU*, el cual bautizaron en un concierto en uno de los espacios culturales más importantes de la ciudad, la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño.

OPERADOR:
ENTRA TRACK 1 – CONCIERTO
TTC
DESDE: 07:10
HASTA: 07: 21
SALE Y VUELVE A ENTRAR
DESDE: 10:44 HASTA: 10:49

SALE TRACK 1 Y ENTRA CORTINA
1 - TRACK 1 – GATOS OLIVA MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:27
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Desde este momento, Rock & MAU llamó mucho más la atención de los medios y de un público diverso que se mostró receptivo a estas fusiones.

Sigue Locutor...

Pero más allá de los conciertos y de los espectáculos, Juan Carlos Ballesta, editor de la revista *Ladosis* menciona que, desde el punto de vista musical, Rock & MAU logró algo que nadie le puede arrebatarse.

OPERADOR:
SALE CORTINA 1
ENTRA TRACK 2 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA J. C. BALLESTA
DURACIÓN: 12”
DESDE: 08:12
HASTA: 08:24

YO CREO QUE ESTE
TRADICIONAL, Y VICEVERSA.

ENTRA CORTINA 1
TRACK 1 – GATOS OLIVA MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:29
SE VAA FONDO

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Además de juntar dos mundos que estaban aparentemente distantes, se consiguió la promoción de la música de raíz tradicional y el inicio de la construcción de una identidad del rock y el pop nacionales.

Sobre el impacto de Rock & MAU en la promoción de la música de raíz, muchos coinciden en que se consiguió atrapar a un público que no se tenía.

Uno de ellos es Manuel Rangel, maraquero de Rock & MAU.

OPERADOR:
SALE CORTINA 1
ENTRA TRACK 3 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA MANUEL RANGEL
DURACIÓN: 12”
DESDE: 14:30
HASTA: 14:42

SUMAMOS GENTE, SUMAMOS
A LOS QUE ES VENEZUELA.
Sigue Operador...

...Viene Operador

13/32

ENTRA CORTINA 2 – CARPETA
CORTINAS
TRACK 2 – RINCÓN MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:06
SE VA A FONDO

LOCUTOR

En este sentido, habla Aquiles
Báez, músico tradicional.

OPERADOR:
SALE CORTINA 2
ENTRA TRACK 4 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA AQUILES BÁEZ
DURACIÓN: 09”
DESDE: 21:32
HASTA: 21:41

YO CREO QUE ES IMPORTANTE
PARA ESA PROMOCIÓN

ENTRA CORTINA 2
TRACK 2 – RINCÓN MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:09
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Diego “El Negro” Álvarez,
percusionista y responsable de
la idea de Rock & MAU,
también valora el acercamiento
del público joven.

Sigue Operador...

...Viene Operador

14/32

OPERADOR:
SALE CORTINA 2
ENTRA TRACK 5 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA DIEGO ÁLVAREZ
DURACIÓN: 11”
DESDE: 22:13
HASTA: 22:24

EL BENEFICIO ES QUE
HAY UN COMIENZO PUES.

ENTRA CORTINA 2
TRACK 2 – RINCÓN MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:07
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Para Juan Carlos Ballesta,
atrapar más gente joven les
permite más proyección.

OPERADOR:
SALE CORTINA 2
ENTRA TRACK 2 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA J. C. BALLESTA
DURACIÓN: 12”
DESDE: 33:49
HASTA: 33:55

ELLOS HAN GANADO UN
QUE VA MÁS A CONCIERTOS.

ENTRA CORTINA 2
TRACK 2 – RINCÓN MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:07
SE VAA FONDO

Sigue Locutor...

...Viene Locutor

15/32

LOCUTOR

Edward Ramírez, cuatrista de Rock & MAU, está consciente de este beneficio.

OPERADOR:
SALE CORTINA 2
ENTRA TRACK 6 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA EDWARD RAMÍREZ
DURACIÓN: 04”
DESDE: 07:46
HASTA: 07:50

ES UN PUENTE QUE SE TIENDE
SEA MÁS CONOCIDA.

ENTRA CORTINA 2
TRACK 2 – RINCÓN MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:09
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Según Félix Allueva, presidente de la Fundación Nuevas Bandas, aliarse con grupos de rock fue una movida inteligente.

OPERADOR:
SALE CORTINA 2
ENTRA TRACK 7 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA FÉLIX ALLUEVA
DURACIÓN: 14”
DESDE: 03:18
HASTA: 03:32

PIENSO QUE LA MOVIDA
AVANZARA MÁS EN PÚBLICO.

Sigue Operador...

...Viene Operador

16/32

ENTRA CORTINA 2
TRACK 2 – RINCÓN MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:07
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Ante esta apreciación, Álvaro
Paiva mantiene su punto.

OPERADOR:
SALE CORTINA 2
ENTRA TRACK 1 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA ÁLVARO PAIVA
DURACIÓN: 08”
DESDE: 58:14
HASTA: 58:22

A MÍ ME DA IGUAL SI
VENEZOLANO DE SU PAÍS.

ENTRA CORTINA 3 – CARPETA
CORTINAS
TRACK 3 – AL FINAL MAU
DESDE: 02:41
HASTA: 02:57
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Y, en ese interés, de que la
gente se identificase más con
su música tradicional, también
influyó Rock & MAU.

Sigue Locutor...

...Viene Locutor

17/32

Gerardo Guarache, periodista de la fuente musical de El Nacional, explica que Rock & MAU logró:

OPERADOR:
SALE CORTINA 3
ENTRA TRACK 8 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA G. GUARACHE
DURACIÓN: 09”
DESDE: 17:19
HASTA: 17:28

ACERCAR A MUCHÍSIMO
SEA UNA COSA TAN AJENA.

ENTRA CORTINA 3
TRACK 3 – AL FINAL MAU
DESDE: 02:41
HASTA: 03:00
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Ese acercamiento del público a la música de su raíz también sucedió con los protagonistas de la parte pop y rock, quienes al saborear nuevas sonoridades se toparon de frente con algo que les faltaba: identidad.

Sigue Locutor...

...Viene Locutor

18/32

Diego “El Negro” Álvarez, se refiere a esta carencia.

OPERADOR:
SALE CORTINA 3
ENTRA TRACK 5 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA DIEGO ÁLVAREZ
DURACIÓN: 11”
DESDE: 25:49
HASTA: 26:01

YO SENTÍA QUE EL ROCK
A ROCK VENEZOLANO.

ENTRA CORTINA 4
TRACK 4 – MAI LOF MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:11
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Pero el tema de la identidad
está sujeto a numerosas
interpretaciones.

De acuerdo con Erly Ruiz,
sociólogo y músico...

Sigue Operador...

...Viene Operador

19/32

OPERADOR:
SALE CORTINA 4
ENTRA TRACK 9 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA ERLY RUIZ
DURACIÓN: 10”
DESDE: 41:39
HASTA: 41:49

NUESTRA IDENTIDAD ES
SONIDOS CON OTRAS COSAS.

ENTRA CORTINA 4
TRACK 4 MAI LOF MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:21
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Sin embargo, hay quienes
apelan por conseguir elementos
que permitan reconocer la
influencia de nuestra raíz en
nuestra música pop y rock.

Para Juan Carlos Ballesta, los
intentos del lado rock por incluir
elementos venezolanos no han
sido suficientes ni potentes.

Sigue Operador...

...Viene Operador

20/32

OPERADOR:
SALE CORTINA 4
ENTRA TRACK 2 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA J. C. BALLESTA
DURACIÓN: 08”
DESDE: 35:06
HASTA: 35:14

SI HAY UNA COSA QUE EL
FALTADO ES IDENTIDAD

ENTRA TRACK 1 – CARPETA
GRUPOS LATINOS – FANKY
DESDE: 00:01
HASTA: 00:16
SE VA A FONDO

LOCUTOR

En esta línea, el maestro
Aquiles Báez, dice que el rock y
el pop venezolanos están muy
desvinculados de la realidad-
país, a diferencia de lo que
sucede en otras naciones.

OPERADOR:
SALE TRACK 1 – FANKY
ENTRA TRACK 4 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA AQUILES BÁEZ
DURACIÓN: 09”
DESDE: 10:10
HASTA: 10:19

EL ROCK ARGENTINO TIENE
LOS MISMOS COLOMBIANOS.

Sigue Operador...

...Viene Operador

21/32

ENTRA TRACK 2 – CARPETA
GRUPOS LATINOS – EL ÁLBUM
DESDE: 00:01
HASTA: 00:13
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Además, según Báez, desde el
lado popular se debe partir más
desde adentro hacia afuera,
que desde afuera hacia
adentro.

OPERADOR:
SALE TRACK 2 – EL ÁLBUM
ENTRA TRACK 4 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA AQUILES BÁEZ
DURACIÓN: 08”
DESDE: 10:28
HASTA: 10:36

YO CREO QUE EL ROCK
PARTIDA ESE QUÉ SOMOS.

ENTRA CORTINA 4 – CARPETA
CORTINAS
TRACK 4 – MAI LOF MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:14
SE VAA FONDO

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Para Manuel Rangel, con el trabajo de Rock & MAU, la música pop y rock comenzó a ser reconocible dentro del país, pero asegura que aún falta que nos reconozcan en el mundo.

OPERADOR:
ENTRA TRACK 3 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA MANUEL RANGEL
DURACIÓN: 06”
DESDE: 19:05
HASTA: 19:11

VA A PASAR MUCHOS AÑOS
ES MÚSICA VENEZOLANA.

ENTRA CORTINA 1
TRACK 1 – GATOS OLIVA MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:19
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Pese a que construir esta identidad es un proceso que requiere de tiempo y esfuerzo, Rock & MAU colocó las bases para comenzar a armarla.

Sigue Locutor...

...Viene Locutor

23/32

Álvaro Paiva tiene su fe puesta
en el impacto de este proyecto.

OPERADOR:
SALE CORTINA 1
ENTRA TRACK 1 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA ÁLVARO PAIVA
DURACIÓN: 11”
DESDE: 59:30
HASTA: 59:41

CREO QUE ESTO PUEDE SER
RESTO DEL PLANETA

ENTRA TRACK 1 – CARPETA ROCK
& MAU
GATOS OLIVA R&M
DESDE: 00:55
HASTA: 01:21

SALE Y VUELVE A ENTRAR
DESDE: 03:13
HASTA: 03:32
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Pero, antes de dar ese paso de
ser reconocibles en el mundo,
Rock & MAU comenzó por dar
un bocado de música de raíz a
los artistas del pop y el rock.

Sigue Locutor...

...Viene Operador

24/32

“Beto” Montenegro, vocalista de la agrupación Rawayana, reconoce y valora este contacto.

OPERADOR:
SALE TRACK 1 – GATOS OLIVA
R&M
ENTRA TRACK 10 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA BETO MONTENEGRO
DURACIÓN: 08”
DESDE: 04:48
HASTA: 04:56

CREO QUE COMO MÚSICOS
MEDIO DE ESTOS RITMOS.

ENTRA TRACK 2 – CARPETA ROCK
& MAU
RUBIA SOL MORENA LUNA R&M
DESDE: 00:50
HASTA: 01:12

SE MANTIENE DE FONDO
DESDE: 01:13
HASTA: 01:23

LOCUTOR

De la misma manera sucedió con Asier Cazalis, vocalista de Caramelos de Cianuro, quien ahora hace alianzas con músicos de raíz tradicional.

Sigue Operador...

...Viene Operador

25/32

OPERADOR:

SALE TRACK 2 – RUBIA SOL...R&M

ENTRA TRACK 11 – ENTREVISTAS

ENTREVISTA ASIER CAZALIS

DURACIÓN: 19”

DESDE: 16:10

HASTA: 16:29

HACE POCO HICIMOS

LA CANCIÓN NACIÓ OTRA VEZ.

ENTRA TRACK 3 – CARPETA ROCK
& MAU

RINCÓN R&M

DESDE: 01:25

HASTA: 01:39

SE MANTIENE DE FONDO

DESDE: 1:46

HASTA: 1:52

LOCUTOR

Otra que recibió esta influencia,
fue Nana Cadavieco, la única
mujer dentro de Rock & MAU.

OPERADOR:

SALE TRACK 3 – RINCÓN R&M

ENTRA AUDIO NANA CADAVIECO

DURACIÓN: 11”

DESDE: 00:25

HASTA: 00:36

YA DE ESA PRIMERA

Y MARACA NADA MÁS.

Sigue Operador...

...Viene Operador

26/32

ENTRA TRACK 4 – CARPETA ROCK
& MAU – EL ZAR MAU
DESDE: 00:14
HASTA: 00:46

SE MANTIENE DE FONDO
DESDE: 00:48
HASTA: 00:58

LOCUTOR

Pero, probablemente, la influencia de este acercamiento a la música de raíz tradicional, por parte de un grupo de rock, se note más en el trabajo de La Vida Bohème.

OPERADOR
ENTRA TRACK 3 – CARPETA ROCK
ANGELITOS NEGROS
DESDE: 00:27
HASTA: 00:39
SE FUNDE
DESDE: 01:06
HASTA: 01:26
SE VAA FONDO

LOCUTOR

Félix Allueva menciona el disco *Será* como una respuesta a esta alianza.

Sigue Operador...

...Viene Operador

OPERADOR:
 SALE TRACK 3 – ANGELITOS
 NEGROS
 ENTRA TRACK 7 – ENTREVISTAS
 ENTREVISTA FÉLIX ALLUEVA
 DURACIÓN: 13”

DESDE: 20:43
 HASTA: 20:56

EL EFECTO MOVIDA
 DE ESA EXPERIENCIA.

ENTRA TRACK 4 – CARPETA ROCK
 LA VIDA MEJOR
 DESDE: 01:00
 HASTA: 01:24

SE MANTIENE DE FONDO
 DESDE: 01:25
 HASTA: 01:30

LOCUTOR

En este aspecto, coincide
 Francisco Granados, locutor de
 La Mega.

OPERADOR:
 SALE TRACK 4 – LA VIDA MEJOR
 ENTRA TRACK 12 – ENTREVISTAS
 ENTREVISTA F. GRANADOS
 DURACIÓN: 05”

DESDE: 06:32
 HASTA: 06:37

EL DISCO *SERÁ* DE LA VIDA
 DE NUESTRA TIERRA.

ENTRA TRACK 4 – CARPETA ROCK
 LA VIDA MEJOR
 DESDE: 01:28
 HASTA: 01:36
 SE VAA FONDO

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Desde la perspectiva de Álvaro Paiva, gracias a este disco se puede comenzar a hablar de un rock venezolano.

OPERADOR:

ENTRA TRACK 1 – ENTREVISTAS

ENTREVISTA ÁLVARO PAIVA

DURACIÓN: 06”

DESDE: 1:00:33

HASTA: 1:00:39

O SEA, A MÍ ME PARECE QUE EL
SE ACERCA MUCHO.

ENTRA TRACK 4 – CARPETA ROCK

LA VIDA MEJOR

DESDE: 03:46

HASTA: 04:04

SE MANTIENE DE FONDO

DESDE: 04:14

HASTA: 04:24

LOCUTOR

Pese a que este fenómeno aún está en desarrollo, el efecto de Rock & MAU en los artistas del pop y el rock venezolanos ya empieza a materializarse.

Sigue Operador...

...Viene Operador

29/32

ENTRA CORTINA 5 – CARPETA
CORTINAS – TRACK 5 – EL ZAR
MAU
DESDE: 00:48
HASTA: 01:40
SE VA A FONDO

LOCUTOR

En tan poco tiempo, Rock & MAU se convirtió en una referencia de la música hecha en Venezuela, por la calidad de la propuesta y por la cantidad de artistas involucrados.

Pero, en especial, ha logrado tanto impacto por conseguir unir a dos mundos que estaban distantes en apariencia, el de la música de raíz tradicional y el de la música pop y rock.

Sigue Locutor...

Y, en esa unión, sumó dos aportes: dar a conocer la música de nuestra raíz a un nuevo público y ayudar a poner los cimientos para la construcción de una identidad del pop y el rock nacionales.

En vista de estos logros, músicos como Rafael “El Pollo” Brito reconocen la importancia de Rock & MAU.

OPERADOR:
ENTRA TRACK 13 – ENTREVISTAS
ENTREVISTA “EL POLLO” BRITO
DURACIÓN: 08”
DESDE: 07:14
HASTA: 07:22

YO CREO QUE ES UNA
A NIVEL MUNDIAL.

ENTRA CORTINA 5 – CARPETA
CORTINAS – TRACK 5 – EL ZAR
MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:19
SE VAA FONDO

Sigue Locutor...

LOCUTOR

Pero, más allá de las expectativas que se puedan tener con Rock & MAU en cuanto a proyección internacional, lo que interesa es el impacto que ha logrado en los mismos venezolanos.

ENTRA CORTINA 4 – CARPETA
CORTINAS
TRACK 4 – MAI LOF MAU
DESDE: 04:01
HASTA: 00:12
SE VA A FONDO

LOCUTOR

Indudablemente, Rock & MAU consiguió un lugar en la escena musical nacional, donde muchos han probado, degustado y hasta digerido sus fusiones con sabor criollo.

Sigue Operador...

...Viene Operador

32/32

OPERADOR
ENTRA CORTINA 1
TRACK 1 – GATOS OLIVA MAU
DESDE: 00:01
HASTA: 00:15
SE FUNDE CON CORTINA 4 –
TRACK 4 - MAI LOF MAU
DESDE: 04:11
HASTA: 04:25
SALE CORTINA

LOCUTOR

La Escuela de Comunicación
Social de la Universidad
Central de Venezuela presentó:
“Rock & MAU: Fusiones con
sabor criollo”, reportaje
radiofónico realizado por la
bachiller Karen Key, para optar
al título de licenciada en
Comunicación Social.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Pese a que el fenómeno Rock & MAU todavía se encuentra en pleno desarrollo, al término de este Trabajo de Grado, la investigadora se encontró con datos de gran relevancia a tomar en consideración para plantear las siguientes conclusiones.

En primer lugar, se concluyó que la música popular de raíz tradicional venezolana todavía necesita mayor difusión por parte de los medios de comunicación nacionales, específicamente los caraqueños, donde se nota mayor presencia de música internacional que nacional. Inclusive, en el caso en el que se difunde música hecha en Venezuela, no predomina la de nuestra raíz, sino el pop, el rock y otros géneros populares universales.

Ante esta situación, la radio es el medio ideal para contribuir en esa promoción tan necesaria de la música autóctona, por cuanto le debe (así como la prensa y, en mayor medida, la televisión) el reconocimiento y el valor que se merece por ser la música que puede identificar y conectar a los venezolanos con su tradición y su país.

Para estos fines, el reportaje radiofónico resulta de gran utilidad porque es el formato que ofrece mayor profundidad al momento de adentrarse en un fenómeno o hecho cultural y de explicar cada una de sus dimensiones.

Con relación a Rock & MAU, se concluyó que uno de sus mayores aportes fue consumir la unión de dos mundos que aparentemente estaban separados, como el de la música popular de raíz tradicional venezolana y el

de la música rock y pop. De esta manera, musicalmente, se evidencia un aporte que quedará como registro para futuras generaciones.

Asimismo, esta unión sucedió con los protagonistas de estos dos mundos, por cuanto los músicos y artistas tradicionales y populares se encontraron con nuevas experiencias en las que adquirieron nuevos aprendizajes. Así, por ejemplo, los músicos populares entendieron que la música tradicional venezolana es más que arpa, cuatro y maracas. Por su parte, los músicos tradicionales se relacionaron con los ritmos y estilos con que se trabaja desde el pop y el rock, que suelen atraer a otro público.

Precisamente, con relación al público, se concluyó que la Movida Acústica Urbana (MAU) consiguió atraer a nuevos y jóvenes seguidores gracias a la alianza con agrupaciones de la escena popular y rockera. De esta forma, no sólo sumó un nuevo público a su propuesta musical, sino que también ayudó a la promoción de la música de raíz, al acercar a estos seguidores a los sonidos de géneros como: tamunangue, calipso, merengue caraqueño, tambor de Patanemo, tambor veleño, joropo tuyero, quichimba, sangreo, jota carupanera, entre muchos otros.

También se menciona, a manera de conclusión, que en ese camino de atrapar nuevos seguidores, entraron los mismos actores de la movida rock y pop, quienes al aliarse con la MAU conocieron nuevas sonoridades, pero, especialmente, se toparon con algo que les faltaba: identidad.

A pesar de que el tema de la identidad en general y, en específico, de la música, está sujeto a numerosas interpretaciones, se reconoce que el pop y el rock venezolanos no suenan a su raíz. Si bien es cierto que, desde el punto de vista lírico, se han incluido elementos que identifican las canciones con Venezuela, los intentos por incluir elementos sonoros no han tenido mayor trascendencia.

Sin embargo, con Rock & MAU se ayudó a colocar los cimientos para la construcción de una identidad de la música pop y rock, puesto que a partir de este fenómeno, varios músicos no sólo se acercaron a su raíz, sino que también han comenzado a experimentar con ella dentro de sus creaciones. La muestra más tangible de esta influencia es el disco *Será* de La Vida Bohème, que surge luego de que la agrupación participara en Rock & MAU.

Pero La Vida Bohème es sólo una de las tantas bandas que se toparon con su música de raíz tradicional gracias a Rock & MAU. Por lo tanto, todavía queda esperar a que la influencia de esta alianza en las demás agrupaciones, se evidencie en sus próximas producciones.

RECOMENDACIONES

La música está viva. Es un ser vivo que va cambiando. Y, a medida que va respirando un aire diferente, a medida que va viendo colores distintos, va evolucionando.

Gerardo Guarache, periodista de la fuente musical de El Nacional

En vista de que la música se encuentra en constante desarrollo y evolución, y de que los medios de comunicación social todavía tienen una deuda, específicamente con la música popular de raíz tradicional venezolana, se sugiere a los comunicadores en formación seguir una línea de trabajo relacionada con la música autóctona que, debido a su amplitud y riqueza, da suficiente material para abordar y profundizar.

Además, resulta necesario crear registros, sean reportajes, micros o documentales, en los distintos medios en los que apliquen, en los que se pueda dar seguimiento, profundidad y difusión a los diferentes hechos culturales y musicales que ocurren en el país. Es decir, que no se queden únicamente en la noticia breve y fugaz, sino que trasciendan en el tiempo, se les trate de manera más detallada y, además, se difunda para que nuevas generaciones se conecten con sus tradiciones.

Específicamente, en el caso del reportaje (en radio, en prensa o en televisión) es el formato más conveniente, puesto que, a través de él, se puede abordar un fenómeno de tipo cultural desde sus distintas vertientes y enfoques. En el caso del reportaje en radio, se precisa la necesidad de darle más utilidad, por lo que su presencia en este medio es escasa.

En lo que concierne a Rock & MAU, este es un fenómeno que todavía está en pleno desarrollo. Por ello, convendría seguir sus próximos pasos, por cuanto aún falta evidenciar su impacto en los años venideros.

A partir de este proyecto, surgió *Será de La Vida Bohème*, el cual es calificado como un disco de “rock venezolano”, por tener una combinación del rock con elementos de la música de raíz tradicional. Sería de gran aporte, ahondar en las diferencias, desde el punto de vista musical, entre su primer disco *Nuestra* y el segundo. Además, sería interesante conocer las impresiones de sus fanáticos y cómo recibieron estos cambios.

Aunado a ello, se sugiere seguir de cerca el trabajo de otras agrupaciones y artistas como Nana Cadavieco, Caramelos de Cianuro, Viniloversus, Rawayana y Malanga, así como de las otras que se unieron posteriormente, con el fin de determinar si la influencia recibida en Rock & MAU será plasmada en sus próximas producciones.

Fuentes Consultadas

Audiovisuales:

Corredor, J. & Gonsalves, R. (Directores). *Una noche en la Ríos Reyna* [Documental]. Caracas: Point Media Label.

La Banda Municipal. Música del subdesarrollo. (2008). *En vivo* (CD de audio). Caracas: Uwe Pauser.

La Vida Bohème. (2013). *Será* (CD de audio). Caracas: Discos Caracas.

López, G. (Director). (2012). *Movida Acústica Urbana "MAU: más que cuatro, maraca y rock"* [Documental]. Caracas: Independiente.

Movida Acústica Urbana. (2009). *MAU en vivo*. (CD de audio). Caracas: Independiente.

Piñate, R. (Conductor). (2008). *Madera Presenta* [Programa de TV]. Caracas: TVes.

Rock & MAU (2013). *Rock and MAU* (CD de audio). Caracas: Guataca Producciones.

Bibliográficas:

Aguirre Cauhé, S. (1995). Entrevistas y cuestionarios. En A. Aguirre Baztán (Ed.), *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.

Aharonián, C. (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Revista de Música Latinoamericana*, 15, 2. 189-225.

Altschuler, G. (2003). *All Shook Up: How Rock 'n' Roll Changed America*. New York: Oxford University Press.

- Ander E, E. (1986). *Metodología y práctica de la animación cultural*. Madrid: Fondo de Cultura Popular.
- Araya R, C. (2005). *Manual de Producción Radiofónica Estudiantil*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Aretz, I. (1970). *El Tamunangue. Cuatrocientos veinticinco años de El Tocuyo*. Barquisimeto: Universidad Centro-Occidental.
- Arias, F. (1999). *El proyecto de investigación: Guía para su elaboración*. Caracas: Editorial Episteme.
- Ballesta, J. (2009). La Movida Acústica Urbana. Un sismo con epicentro en Caracas. *Revista Ladosis*, 4 (1). 34-40.
- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Baptista, M., Fernández, C. & Hernández S, R. (2010). *Metodología de la investigación* (5ta. Edición). D.F.: McGraw-Hill.
- Barrado, J. (1982). La animación socio-cultural, un esfuerzo de aclaración. *Revista de estudios sociales y de sociología aplicada*, 49, 11-24.
- Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Berendt, J. (1962). *El jazz: su origen y desarrollo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bravo J, L., Méndez, P. & Ramírez, T. (1987). *La investigación documental y bibliográfica*. Caracas: Panapo.
- Cabello, J. (1986). *La radio. Su lenguaje, géneros y formatos*. Caracas: Torre de Babel.
- Calderón S, C. (1999). Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia. *Revista Musical de Venezuela*, 39. 219-258.

Cano, E., García, J. & Morán, A. (2003). *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Cerda, H. (1991). *Los elementos de la Investigación*. Bogotá: El Búho.

Chen, W. & O'Brien, K. (1998) en *Reggae Routes: The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press.

Colombres, Adolfo. (1990). *Manual del promotor cultural II*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Connell, J. & Gibson, C. (2003). *Sound tracks: popular music, identity and place*. London: Routledge.

Cruces, F. (2001). *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta.

Ewen, D. (1961). *History of popular music*. New York: Barnes & Noble.

Fabbri, F. (2004) A theory of musical genres: two applications. En S. Frith (Ed.), *Popular music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London & New York: Routledge.

Fiske, M., Kendall, P. & Merton, R. (1998). Propósitos y criterios de la entrevista focalizada (C. del Val y J. Callejo, Trads.). *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 1. 215-227.

Frith, S., Straw, S. & Street, J. (Eds.). (2006). *La otra historia del rock: aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Guido, W. & Peñín, J. (Dir.). (1998). *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Vol. 1). Caracas: Fundación Bigott.

Heatley, M. (2007). *Rock & Pop: la historia completa*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Heinemann, K. (2003). *Introducción a la metodología de la investigación empírica en las ciencias del deporte* (M. Corra Solaguren e I. Strobl, Trads.). Barcelona: Paidotribo.

Holt, F. (2007). *Genre in popular music*. Chicago: The University of Chicago.

Hormigos, J. & Martín C, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, 4. 259-270.

Hormigos, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 34. 91-98.

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

Liscano, J. (1997). *Barlovento*. Los Teques: Fondo Editorial A.L.E.M.

Kaplún, M. (1999). *Producción de programas de radio. El guión – La realización* (2ª Ed.). Quito: CIESPAL.

Kennedy, M. (1980). *The Concise Oxford Dictionary of Music* (3ª Ed.). Nueva York: Oxford University Press.

King, M. (2009). *Music Marketing: Press, Promotion, Distribution, and Retail*. Boston, MA: Berklee Press.

King, S. (2002). *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Marín, G. (1996). *Manual básico del promotor cultural*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.

Martínez, J. de D. (1992) *Gaita de tambora*. Maracaibo: CONAC.

Moncada, F. (2000). La identidad en lo nacional. *Revista Musical de Venezuela*, 41. 33-59.

Mosonyi, E. (1982). *Identidad Nacional y Culturas Populares*. Caracas: Editorial La Enseñanza Viva.

Peñín, J. (2003). Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana. *Latin American Music Review*, 24 (1). 62-94.

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

Plaza, J. (1938). Urge salvar la música nacional. En N. de. Plaza (Comp.), (2000). *La música en nuestra vida* (pp. 271-274). Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Ramón y Rivera, L. (1976). *La Música Popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano.

Rojek, C. (2011). *Pop music, pop culture*. Malden, MA: Polity Press.

Rolf, J. (2007). *Jazz: la historia completa*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Rousseau P, B. (1999). *Instrumentos teóricos y metodológicos para la gestión cultural*. Barranquilla: Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes.

Rubio, H. & Sammartino, F. (2008). *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Sabino, C. (1992). *El proceso de investigación*. Caracas: Panapo.

Salazar, R. (1992). *Del joropo y sus andanzas*. Caracas: Disco Club Venezolano.

Salazar, R. (2000). *El mundo árabe en nuestra música*. Caracas: Epsilon Libros.

Sans, J. F. (2011). Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento. En R. López C. & J. Sans (Coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (pp. 165-193). Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Shuker, R. (2009). *Rock Total: Todo lo que hay que saber*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Skoff, H. (1977). *Introducción a la música pop*. Barcelona: Oikos-tau.

Soler Masó, P. (Coord.). (2012). *La animación sociocultural. Una estrategia para el desarrollo y el empoderamiento de comunidades*. Cataluña: Editorial UOC.

Suárez, C. (2004). *Los Chimbángueles de San Benito*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore.

Tagg, P. (2001). *Kojak: 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music* (2ª Ed.). Nueva York: The Mass Media Music Scholars Press.

Tirro, F. (2007). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Robinbook.

Trotta, F. (2011). Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña (D. Méndez, Trad.). En R. López C. y J. Sans (Coords.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (pp. 99-133). Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (2006). *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales*. (4ª ed.). Caracas: Autor.

Vílchez F, J. (2000). Aproximaciones teóricas de la moderna antropología hacia una conceptualización de la relación música, identidad y nacionalidad en Venezuela. *Revista Musical de Venezuela*, 41. 1-31.

Wicke, P. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: University of Cambridge.

Electrónicas:

Acebo, M., Álvarez, E. & Quesada, A. (2012). La formación de la identidad musical local del Tunero. *Revista Didascalia: Didáctica y Educación* [Revista en línea]. Disponible: <http://bit.ly/1n1U5UQ>. [Consulta: 2014, Abril 01] 61-74

Aharonián. C. (Ed.). (1997). Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista Musical Chilena* [Revista en línea], 188. Disponible: <http://bit.ly/1kWHtjv>. [Consulta: 2013, Diciembre 13]

Aharonián. C. (Ed.). (1997). Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena* [Revista en línea], 188. Disponible: <http://bit.ly/1kSSHqD>. [Consulta: 2013, Diciembre 13]

Alcalá, R. (2010). La promoción cultural y musical a través de las redes sociales. Disponible: <http://bit.ly/1myBHRP>. [Consulta: 2014, Mayo 30]

BBC (s.f.). Music of the Caribbean. En *British Broadcasting Corporation* [Página Web en línea]. Disponible: <http://bbc.in/1uKGGGoY>. [Consulta: 2014, Marzo 20]

Berincua, G. (2013). *Así se escucha el rock* (2ª ed). [Libro en línea]. Caracas: [s.n.]. Disponible: <http://bit.ly/SrIQex>. [Consulta: 2014, Febrero 28]

Brito, Bertha. (1986). 1x1 Escaramuza en una batalla perdida. *Revista Comunicación* [Revista en línea], 53. Disponible: <http://bit.ly/1pvmbu4>. [Consulta: 2013, Junio 13]

Castro, M. de. (2012). El Carnaval y el Calipso: Escenario de confluencia cultural en el Caribe [Documento en línea]. Disponible: <http://bit.ly/SrJ31o>. [Consulta: 2014, Abril 07]

De Alencar P, G. (2004, Julio 30). La normalidad es loca y extraña [Entrevista a Philip Tagg]. *Brecha*. Disponible: <http://bit.ly/1kWJplG>. [Consulta: 2013, Noviembre 11]

Dollar, David. (2005). *¿Puede la globalización beneficiar a todo el mundo?* [Libro en línea]. Bogotá: Banco Mundial y Alfaomega Colombiana. Disponible: <http://bit.ly/1s0iWPK>. [Consulta: 2013, Mayo 20]

Encyclopedia Britannica (s.f.). Reggae. En C. J. Cooper (Col.), *Encyclopedia Britannica* [Página Web en línea]. Disponible: <http://bit.ly/1igauCo>. [Consulta: 2014, Marzo 20]

Ferrell, V. (2006). *Inside Rock Music* [Libro en línea]. Altamont: Evolution Facts. Disponible: <http://bit.ly/1kWKlgb>. [Consulta: 2014, Enero 30]

Flores, S. (2008). La música popular. En S. Flores (Ed.), *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*. Madrid: Instituto de la Juventud. Disponible: <http://bit.ly/1kSVAHX>. [Consulta: 2013, Noviembre 18]

Frith, S. (2003). Música e identidad. En P. du Gay & S. Hall. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* [Libro en línea]. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu. Disponible: <http://bit.ly/1li8uhk>. [Consulta: Mayo 02]

González, J. P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Revista Transcultural de Música* [Revista en línea], 12. Disponible: <http://bit.ly/1igctGL>. [Consulta: 2013, Diciembre 03]

Góngora, A. (2005). Juan Pablo González y Claudio Rolle, Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950 [Revisión de *Historia social de la*

música popular en Chile, 1890-1950, de J. P. González y C. Rolle, Documento en línea]. Disponible: <http://bit.ly/Uoe9Ji>. [Consulta: 2013, Noviembre 30]

Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? En P. du Gay & S. Hall. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* [Libro en línea]. Buenos Aires y Madrid: Amorroutu. Disponible: <http://bit.ly/1li8uhk>. [Consulta: Mayo 02]

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Revista Transcultural de Música* [Revista en línea], 16. Disponible: <http://bit.ly/SHrA5q>. [Consulta: 2014, Enero 23]

Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En P. du Gay & S. Hall. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* [Libro en línea]. Buenos Aires y Madrid: Amorroutu. Disponible: <http://bit.ly/1li8uhk>. [Consulta: Mayo 02]

Herrera Damas, S. (2007). La estructura del reportaje en radio. *Área Abierta* [Revista en línea], 17. Disponible: <http://bit.ly/1s0lGMU>. [Consulta: 2014, Abril 28]

Lengwinat, Katrin. (2005). *La música tradicional: buscando confrontar la exclusión social y cultural con la producción disquera. El caso del joropo central en Venezuela* [Documento en línea]. Ponencia presentada en el VI Congreso de la IASPM, Buenos Aires. Disponible: <http://bit.ly/1hJKFQm>. [Consulta: 2014, Abril 15]

Lengwinat, K. (2011). Música venezolana: un concepto popular en la identidad nacional. En H. de Araújo, O. Hernández, C. Santamaría-Delgado & H. Vargas (Eds.), *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina* [Libro en línea]. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. Disponible: <http://bit.ly/1pcx4TL>. [Consulta: 2014, Abril 03]

Mendoza, E. (2013). Merengue Venezolano. En D. Horn & J. Shepherd (Eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol 9 Genres: Caribbean and Latin America*. Londres: [s.n.]. Disponible: <http://bit.ly/1igghYB>. [Consulta: 2014, Abril 06]

Mendoza, E. & Rosas, O. (2014). El carnaval de El Callao y el calipso venezolano: negociación entre tradición y turismo. En C. Bohórquez (Ed.), *Tejidos de Nación: Los Carnavales*. Bogotá: Fundación Buría e Intercultura Colombia. Disponible: <http://bit.ly/1oDn0Bg>. [Consulta: 2014, Abril 07]

Olmeda, Á. (2012) ¿Qué es la música popular y cómo la definimos? *Kálathos* [Revista en línea], 5. Disponible: <http://bit.ly/1licluH>. [Consulta: 2013, Septiembre 29]

Peña, J. & Torrealba, E. (2011). Formas poéticas y temática del joropo central venezolano. *Revista Argos* [Revista en línea], 28. Disponible: <http://bit.ly/1l0rNab>. [Consulta: 2014, Abril 15]

Plánchez, F. (1998). San Juan El Bautista. *Papeles de Fundacite Aragua* [Documento en línea]. Disponible: <http://bit.ly/1hAfBSE>. [Consulta: Abril, 24]

Radio Televisión Española. (2010). Manual de Estilo de Radiotelevisión Española RTVE. Madrid: Autor. Disponible: <http://bit.ly/1n1Yil6>. [Consulta: 2014, Abril 28]

Ramos, M. (2008). La música tradicional venezolana. Disponible: <http://bit.ly/1tYpSIK>. [Consulta: 2013, Junio 22]

Shuker, R. (2001). *Understanding Popular Music* [Libro en línea]. Nueva York: Routledge. Disponible: <http://bit.ly/1li5yBl>. [Consulta: 2014, Febrero 21]

Singer, D. (2004). ¿Puede atribuírsele valor estético a la música popular? Una postura frente a Adorno. *Educare* [Revista en línea], 7. Disponible: <http://bit.ly/1o5ylwn>. [Consulta: 2013, Octubre 14]

Sulbarán, R. (2010). Los instrumentos musicales del tamunangue. *Boletín Antropológico*, Universidad de Los Andes. Disponible: <http://bit.ly/1pcy76i>. [Consulta: 2014, Abril 13]

Twit, K. (2001). Criteria for judging rock music. *IIIM Magazine Online* [Revista en línea] 3. Disponible: <http://bit.ly/SHvdbK>. [Consulta: 2013, Noviembre 28]

Venezuela Demo. (2000). José Cointa y Santiago Muñoz. En *Venezuela Demo* [Página Web en línea]. Disponible: <http://bit.ly/1tYqsWW>. [Consulta: 2014, Abril 25]

Venezuela Demo. (2000). Tambor Veleño de Galo Guanipa. En *Venezuela Demo* [Página Web en línea]. Disponible: <http://bit.ly/1xxQLrE>. [Consulta: 2014, Abril 26]

Documentos legales:

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

Trabajos de grado:

Barreto, S. (1994). *La música del Carnaval en El Callao, Estado Bolívar, Venezuela*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Instituto Universitario de Estudios Musicales, Caracas.

Castro, M. (2006). *Ritmo a punto de suspiro. Una dulce travesía por el merengue venezolano*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Fernández B, M. (2012). *El ritmo de la Gran Ciudad. Reportaje sobre la música popular con raíces tradicionales en Caracas*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

García M, I. (2006). *Caracas perrea. Una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaetón*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Pérez Cuetos, Y. & Pirela, A. (2008) *Micros Documentales de C4 Trío para la difusión de la música venezolana experimental*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Vásquez, R. (2011). *La música popular tradicional en el cine venezolano en la década de los noventa*. Trabajo de grado de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

ANEXOS

ENTREVISTAS

Félix Allueva, trabajador social, promotor cultural. Presidente de la Fundación Nuevas Bandas. 10 de febrero de 2014.

Usted que lleva tantos años trabajando en el área musical, ¿cómo podría definir Rock & MAU?

Hay varias maneras de abordar lo que es la experiencia Rock MAU. Primero, una inteligente movida de los líderes de la Movida Acústica Urbana para darle continuidad a ese proyecto, conectándolo con otros movimientos musicales. Principalmente, Rock & MAU fue una inteligente medida para ampliar el radio de acción de ese conjunto de elementos de música popular tradicional venezolana, conectada con el jazz, algunos elementos del pop. La idea de modernizar la música tradicional venezolana con el proyecto Rock & MAU lo que hace es ampliar el radio de acción.

Segundo, efectivamente, el rock venezolano, uno de sus puntos débiles es no lograr una conexión con nuestra tradición, con nuestra música de raíz. De hecho, tú analizas el rock norteamericano y éste es el rescatar la música de raíz, como puede ser el blues, el western u otras manifestaciones. En Venezuela, eso aún no ha pasado. Indudablemente, hay intentos, hay experimentos, además hay propuestas muy buenas, pero no se ha consolidado una línea de rock netamente venezolana. Rock & MAU es otro de esos intentos.

Cuando dice que es para darle continuidad al proyecto de la MAU, ¿usted piensa que si no hubiesen hecho esa alianza no hubiese seguido la MAU?

Pienso que la movida se estaba agotando en sí misma. Llegaba a un sector, pero no trascendía de ese sector. Entonces, el riesgo que se corría era que se estancara, que se quedara paralizada en un determinado punto y no avanzara más en público. A lo mejor musicalmente y como propuesta estética, sí, se puede profundizar la investigación, se pueden agregar nuevos instrumentos, puedes crear nuevos ritmos, se puede avanzar artísticamente. Pero a nivel de público, de mercado, no. Rock & MAU sirve para ampliar el mercado.

Específicamente, para la música popular de raíz tradicional venezolana, ¿de qué manera cree que aporta esta alianza?

De varias maneras. Quizá la más importante es que hay un segmento juvenil, que va desde los 18 hasta los 28 años, que tiende hacia los sectores medios de la población, no están familiarizados con la música de raíz venezolana. Lo que hizo la Movida, que fue traer cantantes y temas del pop-rock a formas musicales venezolanas, hizo que ese segmento se acercara a la música venezolana. Ese es un gran aporte: halar una serie de jóvenes, de nuevos consumidores, hacia la música venezolana. Hay otros aportes más, propiamente de la parte musical. Ellos se han fajado duro a llevar temas que son netamente rock o pop y poner estructuras, ritmos, melodías, arreglos, que tienen que ver con la música tradicional venezolana. Y eso es un gran aporte.

Y en cuanto a la música popular, como el pop, el rock, ¿cree que con este proyecto se puedan abrir las puertas para que la música popular venezolana suene a Venezuela?

El rock desde que llegó a Venezuela, estoy hablando de finales de los años 50, desde que tocó tierras venezolanas, de una u otra manera trató de mimetizarse con el sonido venezolano. De repente, en sus primeros momentos fue copiar los temas que veían del rock & roll anglosajón,

llevarlos al español. Entonces se cantaba los temas en castellano, se cambiaba todo el sentido a las letras, pero se cantaba en castellano. Después vino, incorporar algunos elementos locales, entonces los temas se llamaban, para dar un pequeño ejemplo: “Twist, Caracas”, “Twist en Macuto”, y así se le iba dando como nombres locales a esa nueva música que estaba llegando de los Estados Unidos. Después vino una fase mucho más interesante que fue conectar instrumentos nativos, e incluso algunos ritmos nativos, entonces hubo experimentos como el “joropop”, que fue a agarrar el joropo y meterle guitarra eléctrica, baterías.

Cuando Chelique Sarabia comenzó en los años 70 agarró todo lo moderno de la electrónica, y tomó temas venezolanos y elaboró una especie de bop-venezolano, que consistía en agarrar ecos, reverberaciones, cuidar los temas, indudablemente, utilizar algo de teclado, pero todo eso con arpa, maraca y cuatro. Ya ahí se veía el interés por conectar nuestros ritmos con el rock, con la nueva música pop que se estaba haciendo. Hasta que, más o menos, a mediados de los 70, entre el 73 y el 76, el rock suena a Venezuela, ahí se da el momento en que el rock comienza a sonar a Venezuela. Por muchos factores: primero viene una ola nacionalista, con Carlos Andrés Pérez y su “Venezuela es lo primero” y le dio mucho apoyo a toda la movida nacionalista, falsa o no, populista o no, eso ya no analizará otra gente, pero sí dio un apoyo. Fue el momento en que apareció Con Venezuela, el Grupo Madera, y una serie de agrupaciones que rescataban las raíces y le ponían toques modernistas.

Pero donde se da un fenómeno interesante es en el rock, porque en los 70's el rock prácticamente desaparece en el país, porque la juventud y en general la sociedad se inclinó hacia la salsa, que era realmente la música potente de ese momento, La Fania, y con razón porque era música muy buena, potente, novedosa y que tenía mucho que ver con nuestro sentir caribeño. Entonces,

la salsa, por un lado, el jazz fusión, que se puso también muy de moda y la invasión de la música disco mataron el rock, junto con otros factores.

¿Qué pasó? Aparecieron bandas que tomaron las raíces venezolanas y las combinaron con el rock, con el jazz. Y te nombraría tres agrupaciones: La Banda Municipal de Caracas; Un pie, un ojo; Vytas Brenner y su Ofrenda. Esos tres proyectos fueron unos adelantados de la MAU. Lo que pasa es que fue una música muy elaborada, era música para gente que sabe de música; para que eso llegara a los sectores populares era muy difícil, aunque era música venezolana, pero era muy elaborada. Eso tenía que decantarse un poco. Y eso sucede en los 80's, manteniendo por supuesto las distancias, personas que venían del rock, como Yordano, Evio Di Marzo, Ilan Chester, Frank Quintero, entendieron que ellos tenían una tradición incorporada de manera natural y lo que hicieron fue eso, mezclar el pop internacional y el rock con la música venezolana y caribeña. Pero después viene un vacío en los 90's. Los Gusanos, El Quinto Combo lo intentaron. Pero no había nadie que se metiera de fondo a fusionar la música venezolana con el rock.

Y solamente lo vemos reaparecer ahora. También por muchos factores. Primero, la coyuntura socio-política que está viviendo el país. Nos obligan, no es que lo hacemos de manera natural y espontánea, nos obligan a escuchar música de raíz. Y como las radios están obligadas a poner música venezolana, apareció la fórmula del neofolklore, que permitió ese reverdecer de propuestas con música de raíz venezolana. Y la Movida Acústica Urbana viene siendo en este momento una de las composiciones más sólidas que hay para reencontrar la tradición con lo contemporáneo.

¿Cree que Rock & MAU pueda resistir el paso del tiempo?

Es una buena pregunta porque a mí eso me pone a reflexionar. Rock & MAU pudiese ser una respuesta demagógica de los músicos venezolanos. Y cuando hablo de respuesta demagógica me refiero a una respuesta

coyuntural, sin perspectiva de futuro. Es solamente: “Lo hicimos ahorita, la pasamos bien y chévere, ya está”. La única forma que eso pudiese mantenerse en el tiempo y dar resultados de verdad significativos para la cultura venezolana, es que muchos de los componentes, de sus músicos, incluyendo al segmento rock, realmente consolidaran el proyecto, investigaran y siguieran produciendo música. No que se quede en una gira nacional o en un concierto al año, sino que realmente trabajen en producción nueva.

Cuando yo vi por primera vez Rock & MAU, los músicos pop-rock que estaban allí, estaban sorprendidos de la versatilidad y calidad de los músicos de la Movida Acústica Urbana. Claro, porque estos músicos nuevos del V-Rock venezolano no habían tenido mucho contacto con músicos de experiencia y mucho nivel. Eso te explica que todavía hay mucho camino por transitar para los que están en la movida rock y que entiendan cómo hacer música y cómo nutrirse de la tradición. Eso va a llevar tiempo, no lo vamos a ver ahorita. Pero a lo mejor dentro de unos cuantos años sí vamos a ver cómo todos estos muchachos de 18-23 años se nutrieron, aprendieron y comienzan a hacer una nueva música inspirada, de una u otra manera, en las raíces nuestras. Y la gente de la MAU, a lo mejor, se nutre del pop, de hacer canciones de 3 minutos, de cómo penetrar en la radio, de cómo crecer en fans, seguidores, cómo manejar el negocio de la música, que allí ellos no saben.

Se me ocurre el proyecto *Será de La Vida Bohème*. ¿Cree que esa sea una respuesta del trabajo con Rock & MAU y que lo hayan logrado?

Sí, definitivamente. La Vida Bohème es una banda demasiado nueva. Son creativos, quieren hacer las cosas bien y creo que tienen perspectivas para hacer las cosas bien. Ahora, son muy jóvenes. A mí me parece que su disco fue una proeza. Yo no me hubiese esperado ese disco en un grupo como ellos. Yo hubiese esperado ese disco dentro de 3 años, de parte de La Vida

Bohème, pero no tan rápido. Me parece que dieron un salto cualitativo impresionante. Ahora, hay que ver si eso tiene sustancia o no. Yo espero que sí. Puede ser un golpe de suerte.

¿Sustancia en qué sentido?

En que realmente la construcción musical que ellos hicieron allí fue consciente, fue trabajada, fue pensada. A lo mejor, sí. Pero a lo mejor es un golpe de suerte. Y si es un golpe de suerte, no van a pasar de allí. Eso se va a ver en los próximos 5 años. Lo que es obvio es que el efecto de la MAU caló en ellos, se nutrieron de esa propuesta entendieron que hay otro tipo de música. Hay que ver si ellos como grupo pueden seguir avanzando y si la situación del país lo permite. Yo creo que la situación país hay que tomarla en cuenta en este momento que estamos viviendo, está asfixiando la movida cultural, musical.

¿Entonces cree que el futuro de Rock & MAU depende de la situación del país?

Claro. Hay una película que dice que “en el peor momento, suceden las mejores cosas”. Algo de eso hay. Yo creo que lo que estamos viviendo ahorita, que yo defino como el V-Rock es producto del peor momento del país. El peor momento del país ha permitido que surja lo mejor del rock venezolano. Ahora, ¿cuánto tiempo se aguanta un país en esas condiciones? Entonces, es posible que esta coyuntura tan fuerte que estamos viviendo haga que los músicos se vayan del país. Si La Vida Bohème es coherente, debería irse del país en los próximos seis meses.

¿La solución, para los que puedan, sería irse del país?

No. Yo no digo que la solución es irse. Ojo, yo tengo una postura política. Y mi postura política es: “De aquí no se va nadie, aquí damos la pelea, pero damos la pelea política, vamos a tocar en la calle, vamos a decir lo que está pasando en el país”. Mi propuesta es resistir y enfrentar.

Gerry Weil, pianista, fundador de La Banda Municipal. 04 de marzo de 2014.

¿Cómo surge La Banda Municipal?

La Banda Municipal surge de un proyecto que se llamaba El Mensaje, del año 70-71. Era una orquesta de jazz con muchísimo trabuco, con los mejores músicos del país, los mejores trompetistas, saxofonistas, trombonistas, la sección rítmica estaba a cargo de Alfredo Naranjo, Michael Berti en el bajo, Freddy Roldán en las congas. Este proyecto duró como un año. Era ganas de hacer jazz-rock, era la época de Chicago, de Sangre, Sudor y Lágrimas. Había una fuerte influencia del rock en Venezuela, entonces la inclinación de la mayoría de los músicos era tocar rock, incluso los jazzistas. Este Mensaje eran muchos músicos y era muy difícil mantenerlos, sin sueldos. La gente tocaba por amor al arte. Se grabó un disco que se llamó El Mensaje, con el sello Polydor, en el cual yo hacía un experimento que resultó en esta época número 1 en el Hit Parade. Como yo no tengo voz para cantar, empezaba a hablar rítmicamente en inglés. Y la cuestión es una de las primeras manifestaciones del rap en Venezuela. Fue un gran éxito. Estamos hablando de discos tubos, nada de Compact Discs, ni nada digital. Pero esta Big Band no se pudo mantener, demasiados músicos, muchos compromisos. Y se redujo a un grupo que se llamaba El Núcleo Equis: Edgar Saume (batería), Gerry Weil, Richard Blanco (bajo), Vinicio Ludovic (guitarra), Rodrigo Barboza (trombón), Rafael Velásquez (trompeta), Bill Butch (saxofonista). El Núcleo Equis daba varios conciertos en la Universidad Simón Bolívar, en diferentes entidades culturales, pero tampoco siguió, quitamos los metales, porque era más costoso así. Al final quedamos los de La Banda Municipal.

En esta época, todos más jóvenes, hubo una especie de consenso interno en La Banda Municipal de que se quería, se proponía eliminar la imagen de

Gerry Weil como la estrella, como el líder, como la imagen del grupo. En esta época, nosotros, ultra revolucionarios, contra el Vietnam, contra los Estados Unidos, apoyábamos el MAS, era la época del pelo largo, éramos hippies, éramos anti-guerra, anti-sociedad, anti-establishment, anti-rockstar. Entonces, el consenso era quitar la imagen de Gerry Weil y darle un nombre más representativo de la intención del grupo, que era crear una música venezolana con toques contemporáneos. ¿Cómo hubiese sido la música venezolana si en vez de Nueva Orleans, donde se desarrolla el jazz, se hubiese desarrollado en Venezuela? Lo más cercano al jazz y lo más cercano a lo que nosotros hacemos es la retreta, es el merengue venezolano, es la onda de los conjuntos cañoneros, que la mayoría de los conjuntos cañoneros eran las bandas municipales de las diferentes partes de nuestro país. Entonces le dimos el nombre de La Banda Municipal...

De Gerry Weil...

(Risas). Sí, porque la verdad al final la gente dice: “¿Escuchaste la banda de Gerry Weil?”. O sea, la cosa de quitarme ahí... Yo participaba en esta revolución. Nosotros éramos tan revolucionarios, que imitamos el sistema chino-comunista de Mao Tse Tung, es decir, en La Banda Municipal en su primera fase hubo un director de ensayo cada vez. Un mes fue director Vinicio, otro Richard Blanco, otro Alejandro, otro Edgar y otro Gerry Weil, pero al final de cuentas terminaba yo como director porque tenía muchísima más experiencia, conocimientos y trayectoria.

¿De quién fue la idea de combinar géneros musicales?

De los cuatro. Yo aportaba la parte jazz, pero los muchachos aportaban la parte venezolana. Tú oyes ese disco hoy en día y es tan vanguardia hoy en día, es muy avanzado, electrónico, zumbadísimo. Y el disco es la suerte que un ingeniero alemán Uwe Waultzer grabó un concierto de La Banda Municipal en vivo en el Teatro Municipal de Valencia. Lo grabó con la mejor

tecnología disponible de la época y era de tanta calidad la grabación que se pudo hacer un CD.

En la información que aparece sobre la BM dice que ustedes estuvieron activos desde el 73 hasta el 75...

En realidad hasta el 74, conmigo. Porque yo salgo de la BM y me mudo a las montañas en Mérida, a 2.400 metros de altura, sin luz eléctrica, con luz de vela, y vivo ahí 7 años, con este piano y esos libros. La BM después de mi salida, intenta continuar un año más y entra en ella un muchacho Frank DiPolo, de El Sistema de Orquestas. Ellos participan en uno de los primeros viajes del sistema a Londres y creo que hicieron una actuación en Inglaterra. Pero por lo que sé el proyecto no continuó, se disolvió.

Y mientras usted estuvo en La Banda Municipal, ¿cuál fue el aprendizaje que adquirió de la música venezolana?

Conocimientos de la música venezolana, de los ritmos venezolanos, de nuestro folklore.

¿Usted ya había hecho un acercamiento a la música venezolana antes?

Sí, pero de una manera no tan intensa como con La Banda Municipal. La BM era música venezolana contemporánea, música del subdesarrollo, como si el jazz hubiese nacido en Caracas y no en Nueva Orleans. Hoy en día todavía compongo música estilo BM. Una de mis piezas más representativas de mi proyecto actual se llama el “Caballito Frenao”, que suena a BM. Es más, la BM tenía una pieza que se llamaba “Tumbao en 11”, y el “Caballito Frenao” está en once por ocho, que es un ritmo que no existe en la música venezolana, que lo inventé yo como experimento.

Como persona que nació en otro país, ¿cómo siente experimentar con la música venezolana?

Siento que soy venezolano. Me volví venezolano, musicalmente soy venezolano, a tal punto que me han otorgado el Premio Nacional de Música, el doctorado de la Universidad de Los Andes. Hasta el día de hoy, se me apoya y respeta muchísimo mi trabajo. Y se me considera músico de jazz venezolano. O sea, la Banda Municipal me hizo más venezolano de lo que ya era. Eso no implica acento ni imagen física, sino sentimientos. Y siempre he recomendado a los músicos jóvenes en trabajar lo nuestro. Digo lo nuestro porque llevo aquí 56 años. Cuando surge el Rock & MAU, C4 Trío, EnCayapa, todos son para mí de alguna manera semillita de la que yo sembré y dieron frutos, a través del talento enorme, de la gran cantidad de buenos músicos que tenemos, de los cuales ya muchos se están yendo.

Precisamente hablando de Rock & MAU, ¿qué le parece ese proyecto?

Excelente. Es el camino. Y ha tenido mucho éxito y mucha aceptación del público. Lo que me parece es que deben estar abiertos a integrar todo tipo de opciones musicales que existen. No limitarse estrictamente a lo venezolano, sino utilizar el recurso que se llama “fusión”, donde la música electrónica, el rock, la música latinoamericana, en general.

¿Y cree que, de quedarse solamente en fusionar música venezolana, puedan agotarse musicalmente?

Me parece limitado. Si esto es lo que busca el músico, se lo respeto. Si logra grandes obras con eso, se lo respeto, se lo aplaudo. Pero yo pienso que el músico contemporáneo, el músico del siglo XXI tiene que ser un músico que escucha Radiohead, que escucha cosas buenas y no puede quedarse escuchando únicamente Simón Díaz, con todo el respeto. Pero esa es mi visión, no quiere decir que esto sea así. Mi recomendación es que escuchen de todo, utilicen de todo y hagan buena música. Si está hecha en Venezuela, para mí es música venezolana.

Óscar Battaglini, historiador, musicólogo, guitarrista. 21 de abril de 2014.

La primera duda que tengo es sobre la manera de llamarle a la jota. Si no es “jota carupanera” ni “jota margariteña”, ¿entonces se llamaría jota oriental?

Es incorrecto porque todos estos géneros son los que llaman “endémicos” o propios de la región oriental del país, más específicamente de los estados Nueva Esparta, Sucre, Anzoátegui y Monagas. Yo lo pondría en ese orden porque es en Margarita donde están prácticamente todos, incluso géneros que particularmente no conozco muy bien, salvo de nombre. Pero pese a ser una isla, un territorio insular pequeño, rodeado de agua, tengo entendido que los cultores tienen más de 20 géneros en la isla, lo cual es una cosa insólita si lo comparamos con el número de habitantes y el espacio geográfico que ellos manejan. Manejar tantos géneros y tan distintos en una isla es algo inédito.

Entonces, es incorrecto decir “jota carupanera”, desde el punto de vista estricto, porque la jota no es sólo de Carúpano, la jota está en todo el Oriente del país, con más raigambre en Margarita. Hay géneros que son muy propios, muy característicos del Oriente del país, no solamente la jota. Está la malagueña oriental. Entonces claro, los de Margarita te van a decir “malagueña margariteña”, así como “jota margariteña”, como los de Carúpano te van a decir “jota carupanera”.

¿Pero entonces no se diferencia de una región a otra? Así como usted me dice que el polo margariteño se diferencia del polo coriano, ¿no se diferencia la jota carupanera de la jota margariteña?

Se pueden diferenciar. Hay un aspecto que le da identidad a un género: la progresión armónica, la sucesión de acordes. Una jota tocada en Carúpano,

en Barcelona, en Maturín, en Margarita, va a tener la misma sucesión armónica. Por ejemplo, cuanto tú ves una jota aragonesa, que es de España, tiene una sucesión de acordes y un ritmo totalmente diferentes a la jota de acá. Entonces, se trata de dos géneros distintos aunque se llamen igual. Lo que le da identidad al género es que tengan una estructura armónica similar. Si no la tienen, se podrán llamar igual, pero no es lo mismo.

Y sobre los otros géneros de la música de raíz tradicional venezolana. Su trabajo de investigación tiene que ver con la influencia del Renacimiento y del Barroco en la música oriental. ¿En cuáles aspectos se puede notar esa influencia?

Hay un rasgo común que se da mucho en la música oriental, que es la cadencia andaluza, que es una sucesión descendente de acordes: La, sol, fa, mi. Eso tú lo vas a ver mucho en el flamenco y prácticamente en todos los géneros orientales y mucho en el joropo. Van de agudo hacia los bajos.

¿Entonces usted diría que hoy en día se mantiene esa influencia?

Sí, es evidente, por dos razones: en primer lugar porque entonces uno puede rastrear fuentes muy antiguas, donde por lo menos cuando yo te hablo de estos ritmos, de estas cadencias antiguas, que están presentes en la música antigua, española, que trajeron los europeos, y entonces esa música que fue la que se tocaba en esa época, desapareció en Europa. Pero entonces, esa música ya desaparecida en España, pervive en muchos de nuestros géneros tradicionales.

Diego “El Negro” Álvarez, percusionista de Rock & MAU. 26 de abril de 2014.

¿Cuáles fueron los objetivos que se plantearon cuando se formó la MAU?

El objetivo principal de la MAU era crear un grupo de gente lo suficientemente grande que hiciera suficientemente ruido para que supieran de su existencia. A una sola agrupación le hubiese tomado el doble de años hacerse conocer o llegar a un público directamente. Era mucho más fácil unirse y hacer trabajo en colectivo. Luego vinieron otras cosas: hacer el punto, tocábamos todos los miércoles, que la gente se interesara por eso, le interesaran los temas, el contenido, siguiera los grupos.

Por lo visto lo lograron...

Sí, en cierto modo. En modo local, si lo conseguimos. Porque nunca hemos tenido suficiente plata para hacer una gira nacional con la MAU. Está el ejemplo de C4 Trío, que es el mayor orgullo de la MAU.

¿Cree que con la creación de la MAU se logró visibilizar aún más la música popular de raíz tradicional? ¿O en qué estado cree que está?

Yo creo que está en el mismo sitio donde ha estado siempre. Eso es lo que yo creo.

¿Y el impacto que han logrado...?

Seguramente lo ha logrado y sí hay unos seguidores de la MAU que son incondicionales, que nos aman, pero no es masivo, no somos Chino y Nacho. Yo creo que esa fue nuestra mayor ansia, convertirnos en una música masiva, por lo menos en nuestro país, que por lo menos sea popular aquí,

como lo es el vallenato o el raspacanillas en el interior, que está por encima de la salsa, del reggaetón.

Luego de un tiempo de formados como la MAU, comenzaron a hacer fusiones con las agrupaciones de rock. ¿Cuál fue el fin de esta unión?

El fin de esta unión fue que no teníamos nada que hacer en diciembre. Había un poco de gente de la MAU que se quedó en el país, que no se fue de vacaciones. Y nosotros teníamos un espacio en el Trasncho. Como yo estaba trabajando con estos grupos de rock, le dije a Álvaro para juntar a los rockeros con los muchachos de la MAU. Como nadie tenía nada que hacer porque era Navidad, un 26 de diciembre, dijeron: “Bueno, vamos a echarle pierna, vamos todos a ensayar pa’ casa de Álvaro”.

Cuando llegamos al Trasncho había una cola de 600 personas para un espacio de 100. Estos muchachos de la Movida Acústica Urbana nunca habían tenido un público así, que pegaban gritos, le tiraban pantaletas. Y eso es chévere. Todos se dieron cuenta que esto era un boom. Pero lo que era realmente importante eran los niños de 4 o 10 años que oyen a La Vida Bohème, a Rawayana o a Viniloversus. Entonces cuando un niño ve a su grupo favorito cantando una canción en un género de raíz tradicional, en un merengue o un vals, con un cuatro y unas maracas, ellos ven eso y dicen “esto es tan chévere como tocar guitarra”.

Me han comentado que si la MAU no se hubiese aliado con estas agrupaciones de rock, hubiese desaparecido...

Yo también pienso eso, porque la música instrumental no tiene el mismo mensaje que la palabra. La MAU, fuese como fuese, necesitaba una voz, porque si no hubiésemos perecido en el intento. Y, en efecto, parte del trato con Rock & MAU era que viniera gente. Ya no venía gente a escucharnos en el Trasncho. Y esta era la tercera sede en la que estábamos. Ya habíamos pasado por Discovery, por Teatro 8. Sólo nos quedaba esto.

¿Y esta alianza de qué manera benefició a la música popular de raíz tradicional?

El beneficio es que tenga seguidores más jóvenes, que la admiren chamos que antes no la conocían. Aun así no creo que exista un respeto verdadero, pero hay un comienzo.

¿Y en el caso de la música popular, cómo funcionó esta alianza? ¿Cuál fue el aporte?

Creo que ahora la música pop o rock que se hace en Venezuela, tiene una influencia importante de su raíz, hayan pasado por Rock & MAU o no. Mi esposa y yo escuchamos mucha radio y, en eso, escuchamos hasta una banda que toca joropo con guitarra eléctrica, que suena horrible, pero es un comienzo. Y eso es gracias a Rock & MAU. Hay mucha gente que quiere entrar en Rock & MAU, pero no tiene espacio.

¿Por qué no todos tienen espacio?

Porque no son los suficientemente buenos. Si Rock & MAU es bueno es porque hemos cuidado la calidad, porque la música está bien hecha, porque está bien arreglada, porque el tratamiento es elegante. Y no todos tienen la preparación para pasar por ahí. Entonces nos atacan por eso. Pero nos da igual. Porque lo que es importante es el aporte, es la siembra, la autenticidad, que la gente se sienta orgullosa de lo que está escuchando y que el que está cantando y tocando también se sienta orgulloso de lo que está haciendo. Entonces, frente a esos valores, no hay crítica que valga.

Escuché varias opiniones, hasta de Álvaro Paiva y de varios integrantes de Rock & MAU, sobre la necesidad de construir una identidad de la música popular. ¿Usted cree que con esta alianza se haya logrado?

En la conversación inicial que da pie a esta idea, que es la conversación que yo tengo con Henry D'Arthenay, sentados en el estudio de grabación

empezando a maquetear el disco *Será*, es que yo sentía que el rock no tenía identidad venezolana, que tenía mucha más identidad anglosajona, argentina, colombiana, incluso mexicana. Pero que no sonaba a rock venezolano. Incluso tú escuchas grupos como Circo Vulkano o Los Domingueros y usan la cumbia, pero nadie usa un género venezolano. Lo que yo le decía a Henry era que me parecía que el rock debía tener una identidad. Entonces, sí hay un aporte y sí hay un principio, pero no creo que hayamos descubierto el agua con azúcar. El único que estaba entre los dos mundos era yo.

Y ahora que está listo el segundo disco, ¿por qué decidieron darle continuidad al proyecto?

Porque habían bandas que merecían estar ahí. Y que no pudo estar en el primer disco, no por nosotros sino por sus agendas. Está Servando, que es el único que ha compuesto un tema para el disco, está Okills, Americania, Los Colores, Vargas, Tomates Fritos, Samantha Danigno que hace una versión de Sentimiento Muerto, Gaélica, Alfred Gómez Jr.

¿Y en este disco tocan géneros diferentes?

Sí, claro, tocamos géneros muy diferentes.

¿Le ve continuidad al proyecto?

Yo no sé van a hacer los demás, pero yo quiero hacer otras cosas. Si los demás deciden seguir, seguro lo harán, pero yo quiero ocuparme de otras cosas. De mi disco, por ejemplo. Yo espero poder cerrar esto y el último trimestre del año que esté listo mi disco.

Juan Carlos Ballesta, editor de la Revista *Ladosis*. 30 de abril de 2014.

Haciendo referencia al título “Rock & MAU: una simbiosis necesaria”, en su artículo publicado en la revista *Ladosis*, ¿necesaria para quién o para qué?

Necesaria para varias cosas. Y, lo más importante, una simbiosis entre mundos musicales que, en apariencia, no tienen nada que ver o no han tenido una interacción lo suficientemente constante y válida, y yo creo que este experimento de Rock & MAU, si hay una cosa que ha demostrado es que el rock, y sus diferentes corrientes, no está para nada desligado de la música con raíz tradicional, y viceversa. Es decir, ha habido a lo largo de las décadas algunos experimentos notables e importantes de fusión entre el mundo de la música de raíz tradicional venezolana y el rock. Quizás el más importante, el que sentó una especie de paradigma fue el de Vytas Brenner en los años 70, creo yo que es el que pudiera ser el ejemplo o la referencia más válida, con respecto a Rock & MAU. Claro, eran otros tiempos, eran otros músicos, etc. Pero creo yo que ese mérito de derribar esa ciertas barreras, que muchas veces son mentales, entre la música tradicional y el rock, entre los músicos de esos ambientes, porque generalmente el músico que toca/hace música tradicional no sabe nada de rock y el que hace rock no sabe nada de música tradicional, o no le interesa, o no se siente capacitado para interpretarla. Porque hay una serie de elementos. Pasa de forma bidireccional. Para el músico tradicional, el que vive en una realidad instrumental distinta, casi siempre de carácter más acústico, ante un público distinto, porque el público de música tradicional es absolutamente distinto al público que va a ver un concierto de rock. Eso lo sabemos. Sin embargo, este experimento ha demostrado que se pueden unir ambos mundos. Y que, además de que se pueden, creo que era una necesidad. Por eso le digo una “simbiosis necesaria”, o sea, una unión, una fusión de mundos, universos...

¿Necesidad para ambos mundos?

Para ambos mundos. Te voy a explicar por qué. En Venezuela, el rock, se ha demostrado sobre todo en estos años recientes, tiene mucho arrastre entre la población joven. Mucho. Bueno, el público del rock también se ha hecho adulto, en mi caso, por ejemplo. Y sigue siendo fiel y sigue yendo a conciertos. Pero el público que más se mueve es el público joven, el público universitario, principalmente. Ese público, generalmente, va a esos conciertos, pero no le prestaba atención a la música tradicional. Por el contrario, los músicos tradicionales, especialmente los de esta generación que tienen una formación, en muchos casos, académica. Entonces, el músico de formación académica siempre ha pensado que los músicos de rock son autodidactas...

¿Los desprecian de alguna manera?

De alguna manera hay cierto desprecio, disimulado en muchos casos, muy notable en otros. Y que tiene que ver con eso: "Coye, yo me preparo, yo estudio y el rockero no se prepara, no estudia sino lo que hace es agarrar un instrumento y aprender sobre la marcha". Bueno, esas cosas, increíblemente, con este experimento, se difuminaron un poco en algunos de los principales protagonistas. ¿Por qué? Porque si hay una cosa que el músico académico no puede hacer, o no hace, o no lo intenta, no sé, es llegar y, de forma natural, ponerse a sacar canciones con melodías. Y al músico rockero eso le sale natural. Tú escribes una letra en tu casa, se la das al guitarrista, o al revés y, de repente, llegas al ensayo y te pones a *jammear* y sale una canción. Así, de forma natural. Y, de repente, llegas y la tocas en vivo habiendo ensayo tres veces. Esos son muy rockeros. El músico académico, no. Es más, le cuesta improvisar. Claro, a lo mejor a Jorge Glem no. No es el caso. Pero hay otros que sí. Entonces, el punto es que ellos se dieron cuenta de que tenían cosas que aprender de un mundo y de otro.

Esos son dos mundos que, en apariencia, a lo mejor no eran muy reconciliables y en la práctica lo son. O sea, de hecho al público le ha pasado más o menos lo mismo. El público que oye las canciones de La Vida Bohème o de Viniloversus, que es un rock trancado o las canciones un poco más ligeras de Rawayana, de repente dicen: “Pero a estas canciones se les puede dar también otro tumbao”. Y le han entrado a la música tradicional vía este experimento. Yo creo que muchos de estos chamos del público quizá no hubieran entendido qué es una gaita de tambora, qué es un merengue caraqueño...

¿Y cree que ahora lo entienden?

No es que lo entiendan, pero por lo menos saben que existen, que ya es bastante. O sea, porque si tú no sabes que existe, dentro de la música tradicional venezolana, que es el país donde tú vives, una inmensa gama de géneros, subgéneros, corrientes, derivaciones, en cada región, bueno... o sea, no entiendes, entonces, que aparte del rock, que es un idioma universal, hay un idioma propio, que se puede fusionar con el rock o con la electrónica, como ya también ha pasado.

Sobre Rock & MAU... ¿usted le podría llamar fenómeno? ¿O de qué manera le llamaría? Porque pasó de ser un proyecto a una realidad.

Claro, pasó de ser una idea, un intento, a ser una realidad ya con proyección nacional y con impacto en los músicos de ambos lados y en el público. Sí, ese es un impacto ya tangible. Y está pasando de ser un fenómeno capitalino, aunque los arreglos musicales son de la música de todo el país, es un proyecto que nació en Caracas, que se desarrolló en Caracas y que todavía no ha salido de Caracas. Ese es el intento de este próximo. Por lo tanto, creo que sí se puede convertir en un fenómeno nacional en cuanto ellos puedan proyectarlo con conciertos, porque no es fácil, son muchos músicos. Es un proyecto ambicioso. Aunque Álvaro no está viviendo en

Venezuela, Rodner Padilla se fue, que también es una pieza muy importante porque hizo algunos arreglos. Mientras Álvaro esté afuera no sé cómo va a afectar el desarrollo del proyecto.

¿Cree que la continuidad del proyecto dependerá mucho de la gira?

Va a depender mucho de eso, sí. Pero, vamos a estar claros que hacer una gira así, en estas circunstancias en Venezuela, es bastante cuesta arriba. Y requiere de bastante dedicación, esfuerzo y quizás eso los va a desgastar mucho, si es que ya no los está desgastando, me imagino que sí. Y eso va seguramente a minar el ánimo de seguir.

Usted me estaba comentando que ya anteriormente se habían dado experimentos de este tipo, como Vytas Brenner y La Banda Municipal...

¿Podría decirse que el impacto de Rock & MAU ha sido mayor que el que tuvieron ellos en su época?

Son dos experiencias distintas. El fondo es el mismo, que era unir dos mundos: música tradicional venezolana con rock. Ese es el fondo de ambos proyectos. Lo que pasa es que el proyecto de Vytas Brenner y el de Gerry Weil, pero sobre todo el de Vytas, que era mucho más venezolano. Ese era un proyecto de música original. En cambio, Rock & MAU es un proyecto de reinterpretación, de composiciones que ya existen. Es como una vuelta de tuerca a algo que nació de alguna manera y se transformó en otra cosa. Entonces, métodos distintos... Yo sí considero que ese es un proyecto paradigmático y que ha servido de inspiración para muchos otros grupos que han tratado fusionar música venezolana con rock. Entonces, hay similitudes en el fondo, en el querer unir esos dos mundos, pero... diferencias notables en la forma.

Y de vuelta a Rock & MAU, ¿cómo cree que funciona esta alianza para la música de raíz tradicional?

Yo creo que para ese lado de la música ha sido beneficioso. Porque el rock mueve gente. En Venezuela, se ha comprobado que haces un concierto en una plaza pública o en una avenida, lo que sea, con grupos de rock y se llena. No importa, es gratuito, pero se llena. Pero tú haces un concierto con grupos de música tradicional, en las mismas condiciones, en el mismo lugar, en la misma plaza... y el público es mucho más reducido. Esa es la realidad. Eso no se puede ocultar. Entonces, la música tradicional y, en especial, la Movida Acústica Urbana, se han beneficiado de un público que no tenía y que ahora conoce a “El Negro” Álvarez, a Álvaro Paiva, Rodner Padilla, Jorge Glem, etc. Pero sí los ha beneficiado, ellos lo saben, ellos han ganado un público que no tenían. Y eso, por supuesto que, a la larga, le da más proyección, los proyecta hacia un público joven, que, repito, es el público que más se mueve, el más activo, va más a conciertos. Y eso es bueno para ellos.

¿Y en el lado de la música popular?

En el lado de la música rock, pop, también los ha beneficiado, quizá de forma distinta, los ha acercado a un público más selecto, un público más exigente, un público que, en buena medida, siempre ignoró o, incluso, despreció ese lenguaje popular, rockero, creyendo que eso no tiene trabajo detrás o que no hay talento suficiente ahí. Eso se ha ido desmontando.

¿Y en el tema de la identidad del rock?

Eso quizás es lo mejor de todo este asunto. Porque si hay una cosa que al rock venezolano le ha faltado, a pesar de intentos que ha habido en el camino, le ha faltado es identidad. ¿Cómo se mide la identidad en el rock? Porque el rock es un idioma universal, se hace en todos los países del mundo o en casi todos, bajo unos ciertos códigos o ciertas premisas, que en algunos países cambian o se nutren de su propia realidad. En Venezuela, había habido intentos, pero no lo suficientemente potentes o suficientes en

cantidad. Y yo creo que la identidad se mide en las letras... Por ejemplo: Los Mentas. Los Mentas hacen *rockabilly*, hacen punk rock, que son géneros que se practican en mucha parte del mundo. ¿Pero qué diferencia tienen Los Mentas con respecto a un grupo de Alemania, Inglaterra, Estados Unidos o México? Bueno, sus textos. Que sí hablan y sí utilizan terminología local. Pero si ves, por ejemplo, Famasloop, ellos también hacen una música universal, actual, pero con cada disco que ha pasado ha ido incluyendo más elementos que lo identifican con Venezuela. Y en vivo más aún. Lo mismo ha pasado con La Vida Bohème, en el segundo disco, que no tiene nada que ver con el primero.

Precisamente creo que esa es uno de los resultados más directos de toda la influencia de Rock & MAU en las agrupaciones...

Sí, probablemente. Hay que esperar el resultado de esta simbiosis en los nuevos discos de Vinilo, de Los Mesoneros, de Rawayana y de otros grupos que han participado. Pero, definitivamente, creo que sí había como una especie de deuda.

Entonces, ¿cómo es el estado de la identidad en el rock, pop, antes y después de Rock & MAU?

Yo sí preveo que el proyecto, en un futuro no tan lejano, puede hacer mella y por eso te decía que hay que esperar los siguientes discos de todos estos grupos que han participado a ver cómo todo esto lo ha influenciado. Ellos son los principales receptores de esa influencia, más que los oyentes. Ahora, ellos son los que, de alguna manera, tienen que reflejar que eso los influenció. Yo sí creo que va a influir, va a ayudar a que se tenga otra visión. Yo creo que por eso ha sido un acierto incluir a nuevos grupos, e incluso en vivo, que no tocan en el disco, porque eso hace que muchos más grupos se den cuenta de eso que tienen ahí, de la música que tienen ahí cerquita que, te repito, no tiene que ser impuesto. Tiene que surgirte a ti.

Francisco Granados, locutor, animador. 30 de abril de 2014.

Tú que has animado los conciertos, has visto el estrés de los músicos y la euforia del público durante y después de las presentaciones, ¿cómo podrías definir Rock & MAU?

Rock & MAU es un fenómeno que entusiasma a una audiencia joven que está descubriendo sus raíces, descubriendo su herencia cultural, gracias al éxito que han tenido bandas representativas de la escena del rock nacional y del pop. Yo creo que, en muchos casos, porque he tenido la oportunidad de conversar con muchos jóvenes, quizás no hubiesen descubierto el tamunangue o no hubiesen descubierto el merengue caraqueño, pensaban que nada más existía el merengue ripiado, dominicano, y no sabían que nosotros también tenemos nuestro merengue o el vals, o tantos otros ritmos. Y fíjate que ahora hay muchas de estas personas que son fanáticas de cada uno de los ensambles que conforman a la Movida Acústica Urbana. Yo creo que esto ha hecho que se enamoren y que valoren muchísimo más nuestra cultura.

¿Y a ti, particularmente, qué te atrapó de este fenómeno?

Lo mismo. Hay mucha información que no manejaba acerca de los ritmos tradicionales de nuestra tierra. Por supuesto que conozco muchísimo los géneros populares, como el rock, como el pop, estoy muy al día. Pero nunca me di la tarea de investigar los sonidos de Venezuela, nuestros sonidos autóctonos. Y los descubrí gracias a varios proyectos musicales, por eso ya conocía lo que venía haciendo la MAU con varios de sus ensambles. Pero me enamoró esa fusión interesante, aparte que unió a dos públicos diferentes. Unió a una audiencia adulta, con conocimiento de la música, con un público nuevo que simplemente escuchaba a Rawayana, Viniloversus o Los Colores.

Y desde el punto de vista mediático, ¿cómo consideras que se le ha dado la cobertura a Rock & MAU? No solamente a los conciertos, sino a todo lo que tiene que ver con el fenómeno.

Yo creo que aún muchos medios no han logrado mostrar o quizá no se han interesado por ir más allá, por investigar con profundidad este fenómeno, así como lo estás haciendo. De repente, hacen la cobertura, porque me ha tocado ver a muchos canales de televisión, muchos representantes de emisoras de radio, de medios impresos, que van a cada uno de estos conciertos. Pero lo hacen precisamente por lo atractiva que es la fusión: el rock con lo tradicional. Pero no han investigado. O sea, simplemente lo hacen como una nota de una pauta de algo curioso que está sucediendo. Pero este es un fenómeno cultural muy grande.

En la escena musical, ¿crees que ha cambiado algo luego de Rock & MAU?

Sí. He tenido la oportunidad de compartir, por ejemplo, con bandas como Los Mesoneros, que ahorita están en el proceso de producción, de composición, de su segundo disco. Y te das cuenta que la mayoría de las bandas que tuvieron la oportunidad de formar parte de Rock & MAU están sumando ritmos tradicionales a su música. Fue el caso, por ejemplo, de La Vida Bohème. Y esto trasciende al mal llamado “neofolklore”, porque antes del neofolklore supuestamente era, bueno mete una canción de rock, entonces como las radios tienen que cumplir con este balance que te pide CONATEL entonces yo agarraba y giraba unas maracas sobre esa canción de rock y ya esto era neofolklore. No. Fíjate que, por ejemplo, el disco *Será* de La Vida Bohème fue compuesto, está en el ADN de las canciones los ritmos tradicionales de nuestra tierra. O sea, van más allá, trasciende el simple sonido de una maraca, de un cuatro o de un tambor.

Y en los programas que has hecho sobre Rock & MAU, ¿cómo ha sido la respuesta del público, de los oyentes?

Nada más he tenido la oportunidad de hacer un programa especial de Rock & MAU, que fue como una especie de *listening session* del disco *Rock and MAU*. Y tienes todo tipo de reacciones. Tienes el tipo que se muestra sorprendido porque nunca imaginó que un cantante de rock iba a sonar tan bien con un fondo de cuatro, arpa y maraca o con la mandolina de Jorge Torres. O tienes el tipo que siente sorpresa pero por el lado de los rockeros que es esta persona que siempre ha escuchado música tradicional. Creo que esta es una relación ganar-ganar, donde los rockeros han logrado llegar a una nueva audiencia y donde los jóvenes han aprendido el valor de nuestras costumbres y de nuestra cultura.

¿Entonces dirías que eso es lo más resaltante de este fenómeno... ese ganar-ganar?

Sí, obviamente también hay un gran aprendizaje para ellos, porque es otra forma de trabajar, es la forma también en que dejas atrás tu tradicional banda de bajo, guitarra y batería y ahora estás en un estudio con un tipo que toca las maracas y también es muy enriquecedor para ellos, porque, digamos que el tema del rock en nuestro país es un poco más autodidacta. Entonces, cuando les toca compartir con estos músicos que, en su mayoría, son académicos, es un gran aprendizaje, es una gran responsabilidad para cada uno de los rockeros que dicen: "Mira, yo me tengo que esmerar aquí, yo me tengo que lucir porque este tipo viene de tocar con fulanito de tal y este tipo está graduado del conservatorio tal". Pero, ¿sabes qué? Eso los ha motivado a estudiar. Muchos de ellos después de estar en Rock & MAU se han preocupado por buscar clases, por mejorar y por pulir sus conocimientos en instrumentos. Te das cuenta que sí, que resuelves, que lo haces bien, que las niñas gritan, pero que estos tipos son unos virtuosos.

Gerardo Guarache, periodista de la fuente musical en El Nacional. 06 de mayo de 2014.

¿Desde cuándo le hace seguimiento a Rock & MAU?

Desde que la MAU existe. La MAU sin el Rock & MAU, la MAU sola.

¿Qué fue lo que te atrapó de este fenómeno?

Primero que nada, la música tradicional siempre, en la época en la que uno ha vivido, ha estado como asociada a un público entrado en años, de otra época, a algo ya antiguo. Y, en este caso, se trataba de músicos muy jóvenes que tenían la inquietud de tocar música de raíz tradicional, de conocer los ritmos venezolanos, que son muchísimos. Eso da para estudiar toda la vida los ritmos que se han tocado aquí en Venezuela, no sólo ahora, sino algunos que se han perdido, etc. Eran esos tres factores: eran jóvenes, eran músicos estudiados con gran destreza, con mucha habilidad con los instrumentos. Estos son todos chamos que son estudiosos, todos son graduados del IUDEM, algunos han estudiado en Berklee, en institutos estadounidenses, algunos se han formado en conservatorios, algunos tienen roce con la Orquesta o han pertenecido en algún momento al Sistema de Orquestas. Entonces, ya hay esos dos factores: jóvenes con mucha destreza. Lo otro es que lo primero que hizo la MAU, que si no me equivoco empieza en el año 2007, en septiembre de 2007 creo que fue la primera fecha que ellos tuvieron, ellos agarraron la noche de los miércoles en Discovery Bar de El Rosal. También me pareció raro insertar la música tradicional venezolana en un local nocturno donde generalmente suena rock, suena punk, suena rap, todo menos música tradicional. Digamos que esos tres aspectos yo dije: “Esta es una música que merece reseña, además que es una música bien tocada”. Es una música que no irrespete la raíz, pero tampoco se conforma con eso, sino que además combina el sabor que traía la música de raíz

venezolana con el jazz, con la música clásica también. Son músicos que son melómanos y que viven en una época globalizada, donde tienen acceso a todo tipo de información. Allí estamos definiendo como cuatro cosas: jóvenes, estudiosos, que combinan la música tradicional con otras corrientes, con jazz, por ejemplo, cosas de jazz, no estoy diciendo que tocaban jazz, sino que estaban jazzeadas, como un condimento, y lo otro era que entraban en un panorama urbano.

Como periodista de la fuente musical, ¿qué considera que ha sido lo atractivo de este fenómeno para la escena musical?

Bueno, esa era la respuesta de lo que me había atraído en un principio. Ya después lo que se genera está un poco asociado a esas cuatro cosas que te menciono. La música tradicional creo que se ha vuelto más visible en los últimos años gracias a la Movida Acústica Urbana. Y me refiero a la MAU como un núcleo porque por supuesto hay muchos ensambles que funcionan alrededor de eso. Pero la Movida Acústica Urbana como que llamó mucho la atención de la prensa. Logró hacer incluso un concierto en el Teatro Teresa Carreño, que es una cosa rara, 6 ensambles que salieron prácticamente de la nada, tocar en un escenario tan importante, un teatro tan importante. Se hizo más visible de lo que estaba, se acercó mucho más al público joven, eso es un proceso que sigue, seguimos dentro de eso. Como dicen los historiadores, que hay que esperar a ver para mirar en retrospectiva bien la realidad. Bueno, hay que esperar un poco, pero estamos en medio de ese proceso. Sí se hizo más visible y además no sólo porque se generaban eventos a raíz de la Movida Acústica Urbana, en diferentes sitios, teatros, etc. O sea, generaban muchas noticias, muchos eventos y, además, los grupos se apoyaban un poco para generar registro de lo que estaban haciendo, o sea, para hacer discos. Y para desarrollarse, cada ensamble iba desarrollando su camino, unos mejor que otros, unos se hicieron más populares que otros, como es natural.

¿A qué le atribuiría eso de que lograron más visibilidad? ¿A que son jóvenes, a que experimentan, aparte de que me dicen que son habilidosos?

A que es una música que está bien hecha. Es una música que tiene unas bases reales, orgánicas, que tiene que ver con nuestra idiosincrasia, que tiene que ver con nuestro país, que siempre ha estado como necesitado de identidad. Digamos, la música del folklore venezolano es una cosa que está como fuera de sitio, a veces. Son unos bichos raros los folkloristas.

Pero habla de lo urbano, sobre todo...

Claro. Este es un proceso que no se debe sólo a la Movida Acústica. La Movida Acústica está haciendo el relevo de una generación que venía antes, de grupos como Ensamble Gurrufío, grupos como El Cuarteto, como Raíces de Venezuela, que siempre hay que mencionarlo porque es el más antiguo que todavía existe. Pero, digamos, que el folklore se vea como algo relevante, algo importante, algo chévere además. No sé qué palabra usar.

Digamos, Brasil, por ejemplo, un vecino que tenemos, que es un monstruo de música folklórica, que tiene estandartes por todos lados de la gran música popular brasileña. Y eso en Venezuela no era tan así, la gente no se sentía como tan parte de eso. Ciertamente sí, siempre ha sido fiel a la música tradicional, pero no siempre. Y la juventud mucho menos. Entonces, ahí hay un factor importante. También como tomar los espacios de Caracas donde generalmente se hacen los eventos de rock o de reggae o de lo que sea. Es diferente presentarte en una plaza de Guanare a presentarte en el Teatro de Chacao o a presentarte en el Teatro Municipal o presentarte en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela. Es distinto. Si uno quiere tener visibilidad, se tiene que venir a Caracas. Sí o sí. Eso es una realidad. Entonces, ¿a qué le atribuiría? Bueno, nada, que es una música que está bien hecha. Y que no se queda tampoco en el museo. La música folklórica ya

no es vista, desde el punto de vista de ellos, como un museo que está ahí anquilosado, que está congelado en el tiempo. No. La música está viva. La música es un órgano vivo. Es un ser vivo que va cambiando. Y, a medida que va respirando un aire diferente, a medida que va viendo colores distintos, va evolucionando. Y eso es lo que ellos hicieron. Lo que hizo Ensamble Gurrufío, lo que hizo El Cuarteto y lo que están haciendo estos jóvenes ahora.

Hablando un poco sobre Rock & MAU. ¿Considera que luego de esta unión cambió algo? Aparte de lo que me estaba comentando que se visibilizó más la música tradicional...

Yo creo que es muy pronto para ver el cambio a partir de lo que es Rock & MAU. Sería distinto si los grupos pop y rock estuviesen generando nuevos temas en música tradicional venezolana. Yo creo que lo más importante es lo que ha comenzado a pasar ya. Por ejemplo, el disco *Será* de La Vida Bohème, que es uno de los mejores discos que se han hecho en los últimos años en Venezuela, y no sólo lo pienso yo, también lo piensa la Academia Latina de la Grabación estadounidense, que le dio el premio al mejor Disco del Año de rock, en toda la región. Ellos tuvieron la inquietud de involucrar estos instrumentos y algunas especies venezolanas en lo que ellos hacen, cosa que no ocurría desde hace mucho. Entonces, ahí sí está empezando a ocurrir una cosa interesante, que algunos elementos de la música de raíz tradicional se insertan en las propuestas “modernas” de otros géneros contemporáneos. Lo otro, bueno, acercar a muchísimo público y mostrarle el sonido de la mandolina, y mostrarle cómo es un tambor de Patanemo, cómo es todo esto. Eso también es relevante, que no sea una cosa tan ajena. Es como: “Mira qué chévere este ritmo. Está sonando este hit que yo conozco de Malanga, pero tiene esta base que es rara, pero, mira, es chévere el ritmo. Está bien”. Entonces algo que tú veías como ajeno, bueno esto

también me pertenece a mí. O sea, yo tengo que ver un poco con esto, que yo no me había dado cuenta.

Y desde el punto de vista mediático, ¿cómo considera que ha sido el seguimiento? Me estaba comentando que lo han tomado en cuenta, que le han dado importancia...

Claro, si tú retrocedes el DVD y te vas a 2008 era muy poco lo que aparecía de la MAU, de los ensambles en la prensa. También ha favorecido mucho las redes sociales, ya una cosa de esta época, una era 2.0 y ellos entendieron eso y han trabajado para mantener presencia en Internet. En la televisión no, porque la televisión, yo siento que... es difícil analizar la televisión porque en la televisión no sale nada de lo que ocurre en la música venezolana. Absolutamente nada. Entonces me dirán: "Ay, bueno, pero fulano estuvo en Portada's". Sí, pero no. No se trata de eso.

¿Considera que Rock & MAU cumple con las características o los requisitos necesarios para llegar a la internacionalización?

Lo que pasa es que la internacionalización no depende de la calidad de una propuesta musical, desafortunadamente. La internacionalización depende de un músculo que muchos grupos venezolanos no tienen, y es el músculo del dinero. Para llevar a un artista a otro país, tienes que establecer muchos nexos, tienes que tocar muchas puertas, tienes que trazarte un plan que requiere de mucha, mucha plata. Entonces, ¿que si están para la internacionalización? Bueno, sí están, yo creo que siempre están. La música venezolana yo creo que siempre ha estado lista para mostrarse en otros sitios. Tenemos melodías que son de las cosas más bonitas que se han hecho en el mundo. Pero no ha habido un esfuerzo tampoco del Estado, por supuesto. El Estado quizás hace algunos eventos a través de las embajadas y llevan, pero no, va mucho más allá de eso. Entonces, la

internacionalización es una cosa de factibilidad, más que de calidad musical, que la calidad musical está.

Me estaba hablando hace un rato sobre el tema de la identidad. La música popular de raíz tradicional evidentemente puede tener ciertos rasgos que la distinguen. O sea, uno puede escuchar un joropo llanero y sabe que es del llano, igual con la gaita, sabe que es del Zulia. Pero por lo menos con la música popular, el pop, el rock, ¿en qué estado se encuentra o se ha encontrado?

Es una pregunta difícilísima. Porque ya te mencioné la palabra, la globalización es clave en todo esto, aunque suene trillado. Aparte de la globalización, Venezuela es un país que, por sus condiciones geográficas y por sus procesos históricos, ha estado penetrada por todo tipo de corrientes. Entonces, el tema de la identidad nacional, va mucho más allá de la música además. En la música, ¿qué se puede decir? ¿Qué nos identifica? Es complicado decir qué nos identifica, porque a lo mejor yo me identifico con Bob Dylan, otro se identifica con Simón Díaz más que con Bob Dylan y tú a lo mejor te identificas con Aldemaro Romero.

Yo me refiero más a la identidad en la música, que a la identidad nacional.

Bueno, la identidad musical nuestra es una amalgama de elementos, que también es difícil de descifrar, pero es una amalgama, por eso mismo. No hay un proceso químico para separar esas fórmulas, esos elementos que están ahí. Por ejemplo, tú escuchas lo que hacía enCayapa, creo que tiene un álbum que se llama *enCayapa* y ahí puedes encontrar un montón de cosas. Entonces, por eso te digo: la identidad es algo que quizás encuentras cuando dejas de buscarlo. La identidad está por ahí, en algún sitio, es como una panacea o una cosa que está en el aire, pero es algo difícil de descifrar porque es una gran mezcla. No sé si una fusión, pero es una gran mezcla.

Erly Ruiz, sociólogo, músico. 06 de mayo de 2014.

A tu parecer, ¿cuáles serían los aciertos y los desaciertos de Rock & MAU?

Un acierto: nos da un punto crítico para criticarnos a nosotros no sólo como nuestro popular, sino criticar a nuestra propia industria de rock popular o faranduleo, básicamente, porque toda esa gente La Vida Bohème, Rawayana, todos son del mismo mánager. Por ejemplo, con MAU, a mí no me ilusiona mucho ese proyecto porque yo siento que también detrás de MAU debe haber un tipo que está haciendo plata de todos esos músicos. Y ahí es donde digo que es un acierto porque nos pone en conciencia crítica de lo terrible que es nuestra industria musical. Pero el desacierto es que eligieron a esta gente porque es lo que se supone que conoce todo el mundo...

Lo popular...

... es lo popular. Pero se desconecta completamente. O sea, la música no logra como que hacer una buena sincronía, quizás. Porque el arreglo está demasiado bien hecho. Diría que fuese mejor que tomaran la letra y alguien la cantara, otro vocalista la cantara, como que tocaran la canción de Caramelos, pero sin Asier.

¿A quiénes hubieses escogido?

A Laura Guevara. Es que hay mucha gente. A mí también me causó como que problemática, cuando lo escuché, decidir. Entonces me puse a pensar, bueno, Ulises Hadjis. Lo que pasa es que mucho de la música popular de aquí me parece terrible porque las personas que son conocidas popularmente, son conocidas sencillamente porque tienen plata para conocerlas, no por sus propios medios.

¿Te parece que sería Rock & MAU un fenómeno social, cultural, que ha logrado tal dimensión para serlo?

A mí me parece que no ha logrado trascender porque es un concepto popular-académico. Yo creo que si MAU fuese un concepto popular un poco más abierto, pudiese tener más influencia. El rock nuestro es muy simple y si te fijas mucho de lo que ellos eligieron son canciones que son simples. Entonces, ¿qué hicieron? Quedan ellos como que hicimos unos arreglos súper complicados, pero es que la música no se trata de que sea más complicado o menos complicado. Por eso es que también aparte de ser famosos porque pagan, también son famosos porque sus mensajes son simples. Por ejemplo, el disco de MAU tú lo estás escuchando, y yo, como músico, me quedaba impresionado por el color que tenía, por la forma, pero si yo no fuese músico, capaz y me aburriría y diría: “Ay, me arruinaron mi canción de Viniloversus”. Es decir, creo que para que pueda tener más influencia, la MAU tiene que pensarse a sí misma un poco más en conexión menos académica, y no es que boten lo académico, no, eso está bien. Porque yo he escuchado a gente que te dice: “Te vamos a poner a valer” y es verdad, pues, yo puedo decir que ellos me van a poner a valer a mí, pero la música no se trata de quién se pone a valer y quién no. Se trata de una experiencia. La cuestión con la música es que no tiene una dimensión enteramente conceptual, o sea, la música puesta a ser expresión es expresividad. Cuando tú tocas una melodía, por mucho que sea una melodía típica, nosotros la hemos hecho típica, pero ella en sí misma no es asiática, no es china, no te dice nada, no tiene un concepto. Es expresividad. A veces, ese ámbito conceptual, cuando está muy complejo en su hacer, muchas personas se cierran a ello. Para que tenga influencia, debería darse cuenta que su forma de lo popular es una forma muy académica, no es una forma popular laxa o simple.

¿Y de qué manera? ¿Tú dices que se aleje un poco de lo académico para que llegue realmente a ser un fenómeno popular?

Hay varias canciones en que los arreglos son demasiado hermosos, pero esas canciones se pudieron haber tocado con instrumentos tradicionales, sin arreglos que sean tan complicados. Opuesto a enfocarse tanto en el arreglo, quizás enfocarse en las sonoridades típicas de nuestros instrumentos y en hacer esas versiones de una forma más simple.

Desde Rock & MAU se habló de dos necesidades: una de dar a conocer la música de raíz tradicional y la otra de empezar a construir una identidad de la música rock-pop. En su apreciación, ¿considera que han logrado hacerlo?

Yo creo sí han logrado hacerlo y el mejor acierto es que han logrado traer la música tradicional, pero es a un público particular. Yo creo que la música tradicional siempre ha estado. Por ejemplo, mi sobrinita no conoce nada de joropo y ahí es donde la MAU es excelente, porque sí trae conocimiento en música tradicional y acerca a generaciones que quizá no tenían ningún contacto con ellos, porque entonces está ocurriendo algo y yo creo que es lo interesante también en esa propuesta, en este tiempo particular, es que hay como un salto generacional. Hay gente que piensa que el joropo es la música de Venezuela y siempre ha sido así. Pero el joropo fue instaurado como música venezolana fue a mitad del siglo XX, con el único interés de generar una identidad nacional, una identidad del venezolano. El joropo habla de su descripción del campo, pero también hay mucho joropo que habla del paso que había en la Venezuela del siglo XX, de la Venezuela agricultura a una Venezuela petrolera. La MAU entra con la expresión de la música de campo dentro de la ciudad y coloca nuevas generaciones que quizá no van a tener esa vía de nosotros de decirle “mira, la casa de tu abuelo en el campo”, pero van a tener la música. Quizá no es en término totalmente global, pero a una generación en particular le da chance de ver que sí hay expresiones

musicales, culturales que van más allá de los ámbitos metafóricos de la ciudad.

Otro acierto de MAU es que es, primero, música y otra cosa es sonido. Ahí hay otro acierto de estos panas, que puede sonar esta canción pero con unos timbres diferentes que pertenecen a donde tú vives, pero constantemente no los escuchas. Entonces ahí hay un acierto: abre nuestra sonoridad.

Ya sobre el tema de la identidad en la música popular, en el rock, pop... ¿en qué estado se encuentra?

Yo creo que sí hay una identidad y nuestra identidad es lo ser híbrido. Esa es nuestra identidad. Y creo que se ve inclusive en lo que hace la MAU, lo que está haciendo MAU es algo híbrido totalmente, es un vincular sonidos con otras cosas. El mismo joropo es una mezcla de cosas, no es algo que crece originariamente. Todo rock venezolano de los 90 es una copia de Soda Stereo y Soda Stereo es una copia de The Cure. Es decir, nosotros siempre nos estamos reflejando. Las expresiones venezolanas son copias que no son tan fieles, es decir, cuando copiamos como que distorsionamos y nos apropiamos. ¿Qué sonido de rock caracteriza a Venezuela? No hay un sonido de rock que lo caracterice. Nuestra identidad es dificultosa para predicar porque la gente espera que sea unívoca y nuestra identidad es multívoca. Es esa capacidad de ser híbrido.

Álvaro Paiva Bimbo, guitarrista de los ensambles Kapicúa y Cabijazz, director de la MAU y Rock & MAU. 13 de mayo de 2014.

En principio, quisiera saber ¿por qué surge la MAU?

La Movida Acústica Urbana la formamos en enero de 2007, con la única intención de juntar esfuerzos para promover lo que nosotros hacemos, que es música venezolana. Por supuesto, música venezolana desde la óptica de músicos de Venezuela, que vivimos en Caracas, no todos nacidos en Caracas que, a partir de la música tradicional que conocemos, hacemos nuestra propia versión o música venezolana, según nuestra visión que naturalmente está permeada por un montón de influencias como puede estar influenciado cualquier joven que vive en Caracas.

En enero de 2007 la situación era ésta: estaba el ensamble Los Sinvergüenzas, el ensamble Kapicúa, el ensamble enCayapa y C4 Trío que se acababa de formar con los cuatristas de estos grupos que te dije antes. Y como todos nos conocíamos y éramos afines, algunos estudiaban juntos, coincidíamos en los conciertos, nos hacíamos suplencias... decidimos que ya que cada uno había hecho su primer disco y cada uno había hecho, digamos, cierta bulla en los medios y que habíamos capturado cierto público, bueno, por qué no unir esfuerzos para que eso se masificara un poco más y, de pronto, difundir la música venezolana a un nivel, digamos, un poquito más masivo, no vamos a decir *mainstream* total, pero sí un poquito más masivo, porque era una cuestión un poco elitesca. Total que de 2007 a 2011 creció un montón la Movida Acústica Urbana. Y una de las cosas que hizo la MAU desde el principio fue que conseguimos un sitio para tocar semanalmente. Y esta presentación se llamaba Los Miércoles de la MAU, donde simplemente era una tarima abierta para tocar, un poco en plan de descarga o de *jam session*, como nada formal. De esa descarga de los miércoles, que pasaron

por varios sitios, el más importante de ellos en Discovery Bar y después en Trasncho Lounge, siempre invitábamos gente y músicos que venían de afuera y siempre tratábamos de hacer cosas diferentes para que la gente se mantuviese interesada.

Entonces, a “El Negro”, a Diego Álvarez se le ocurrió un día y me dijo: “¿Por qué este miércoles después de Navidad no hacemos un show aquí para los que estamos en Caracas? ¿Por qué no hacemos un miércoles de la MAU con los rockeros?”. Y yo le digo: “Buenísimo. Con toda la ingenuidad del mundo de que eso iba a ser otro Miércoles de la MAU. Y lo pusimos en Twitter nada más. Como que: “Este Miércoles de la MAU vamos a tener a La Vida Bohème, Rawayana, Malanga y Nana Cadavieco”. Lo que pasó fue que mucha gente se interesó, algunos sin conocer a los rockeros, otros sin conocer a la MAU, otros sin conocer ni a los rockeros ni a la MAU sino buscando un plan para el 26 de diciembre, que nunca hay nada. ¿Cuál fue nuestra sorpresa? Que ya faltando como dos días decidimos que teníamos que hacer otra función, un ensayo abierto, para los menores de edad, porque muchos querían ir, muchos nos escribían por Twitter, y yo no los quería dejar por fuera. Entonces dijimos: “Bueno, muchachos, lléguese ahí a las 5, los invitamos al ensayo y después por favor se salen para que entre la gente a las 8”. Cuando yo llegué que era como la 1 de la tarde, ya había menores ahí. Y para la hora que dimos acceso a las 5pm, ya habían como 150 o 200 chamos, con sus papás algunos o primos o hermanos mayores. Invitamos a nuestros amigos Juan Carlos Ballesta, Henrique Lazo y Félix Allueva para que presentaran el concierto porque nos parecía que ellos le iban a dar un toque chévere y además no estaban haciendo nada ese día y se vinieron. Hicimos el ensayo y luego a las 8 pm, cuando pensábamos darle acceso a la gente, ya habían 500 personas afuera. Pero en el local no entraban todas las personas. Así que salí y les dije que haríamos otra función. Afortunadamente que en el Trasncho ese día no había más nada. Unos se quedaron ahí,

otros se fueron. Pero el caso es que tuvimos que hacer dos funciones porque eran como 600 y pico de personas en esos dos shows. Y ese es el origen de Rock & MAU, algo que no estuvo planeado ni concebido ni estuvo respaldado en un inicio por un postulado estético. Fue una cosa sumamente inocente, que deriva de los “Miércoles de la MAU”. Y la MAU, a su vez, y todos los músicos que la integramos, los ensambles, deriva del trabajo de mucha gente por muchos años. Desde Antonio Lauro, Quinto Caraquita, Grupo Raíces, Ensamble Gurrufío, El Cuarteto, Aquiles Báez, Huáscar Barradas, Eddy Marcano, Saúl Vera, Vytas Brenner, Gerry Weil. Mucha gente que ha venido trabajando en esta dirección.

Y ya con estos referentes nacionales, ¿ni siquiera miraron afuera a alguna influencia internacional?

Lo que pasa es que ninguno de nosotros ha escuchado solamente música venezolana. Yo creo que decir que algo es puro es complicado. Te puedo decir, por ejemplo, que...

Sobre todo aquí en Venezuela...

Sí, es un país que por su ubicación geográfica ha recibido mucha influencia. A nosotros nos mata desde María Rodríguez, Otilio Galindez y el tío Simón, hasta Richard Galeano, Beastie Boys, Luis Enrique, Juan Luis Guerra y Rubén Blades y mil cosas más. Por eso de la pureza a mí me fastidia un poco, que “no, bueno, eso no se toca así”, pero ¿cómo se toca? ¿Qué pasa si yo sé cómo se toca, pero no quiero tocarlo así sino quiero tocarlo de otra manera?

Y volviendo a lo de Rock & MAU, yo pienso que es un encuentro feliz, porque ese vehículo que son las canciones de estos rockeros y cantantes del rock y de pop, es un vehículo ideal para presentar este lenguaje musical, tímbrico, armónico, rítmico de nosotros o que nosotros usamos, con canciones que ya la gente se puede identificar. Por otra parte o, mejor dicho, antes de eso,

como explica César Miguel Rondón en su libro de la salsa: no es lo mismo una música instrumental que una música con letra. Eso explica un poco y resume también el éxito de Rock & MAU, que combina canciones que son muy buenas, estos tipos son unos genios haciendo canciones, con un contexto musical que es muy bueno, que está muy elaborado, de gente que ha estudiado mucho y que tiene mucho tiempo tocando junta y que es muy profundo y que suena a Venezuela.

¿Cree que con la creación de la MAU se ha visibilizado un poco más la música de raíz tradicional?

Sí, por supuesto. Lo creo firmemente porque personalmente trabajo muy duro para que eso sea así. Estamos hablando que cuando empezamos iban 6 personas u 8 y en los últimos conciertos hemos llevado, no sé, con el proyecto Rock & MAU, ya llevamos más de 30-40 mil personas o 50 mil personas que han ido a los conciertos. Esos son números que son irrefutables.

Y luego de Rock & MAU se hizo mucho más visible...

Sí, naturalmente. Muchísimo más. Exponencialmente más. Por eso es una idea tan afortunada de Diego.

Con respecto a la construcción de una identidad de la música popular, ¿en qué estado se encuentra luego de esta alianza?

Es una pregunta compleja. Además, que sólo ha tenido de alcance Caracas. No se puede evaluar Venezuela sólo por una ciudad y se pudiera decir que sólo una zona de la ciudad. Pienso que más que construir una identidad se trata más bien de difundir unos géneros, estamos hablando de unos géneros que son de regiones específicas y que todos pertenecen al país.

El problema de la identidad, que, sí, como tú lo planteas reconozco que es grave, para mí y para nosotros está súper conectado o está directamente

conectado con el problema del país, porque “sí, bueno, los jóvenes se van porque no quieren Venezuela”. Ya va, vamos a ver una cosa: cuando uno quiere a una persona, cuando uno ama a una persona, antes de amarla, la quiso, le tuvo cariño, pero antes de tenerle cariño, le gustaron cosas de esa persona y antes de que le gustaran cosas de esa persona, tuvo que conocerla y si la conoció, pues, bueno, alguien se la presentó o se conocieron en algún lado. Entonces, queremos que la gente esté enamorada de la música venezolana, esté enamorada de las costumbres de su país, esté enamorada de las tradiciones de su país, esté enamorada de la comida de su país. Y ni siquiera la conoce. Vamos a empezar por presentársela. Qué chévere que el disco *Rock & MAU* se ha vendido muchísimo, qué chévere que los conciertos de Rock & MAU han salido muchísimo. No por Álvaro Paiva ni por Diego Álvarez, sino porque esa persona de ahora en adelante ya va a saber qué es un tambor de Patanemo.

Y ya hablando sobre esta alianza. ¿Cómo cree que ha funcionado la unión de estos dos mundos? De unir lo académico de raíz tradicional con lo popular.

Yo creo que ha funcionado de manera maravillosa y mágica. Creo que como todas las cosas que tienen que darse, fluyen de manera muy sencillas, sin demasiada planificación, sin demasiada insistencia por parte de nadie. Creo que, por una parte, ha sido muy gentil de parte de las estrellas de pop-rock venezolano e internacional, como puede ser Asier Cazalis, o Alberto Montenegro o Henry D’Arthenay o Nana Cadavieco u Horacio Blanco, etc. que son unas figuras, dejar que uno haga con sus canciones lo que uno hace, ponerse en manos de nosotros y confiar. Y nosotros también hemos tratado de, con el mayor cariño, el mayor amor, el mayor cuidado, hacer una obra de arte nueva a partir de esa obra de arte que ya son sus canciones.

¿Y cómo fue ese acercamiento también? ¿Hubo algún tipo de prejuicio? Me estaba diciendo que cuando Diego Álvarez le comentó para unirse

con las bandas de rock, le pareció una buena idea, pero ¿con todos los músicos sucedió igual o hubo en algún momento algún rechazo?

Creo que todos trabajamos todos los días en función de quitarnos prejuicios. Porque cuando uno elimina los prejuicios se te abre el universo entero, pero no es tan fácil como sonó allí, cuesta.

Es bonito que el proyecto Rock & MAU haya servido para acercarnos. De ahí ha pasado que muchos de nosotros han grabado en los discos de los rockeros y que muchos de los rockeros han grabado en los discos de nosotros y los hemos llamado para otros espectáculos, etc. Y en los casos que hemos hecho Rock & MAU sinfónico, también nos ha permitido como ese mismo intercambio llevarlo a la música estrictamente académica, con El Sistema y con otras orquestas, para ya estar en otro ángulo. Entonces, esas tres visiones juntas a mí me encantan. Rock & MAU sinfónico lo he disfrutado mucho y para todos ha sido una experiencia de aprendizaje increíble.

Me han comentado que si la MAU no se hubiese aliado con estas bandas de rock, se hubiese estancado en cuanto a público. ¿Qué opinión le merece este comentario?

No sé en qué se basan para decir eso, pero me voy a poner un poco matemático. El crecimiento de la MAU ha sido insostenido. Desde agosto de 2007, que fue el primer show en Discovery hasta el último show antes de Rock & MAU y sólo ha crecido y cada uno de los músicos ha crecido y cada uno de los grupos, y ahora los discos se venden más. Si uno ve una función que tiene esa progresión en el tiempo, no hay ninguna razón matemática para pensar que eso iba a parar.

Yo pienso que no nos hubiésemos estancado, pienso que Rock & MAU ha sido fantástico y que ha exponenciado y que ha acelerado que la gente conozca más la música venezolana. A mí me da igual si la MAU se estanca o no, pero no me da igual si la música venezolana se deja de conocer, porque,

como te decía, para mí eso influye directamente en la visión que tiene cada venezolano de su país e influye directamente en el comportamiento que tenga cada venezolano.

¿En qué aspectos pudiera decirse que ha beneficiado la alianza a la música de raíz tradicional?

Bueno, a la difusión. En ese aspecto. En la difusión. Decir otra cosa, decir que nosotros hemos enriquecido la música, es un ejercicio absolutamente de ego e innecesario. La música venezolana es la música venezolana. Y lo chévere es que más gente la conozca. Y que nosotros hayamos aportado un granito de arena en esa dirección a mí me enorgullece mucho.

¿Y para la música pop-rock?

Fíjate que para la música pop-rock es muy interesante tu pregunta porque creo, ojalá, que esto puede ser la entrada, los primeros pasos en la dirección de un pop-rock venezolano que sea absolutamente reconocible en el resto del planeta, como lo tienen los argentinos, como lo tienen los colombianos, como lo tienen los mexicanos. A mí me parece que el segundo disco de La Vida Bohème si no es rock venezolano en su máximo apogeo, se acerca mucho 1:00:40. Tema tímbrico, tema rítmico, tema de armonía, tema de letras, o sea, de estructura de las canciones. “Angelitos negros”, eso se acerca muchísimo a algo que no tuvimos nunca. Entonces, a mí eso me da mucha alegría y lo celebro. Creo que por ahí son los tiros.

Próximamente publicarán otro álbum de Rock & MAU. ¿Qué los hizo continuar este proyecto?

La idea nunca ha sido hacer una franquicia de esto. Pero pasaron dos cosas: 1) teníamos como 50 temas arreglados y en el disco nada más hay 12. Entonces, por un lado, nos daba lástima que esos arreglos no quedaran registrados; 2) algunos de los grupos con los que hemos hecho más shows, se lo merecen. Los Tomates Fritos, Desorden Público, Americania, Los

Colores han estado ahí cuando uno los llama. Entonces era como que no queríamos dejar eso sin registro. Al final lo que queda son los discos, en los conciertos toca una generación y toca una cantidad de personas, pero los discos y los libros son un registro de un momento, son una foto de un momento. Y yo pienso que había que tomarnos otra foto. Ok, nos tomamos una, vamos a tomarnos esta otra y no te puedo decir “ya”, pero digamos que queremos seguir haciendo otras cosas.

Desde su punto de vista... o desde su oído, ¿a qué suena Rock & MAU?

A mí Rock & MAU me suena al país que yo quisiera que fuera, donde cabemos todos... donde podemos entendernos todos sin importar de dónde vengamos. A lo mejor es utópico, pero así ha sido aquí, en este caso.

Ahora que habla de la internacionalización, ¿van en esa dirección con Rock & MAU?

Me gusta pensar que sí. No sé si Rock & MAU es el proyecto más internacionalizable, porque son artistas locales todos y música venezolana. Pero, ¿por qué no? Si la música venezolana fuese aburrida, fuese superficial, fuese siempre con los mismos instrumentos, fuesen dos o tres géneros nada más, yo te diría “oye, ¿para qué tenemos ese empeño?”. Pero es que el empeño es que la música brasilera es súper conocida, la música argentina es súper conocida, la puertorriqueña, la dominicana, la cubana, la colombiana, la mexicana, la italiana y la de nosotros no. ¿Y por qué no? Si la de nosotros es tan buena como ésas. No estoy diciendo que sea mejor, es tan buena como ésas y súper sabrosa y súper chévere. Vamos a trabajar en esa dirección, porque además es lo único que nos permite pararnos en una tarima internacional y decir “aquí llegamos nosotros”.

Manuel Rangel, maraquero de Los Sinvergüenzas y Kapicúa. 19 de mayo de 2014.

Como músico, ¿había tenido contacto o había estado familiarizado con la música popular antes de Rock & MAU?

Más que familiarizado... es una música que es tan comercial que aunque no la tengas, te la sabes, la escuchas. Porque te rodea en tu cotidianidad. O sea, tú vas a cualquier lugar, vas a una discoteca y está la música, vas a un centro comercial y está la música, prendes la radio y está toda esa música comercial, el rock, el pop, el jazz. Vamos a decir, en los medios de comunicación más comunes del día a día, y si te montas en un carrito está la música, ahorita es mucho más vallenato que otro, pero cuando yo estaba chamo, lo que se escuchaba en los carritos cuando te montabas era rock-pop, obviamente extranjero y mucho del nacional también. Yo nunca llegué a tener una conexión directa con el rock, con el pop. Obviamente lo conocía, sabía de él, no era mi fascinación, pero a raíz de Rock & MAU me di cuenta y aprecié muchísimo más ese mundo o ese género, al que yo nunca le había puesto atención. Lo respetaba muchísimo pero nunca lo había abordado. Y con la experiencia de Rock & MAU vi también la complejidad del trabajo musical, sobre todo en las letras, que todos estos artistas venezolanos hacen en sus proyectos.

Cuando le dijeron para participar en Rock & MAU, para hacer fusiones, alianzas, con estas agrupaciones de rock, ¿qué fue lo que pensó?

Me siento bien orgulloso y dichoso de estar en un proyecto como éste que entrelaza dos mundos, dos géneros, hechos por venezolanos muy importantes en el país. Porque el movimiento del pop-rock venezolano tiene un significado muy importante en el país y la música popular venezolana ha tenido también un crecimiento bastante arduo y bastante significativo en

todos los años de la tradición. En otras generaciones quizá se ha intentado hacer este enlace, esta fusión, artistas populares venezolanos individuales hacían esta fusión. Y conocernos en estos mundos distintos, los del pop con la música venezolana popular, nosotros con los del pop-rock, bueno, fue una alianza brutal porque vimos de cada lado lo que no teníamos en nuestro lado y ahora lo sumamos a nuestro lado y hacemos que nuestro trabajo crezca también.

¿Qué no tenían?

¿Qué no teníamos? Mira, por ejemplo, el tema de las letras, es muy importante. Nosotros trabajamos es con pura música instrumental. El pop rock trabaja mucho con las letras y quizá con poca música, por decirlo así. Entonces, imagínate, agarrar todas esas letras bellísimas y sumarle toda la musicalidad de lo venezolano... nació, vamos a decir... como ya han dicho varios de los rockeros, ahorita se siente una identidad del rock venezolano, porque ellos mismos comentan que el rock venezolano siempre ha sido una mimesis de lo que es el rock internacional, o del pop y todo lo demás. Pero ahora con elementos venezolanos sigue siendo rock, pero ahora tiene un sonido, tiene una estética y tiene unos elementos muy venezolanos. Una de las chicas, que es Nana Cadavieco, ella comentó: “Mira, yo he grabado ‘Rincón’ un montón de veces, pero el arreglo que ustedes hicieron de ‘Rincón’ para Rock & MAU es el arreglo más cómodo en el que yo me he sentido. Y yo siento que inconscientemente yo concebí este tema con ese género musical venezolano, porque me siento muy a gusto y lo siento con mayor identidad de la forma como lo hice al principio”. Entonces, descubrir eso es muy bonito. Porque ya cada una de las propuestas del rock están sumando a sus discos elementos venezolanos, que eso les da una identidad increíble ante el crecimiento, la evolución de su género, en este caso del rock, del pop.

¿Y antes de Rock & MAU había pensado en la posibilidad de unirse con artistas del pop y el rock?

No. Sí me había llamado la atención, pero nunca había tenido el enlace para hacerlo. Rock & MAU ha sido como ese enlace directo de atreverse a sumarse en ese mundo.

¿Cuál considera que ha sido el beneficio más notorio de esta alianza para la música de raíz tradicional, aparte del tema de las letras, que me estaba comentando?

Hay dos mundos de público que cada género maneja. Obviamente, el pop-rock venezolano maneja un público bastante joven. Nosotros manejamos también un público joven pero gran parte es adulto contemporáneo, adulto joven, pero muchachos adolescentes, pocos. Y hacer esta unión y que en un concierto en el Teresa Carreño estaba todo el público que sigue a todas estas estrellas del rock venezolano y todo el público que nos seguía a nosotros. Entonces, la misma experiencia que nosotros vivimos en escena, de conseguirnos con dos mundos, conocernos, unirnos, ocurrió en el público. Generación nueva, adolescentes, jóvenes, que nunca habían visto nuestro trabajo, lo vieron por primera vez y les encantó, les maravilló. Ahora, siguen nuestro trabajo también aparte de Rock & MAU. Igual nuestro público vio el trabajo importante de los artistas del rock en Venezuela y ahora también admiran muchísimo su trabajo individual. Entonces, sumamos gente, sumamos público y conectamos con nuevas generaciones, que para nosotros es importante estimular en cada uno de los jóvenes ese arraigo necesario a nuestra tradición, a lo que es Venezuela.

Y en el caso de la música popular, el rock, el pop, me estaba comentando lo de la identidad, ¿sería ese el beneficio de esta alianza para la música popular?

Sí, totalmente, porque la música de raíz tradicional en la juventud se ha visto como fastidiosa, como música de viejos, como aburrida. Y resulta que no. Los jóvenes se han conseguido con algo bastante contemporáneo, algo bastante moderno. Entonces, sumar toda esa generación, toda esa juventud, que se identifique con lo venezolano es un beneficio bien importante que trasciende en la historia de la tradición venezolana. Antes, un muchacho de 15 años no iba a un concierto de música llanera o del Grupo Raíces de Venezuela. Ese público era público adulto, tercera edad. Entonces, es un beneficio muy importante para nosotros que la juventud vea en nosotros la juventud también, porque somos jóvenes.

¿Entonces considera que la música de raíz tradicional ahora es más visible?

Totalmente. Es mucho más aceptada.

¿Luego de Rock & MAU o con MAU?

No, antes. Con la Movida Acústica Urbana ya había ocurrido. Y, como te digo, no solamente con la Movida Acústica Urbana. Hay maestros de la generación anterior a nosotros, que son nuestros maestros, que conectaron con esa juventud también, pero esa juventud creció con ellos y nace otra juventud, donde nosotros también nacemos. Entonces, nos conseguimos generaciones. Y nosotros tenemos que seguir ese hilo conductor que nuestros maestros dejaron. Nosotros como nueva generación estamos reforzando y estamos trabajando para que esa conexión con la juventud sea mucho mayor de lo que ya ha ocurrido.

¿A qué suena Rock & MAU?

A Venezuela, a rock Venezuela, a música venezolana nueva. ¿A qué suena Rock & MAU? Bueno, suena a Rock & MAU. O sea, ya tú escuchas eso y sabes que es Rock & MAU. Fíjate, yo siento que con Rock & MAU se creó una identidad que en Venezuela, nunca... quizá no nunca, pero... por

ejemplo, tú escuchas un tango y de una vez te vas a Argentina, escuchas una ranchera y te vas a México, escuchas un flamenco y te vas a España, escuchas bossa nova y te vas a Brasil, escuchas jazz y te vas a Estados Unidos. Afuera, en el extranjero, escuchan merengue venezolano, siempre preguntan qué es eso, dónde es eso. A mí me han preguntado dónde queda Venezuela. A mí me han preguntado cuando he estado afuera. Tocas un joropo llanero, y ¿qué es eso? Y todavía estamos en esa transición. O sea, en el exterior no nos identifican con nuestra tradición. Ahorita, aquí en Venezuela, dentro de Venezuela, ya nos identifican con nuestro trabajo. Tú escuchas Rock & MAU y dices: “Eso es Rock & MAU”. Pero eso fue por ese enlace que se hizo de tantos elementos culturales: pop, rock y música tradicional venezolana. Entonces, Rock & MAU suena a juventud y suena a la identidad musical que se trabajó desde la tradición venezolana instrumental con la tradición del pop-rock en Venezuela. Y todavía estamos trabajando en esa identidad fuera de nuestro país, y nos va a tocar muchísimos años. Y esta generación, en la que estoy yo, quizá no vaya a lograr eso, quizá sí, pero va a pasar muchos años en que logremos que afuera nos identifiquen como: “Eso que suena es música venezolana”.

Hablando sobre la identidad. Estaba viendo que mucha gente ha criticado el mismo nombre de *Rock & MAU*, ¿por qué esa decisión de colocar un nombre que suena gringo?

Bueno, fíjate, ya la palabra *rock* es gringa. MAU es simplemente las iniciales de Movida Acústica Urbana. Todo artista, sea músico, sea pintor, sea actor, sea cualquiera de las ramas de las artes, tiene una visión universal. Nosotros los artistas no podemos tener una mente limitada, porque todo artista tiene sueños de traspasar fronteras. Y siempre buscas que tu lenguaje sea universal y de una u otra forma haga *click* con tu generación, con tu gente y con gente de afuera. Pero lo importante para mí no es el título, es el contenido. Entonces, siempre vas a conseguir críticas.

Asier Cazalis, vocalista de Caramelos de Cianuro. 20 de mayo de 2014.

Antes de Rock & MAU, ¿cómo era tu relación con la música de raíz tradicional?

Te voy a ser un poco técnico, pero me parece que es lo que pasa por qué es difícil que la música venezolana abarque hacia el pop, como lo ha hecho quizá la bachata o la cumbia, o ese tipo de música que ha sido más fácil de mezclar. Yo creo que es una cuestión que tiene que ver con la matemática de los ritmos, que sencillamente nuestros ritmos son ritmos que no son a 4/4, no así los ritmos de bachata, de ranchera o de este tipo de cosas, que digamos que el acento está en el mismo sitio, que es lo que la gente está acostumbrada a bailar cuando tú vas a escuchar a un DJ o cuando vas a una fiesta que hay una banda tocando cualquier tipo de música, así sea merengue o reggaetón, digamos que todo tiene eso. Entonces, la música venezolana es una música que tiene ritmos mucho más complejos, y eso es a veces difícil traducirlo en lo que se llama la música popular moderna. Y es algo con lo cual tenemos que vivir los venezolanos. Son ritmos complejos, son ritmos asincopados y de los cuales yo creo que el oído moderno no está acostumbrado a escuchar.

Pero... ¿tu oído?

Bueno, yo lo veo todo como matemática, como cuadritos. Desde otro punto de vista. Yo creo que los músicos disfrutamos mucho de la música, pero no podemos dejar de verla de un nivel técnico. Para mí la música es un solo universo y por supuesto que me gusta mucho la música de Simón Díaz, me parece uno de los mejores compositores no sólo de Venezuela, sino de cualquier otro. Y por supuesto que he tenido mucho contacto con la música venezolana de todo tipo, la música andina, la música llanera, la música de

oriente que me gusta mucho también, la música de Cumana, el polo margariteño

Y ya metidos en Rock & MAU, ¿cuál fue el aprendizaje que te dejó esta fusión?

Me enseñó que hay muchas cosas diferentes de hacer música, que no necesariamente son compatibles con la manera que uno tiene de hacer un disco o hacer una canción. Me dejó muy buenos amigos también y me hizo conocer grandes instrumentistas. Yo soy un músico más de composición que de tocar instrumentos, yo toco muchos instrumentos pero los toco todos mal, los uso para componer. El hecho de poder compartir con gente que es fiel a su instrumento... en ese aspecto soy muy promiscuo, a veces agarro el piano, agarro el bajo, me gusta la guitarra, me gusta mucho los sintetizadores, uso mucho la computadora también, entonces trato de componer en diferentes instrumentos, eso hace a la vez que no sea un buen instrumentista. Ese cariño que puede tener una persona, esa fidelidad hacia un instrumento hasta lograr ser un maestro de él es algo que yo admiro mucho y es algo con lo cual tuve la oportunidad de aprender y descubrir muchas cosas con muy buenos que hice a partir del proyecto de MAU.

Y después de esta alianza, ¿cambió algo en su percepción de la música tradicional venezolana y de la misma música popular como el rock?

Yo creo que no solamente de la música popular, sino que el hecho de trabajar con buenos instrumentistas me hizo aprender que tengo mucho que ganar, que una canción puede ser buena, pero si los intérpretes y los que la estén ejecutando lo hacen correctamente y también son artistas y lograr expresar sus sentimientos va a hacer que tu composición sea mejor de lo que tú esperaste que iba a ser jamás. Yo tengo años aprendiéndolo y digamos que esto me lo corroboró, que la magia no solamente está en la canción, sino que también el intérprete es muy importante.

¿Entonces, en este nuevo disco sus fans se pueden encontrar con ustedes acercándose a su tradición musicalmente?

Yo no lo veo así. Yo sé que hay muchos músicos que lo hacen y me parece que es válido. Para mí todo arranca de la idea de la canción, pueden ser unos acordes, pueden ser unas frases, puede ser una melodía y después dejarla que ella vaya hacia donde ella quiera ir. Si ella quiere sonar como música venezolana porque esa es la vocación que tiene, yo trato de desarrollarme en ese aspecto, trato de producirla en esa manera. Yo creo que las canciones son como los hijos que uno debe dejar que florezcan y que tomen la dirección que ellos deseen tomar.

Hace poco hicimos un concierto con Jorge Glem y yo quería hacer una canción con él, agarramos una canción de *Frisbee*, que se llama “El mar” que es una canción pesadísima, rockerísima y en cinco minutos hicimos algo que para mí es 100 veces mejor que la canción original. De hecho, tanto es así que quiero grabarla en ese estilo porque me parece que la canción realmente nació otra vez y adquirió una validez que es distinta a la que yo le había dado como compositor.

¿Y qué dirección están tomando ahora?

Estamos haciendo un disco muy variado. Y, en honor a eso que te acabo de decir, yo creo que el hecho de que cada canción sea distinta, cada canción quiere crecer hacia una dirección está haciendo que nuestro sonido se expanda en timbres que no necesariamente tienen que ver con el rock. Yo creo que va a ser un disco muy ambicioso a nivel de producción, a nivel de los diferentes instrumentos que vamos a utilizar y muy variado. Yo creo que ese va a ser el concepto del disco: que cada canción hable por sí sola, pero que a la vez sea más que la suma de sus partes.

Y para la escena musical en general, ¿cuál ha sido el beneficio que dejó esta alianza de Rock & MAU?

Yo creo que fue muy positivo y yo creo que todas las expectativas se sobrepasaron con lo que se logró. Yo creo que el público respondió muy bien y se hizo algo muy especial. Para los músicos fue muy satisfactorio, tanto para los músicos de las bandas que trabajamos como para la gente del proyecto MAU y para los otros músicos que también se incorporaron a los conciertos y a la grabación del disco. Yo creo que todos crecimos como músicos y salimos con buenos amigos y con un aprendizaje. Y más allá que eso, creo que la gente se llevó una experiencia bien bonita. Es un experimento arriesgado, pero tuvo mucho éxito, a la gente le gustó mucho.

Y en el tema de la identidad del pop-rock, de la música popular venezolana, dicen que todavía se está buscando de construir una identidad, un sonido que diga que este es el rock venezolano, porque éste hasta ahora ha sonado a rock universal. ¿Qué podría decir al respecto?

Yo creo que no solamente pasa con la música, sino que es una identidad nacional que estamos todos buscándola. No solamente la gente que trabaja haciendo música, ni siquiera la gente que trabaja haciendo arte, porque pasa en la escultura o pasa en el teatro o pasa en el cine o pasa en la literatura. Yo creo que sí, que es verdad, es el deber del artista seguir buscando esa identidad nacional y también cómo la experiencia humana, cómo la experiencia íntima se relaciona con la experiencia de país, de país. Es algo que es parte que la crisis que estamos viviendo los venezolanos. Y desde hace mucho tiempo. Más allá de la crisis económica y política, hay una crisis de identidad y nos debatimos entre diferentes culturas que nos halan para acá y para allá sin darnos cuenta que quizá tenemos que nosotros mismos, tener nuestra propia voz.

Juan Francisco Sans, flautista, pianista, director de la Escuela de Artes - UCV. 21 de mayo de 2014.

Sobre “Un pie, un ojo”... ¿en qué consistió esta agrupación?

Ese fue un grupo fue un quinteto. Fue entre 1970 y 1975, pero esos no son años exactos. Estuvo formado por Paul Desenne (violoncelo y flauta), compositor ahora muy famoso, Lorenzo Barriandos (bajo), compositor arreglista pero de música popular, estaba un baterista que se llama Mauricio García que tocó muchos años en la sinfónica después, de timbarista y estaba un guitarrista que no siguió con la música, que le decíamos “Pilo” Rodríguez y yo Juan Francisco Sans, que tocaba piano, flauta dulce, xilófono, lo que se necesitase iba a tocar. Ese era un grupo de muchachitos.

¿Qué tipo de música hacían?

Una música muy loca, muy de vanguardia, pero de vanguardia extrema. No era cualquier cosa. Era muy ácida, pero además era música propia. Nosotros no versionábamos nada, no hacíamos *covers* de nada. Era nuestra música, nosotros la componíamos. Y la componíamos colectivamente. Hacíamos sesiones creativas y de ahí salía una pieza. En particular, te puedo decir que los gustos de los que estábamos ahí, eran más o menos parecidos, nos gustaba mucho el rock sinfónico, King Crimson, Yes, en cierto modo Pink Floyd. Claro, eso influenciaba, pero en el fondo también nosotros hacíamos cosas que nos gustaban.

¿Y no tienen registros?

Te cuento que el que lo tiene es Félix Allueva.

¿Y esa experimentación de ustedes con los ritmos tradicionales fue algo espontáneo?

No era que nosotros nos pusimos: “Mira, vamos a hacer...”, no. Nosotros nos poníamos a componer una canción. Entonces nos poníamos: “Mira, yo hago así y tú haces así”, “¿Pa’ ver? No, no me gusta”. Y ahí salió una broma y resulta que teníamos un ritmo de merengue, pero no era que nosotros nos lo estábamos planteando como esta gente sí se lo estaba planteando. O sea, Vytas Brenner y Gerry Weil tenían una búsqueda estética hacia allá. Nosotros no, porque no teníamos la vida suficiente para saber qué búsqueda estética el carrizo de nada. Nosotros estábamos haciendo música que nos gustaba. Punto.

Hablando sobre música popular, ¿en qué estado considera usted que se encuentra la identidad del rock, del pop?

Lo que pasa es que hay un problema: ¿qué entiendes tú por música popular? Hay un problema de definiciones complejo. Cuando tú pones “pop venezolano” ya le estás poniendo un calificativo...

Pero si digo pop-rock universal...

Claro, pero venezolano no es solamente de Venezuela o que se hace aquí, sino que evidentemente puede tener algo que tú digas: “Ah, mira, eso no es pop nada más, es pop venezolano”. ¿Por qué? Porque tienes ciertas cadencias, utiliza ciertos ritmos, la temática, está en español. Por ejemplo, ¿la salsa por qué sí la asimilamos y no asimilamos el rock? El rock no lo sentimos como nuestra música. Y ese es un problema grave. Porque cuando el gobierno dice: “Los valores de nuestra música”. Yo digo: “¿Y el rock venezolano? ¿No es nuestra música?”. Y dicen: “No, el arpa, el cuatro, las maracas”. Y el hip hop que hacen, que el Gobierno es uno de los principales auspiciantes del hip hop. ¿Qué pasa con eso? Porque el hip hop no es venezolano de origen, pero es que nada es venezolano de origen. Ni el arpa, ni el cuatro, ni las maracas, eso todo vino de España. Ah, que se fundió hace muchos años y ahora es nuestro. Pero igual puede pasar con el rock o con

cualquier otro género. Eso de la identidad es un problema serio porque, ¿qué consideras tú lo nuestro? Entonces, ¿el rock lo puedo considerar nuestro? ¿Cuándo deja de ser lo otro y pasa a ser nuestro? ¿Qué características tiene? No es tan fácil definir cuál es la identidad del rock venezolano. ¿Por qué? Porque el rock venezolano sigue usando guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería, el cantante, usan la estética del rock, los saltos, los brinquitos, las luces, todo lo que rodea eso. Pero hay un rock argentino, hay un rock mexicano y hay un rock venezolano.

A eso me refiero. Nosotros lo llamamos “venezolano” porque sabemos que los artistas que lo hacen son venezolanos, más allá de que musicalmente no suenan a los ritmos o géneros tradicionales venezolanos, porque no suena, y no incluye los instrumentos tampoco.

Pero no tienen por qué sonar....

No tiene por qué, pero hay países, como usted menciona, Argentina, donde artistas de rock incluyen dentro de su música instrumentos tradicionales que hacen que su rock suene a su música tradicional, que suene argentino, que digan “ese es rock argentino”. Igual que en Colombia, que también se puede identificar.

Bueno, la cumbia, por ejemplo, desde hace años, el sitio donde menos cumbia se hace es en Colombia. Es mucho más importante en este momento en Perú, en Argentina. Pero en Colombia ya nadie le para a la cumbia. Entonces ahora los colombianos se dan cuenta: “Oye, la cumbia es importante a nivel mundial”. Pero entonces tú dices: “¿Ah, pero eso sigue siendo colombiano?”. No, dejó de ser colombiano hace años, igual que el tango dejó de ser argentino.

¿Ya es universal?

Bueno, yo no sé si es universal. Pero simplemente porque le puse ese mote, ese adjetivo. El problema es el adjetivo: tango argentino, joropo venezolano.

Pero, ¿y por qué no hay rock venezolano? Va a depender de múltiples factores sociales, económicos, políticos, para que eso deje de ser género de afuera y eso empiece a ser un género que nos apropiamos y lo adaptamos y lo convertimos en una expresión propia.

Debe ser complicado. Sobre todo en el momento en que se busca que el rock hecho en Venezuela sea identificable afuera, que digan “este rock suena a Venezuela”.

Ajá, pero eso es problemático también. Porque tú pudieras decir eso de cualquier música y depende de la persona también. Tú oyes un grupo de música venezolana... El gran problema es, ¿qué es la música venezolana? Y todo el mundo piensa arpa, cuatro y maracas. Estás equivocado. Por ejemplo, los tambores son tan venezolanos como el arpa, cuatro y maracas, no usan el cuatro, no usan las maracas. Es otro tipo de música. Y tú no lo consideras música venezolana o no te viene a la mente cuando tú clasificas música venezolana, no es eso lo que te viene a la mente, es arpa, cuatro y maracas. ¿Sabes cuándo surgió eso? Eso tiene fecha de nacimiento. En la dictadura de Pérez Jiménez. ¿Por qué surge ahí? Porque ahí surge el disco, el *long play*. Entonces, el *long play* empieza a crear matrices de opinión, y la radio, la televisión, empiezan a crear matrices de opinión. Lo que estaba más a mano, es la música llanera, entonces la música llanera se vende como “la” música venezolana. Y resulta que no, esa es música llanera, es más, es tan colombiana como venezolana. Pero es interesante. ¿Qué pasa? Como eso empieza a hacerse cada vez más popular, más masivo, deja de ser folklórico para ser popular. Entonces, empieza a tener ciertas exigencias de sonido. ¿Qué pasa? Que le empiezan a meter algo que no tenían, que es el bajo eléctrico. El bajo no existe en la música venezolana llanera autóctona, no existe para nada, eso es un invento. ¿Invento para qué? Bueno, para tocar en locales más grandes, para darle como profundidad, para que el baile sea

como más cuadradito y la gente sin ser muy experta lo pueda bailar, por mil razones.

¿Entonces usted considera que musicalmente es muy difícil reconocernos como venezolanos? Y también por lo que sucede en el mundo, que ya la cumbia dejó de ser colombiana, el tango...

Pero eso es históricamente así. La única diferencia es que hoy en día los medios de comunicación son demasiado veloces y esos procesos pueden hacerse muy rápido. Por ejemplo, la MAU. La MAU ha sido todo un movimiento interesante, pero eso nadie lo impuso. Eso es producto de una serie de condiciones sociales, no políticas, económicas, de necesidades de los músicos, que crearon esa cosa y eso ha sido una impronta que lleva ya por lo menos 30 años. Desembocó en la MAU. La MAU surge por decantación de procesos, nadie lo impuso, nadie dijo “vamos a hacer esto”. Allí estaban. Después ahorita nosotros podemos pensar históricamente, de dónde viene la MAU. Bueno, la MAU viene de dos grupos: de Gurrufío y de El Cuarteto. Son grupos que crearon como las condiciones para que... y, de hecho, todos tienen más o menos la misma estructura. La flauta es omnipresente... o la mandolina. Tienen una serie de condiciones, pero eso no significa que se paró ahí, porque eso se sigue desarrollando. Entonces, la cosa se vuelve más grande. Pero el problema de la MAU es una convergencia entre lo clásico y lo venezolano.

Y después con lo popular también... con el rock.

...Y entonces ahorita se está metiendo con el rock. Quizás eso ya es más pensado porque probablemente Paiva está haciendo eso por motivos comerciales, plenamente válidos. Yo creo que una de las fuerzas que mueve el mundo es el comercio. Y la música no está exenta de eso, porque los músicos siempre: “No, por amor al arte”. Olvídate. Toda la vida la música se

ha movido por la plata. Tú haces música porque te pagan, si no lo que eres es un aficionado.

Sobre la música tradicional, ¿cómo considera que ha sido su promoción?

El folklore lo matas cuando deja de tener sus aspectos rituales que usualmente tienen, o sea, cuando ya tú intervienes eso y empiezas a hacerlo para una difusión más amplia, ya los sentidos se pierden porque usualmente el folklore es una cosa que se produce cara a cara, esa es una característica del folklore, la oralidad, que tú tienes que estar allí, tienes que participar de la fiesta folklórica, no lo puedes oír por radio, pero no es porque eso sea mejor o peor, yo no me estoy metiendo en ese lio, simplemente que el folklore como tal, como manifestación, tiene esa característica. Tú vas a la gente del folklore, por ejemplo, y le pones la MAU y ellos no reconocen ahí nada folklórico. Nada. Es que no es. Ah, ¿basado en cosas originalmente? Sí. Con eso no es juicios de valor, no estamos diciendo es bueno o es malo, si hay que hacerlo así. ¿Por qué? Cada quien hace lo que le toca.

Pero entonces por el hecho de ser música tradicional, ¿no se debe hacer promoción a esa música?

No, yo no estoy poniendo ningún principio ético. Yo lo que digo es que cuando tú intervienes los medios de producción de una música, eso cambia, pero cambia de cualquier forma, ni para bien, ni para mal, cambia. Uno de los problemas cuando tú lees a Isabel Aretz, a Luis Felipe Ramón y Rivera, Carlos Vega y toda esta gente es que ellos ven el folklore como algo estático, que además hay que preservar y “no lo toques porque se echa a perder”. Y tienen razón, si lo tocan no se echa a perder, cambia. Eso es todo. Entonces, una de las cosas propias de lo que nosotros llamamos folklore es el cara a cara, es la tradición oral. Si tú introduces un elemento ahí que perturba esa relación, eso cambia, muta para otra cosa, como un virus.

Aquiles Báez. Guitarrista, compositor, arreglista. 22 de mayo de 2014.

¿Podría decirse la música de la MAU es de raíz tradicional venezolana?

Yo creo que ellos han agarrado géneros musicales tradicionales y los han hecho a su forma y con un sonido característico del siglo XXI. O sea, yo creo que uno no se puede negar a las transformaciones y uno no puede ser purista con los géneros musicales, porque la música es algo que desde que existe está en constante transformación. Sin embargo, yo sí siento que hay que investigar un poco más y se queda la cosa un poco más en la superficialidad y no en la profundidad de los géneros musicales.

¿En cuanto a MAU?

En cuanto a MAU y no solamente la MAU, pero la MAU son uno de ellos. En cuanto a mucha de la música que está pasando hoy en día. Porque la MAU como tal son seis grupos, pero hay 200 grupos fuera de la MAU. Y a veces no profundizan lo suficiente. Dentro de la MAU hay gente muy interesante y muy estudiada también, pero a veces uno siente que las cosas no suenan como deberían sonar, pero también es su forma de ver la música, que también es válido.

En su amplia trayectoria, usted se ha relacionado con artistas tanto de la música tradicional como de la música popular. En esas relaciones que usted ha tenido, ¿cómo podría definir la alianza de Rock & MAU?

Yo creo que Rock & MAU es una alianza interesante desde el punto de vista que ha acercado mucha juventud a los géneros tradicionales venezolanos. Ahora, musicalmente, para mí, me gustaría ver más una creación a partir de los géneros musicales venezolanos que poner canciones de grupos de rock en géneros musicales venezolanos. Yo creo que se ha ido nada más en una sola dirección. Y eso es lo que yo criticaría de la MAU. Creo que es

importante ir en ese sentido, pero también es importante ir en el sentido de vuelta. Y ha sido una búsqueda, si se quiere, hasta más de mercadeo que de profundidad musical. O sea, es una mezcla que es fabulosa, que es interesante, pero que debería ir un poco más profundo. Date cuenta de algo que yo siento que pasó con Rock & MAU. Yo creo que una de las cosas más interesantes que pasó es que los músicos que están de la parte de la música más tradicional, que son gente que tienen la misma edad de los músicos que están de la parte rockera, son unos músicos que tienen un nivel musical altísimo y la gente del mundo del rock se dio cuenta: “no hemos estudiado lo suficiente. Tenemos que apretar para tocar con estos señores”. Para tocar con un Jorge Glem, con un Diego Álvarez, esos son unos tipos monstruosos aquí y en Japón. O sea, C4 Trío es una cosa impresionante. Yo creo que hace falta hacer ese viaje. Yo sé que hay varios de esta gente, tengo entendido que la gente de Rawayana ha entrado como en conciencia de todo eso que ha pasado y tengo entendido también... hay varios grupos, Nana Cadavieco, se ha dado cuenta de que tiene que involucrarse un poco más. Y a todos yo creo que les tocó la identidad, que se dieron cuenta que tenían una identidad que no sabían que tenían. Y en eso Carl Jung, el psicoanalista, él plantea algo que es muy profundo que es hablar del inconsciente colectivo. Hay muchas cosas que están en tu inconsciente y están ahí dentro de ti a pesar de ti mismo. Y la identidad es eso, es algo que está dentro de nosotros a pesar de nosotros mismos.

Ahora que me habla del tema de la identidad y que para usted esa alianza, por lo menos a la parte de los rockeros les hizo ver que tiene una identidad. ¿Cómo considera que se encontraba o se encuentra la identidad en el rock y en el pop venezolano?

Yo creo que carece de identidad. Está muy desvinculada de la realidad país. Tú ves, por ejemplo, el rock argentino... el rock argentino tiene una identidad fortísima. El rock brasileiro, tú oyes a Paralamas... una fortaleza a nivel de

identidad muy grande. Hasta los mismos colombianos. Yo creo que el rock y el pop venezolano necesitan nutrirse más de la identidad, agarrar como punto de partida ese qué somos. Como hizo Carlos Vives cuando hizo los *Clásicos de la Provincia* o el disco *Escalona*, eso fue un punto de partida brutal para otra cosa. Una camino que acercó un sonido más contemporáneo al vallenato. Yo creo que hay que buscar la forma de partir desde adentro y no desde afuera hacia adentro.

Y en el tema de la música de raíz tradicional, aparte de Rock & MAU, ¿cómo le parece que ha sido su promoción?

Los medios de comunicación han catapultado ciertos fenómenos y ciertos tipos de música, imponen mercado, imponen cierto tipo de música. Ahí es donde es muy confuso y muy difícil hablar de los factores de identidad, de por qué promocionar una música. A partir de que existen los medios de comunicación masivos es importante ser masivo, es importante llegar a las masas. ¿Qué ha pasado con la música venezolana tradicional? Que supuestamente no ha llegado a las masas. Pero yo creo que el problema está en que aquí hay una división muy grande de la clase media hacia arriba, de la clase media hacia abajo. Cuando tú vas a los barrios, por ejemplo, estamos hablando de otra historia. Cuando tú vas a los pueblos, la historia es muy diferente de lo que tú ves de la clase media hacia arriba. Una cosa que estoy haciendo que es ir a hablar a colegios, escuelas, universidades, etc. Voy a hablar precisamente sobre la música y la identidad a un colegio privado del este de Caracas y pregunto: “¿Quién de ustedes toca cuatro?”. Y tenía como 300 adolescentes ahí. Y ni uno. “¿Quién de ustedes toca maracas?” Ni uno. “¿Quién de ustedes toca tambores afrovenezolanos?” Ni uno. “¿Quién de ustedes tocan batería? Un pocote. “¿Quiénes de ustedes tocan guitarra eléctrica?” Un pocote. Incluso: “¿Quiénes de ustedes tocan instrumentos de conciertos?” Y había muy pocos.

Y entonces... en el tema de la promoción de la música tradicional, ¿cómo ha sido?

Mira, yo creo que hay muchos mitos. En los años 80, mi hermano trabajaba dirigiendo los videoclips de Radio Caracas y de Sonográfica, que era lo que existía en esa época. Entonces, un día Reinaldo Armas dice que él quiere hacer un videoclip. La gente de Radio Caracas le dice que cómo se le ocurre. Entonces, él va y pide una reunión. Y él les preguntó a ellos: “¿Cuántos discos vende Ilan Chester?”, bueno, en ese momento vendía como 30mil discos. “¿Cuántos discos vende Franco de Vita?”, vendía como 50mil discos. En esa época el que más vendía era Yordano. “¿Cuántos discos vende Yordano?”, vendía como 70. Y dice: “70 y 50 son 120 más 30, 150 mil copias”. Reinaldo Armas le dijo: “Yo solamente vendo 200 mil copias. ¿Me van a hacer el videoclip o no?”. ¿Qué es lo que te quiero decir con esto? Hay mucho mito. Y ahí es donde tú ves la desconexión de las dos realidades. Yo sí creo que la radio, la televisión y la prensa escrita han hecho mucho daño porque no les han dado oportunidades a artistas que no son los que vengan del pop o del rock. Dime, ¿qué se promociona en la radio que sea de lo que está pasando hoy en día en Venezuela? Incluso, del pop-rock, ¿qué está pasando hoy en Venezuela? ¿Qué se promociona? Muy poco. Hay una crisis de nuestros valores en los medios de comunicación.

De vuelta a la alianza de Rock & MAU y a la promoción de la música de raíz tradicional, ¿cree que con esta alianza se logró la promoción de la música de raíz tradicional?

Yo creo que es importante que gente joven que no tenía referencia conozca mucha de esta música y eso es un formato que funciona para esa promoción. Y yo te digo, yo creo que es importantísimo ese acercamiento del mundo, vamos a llamarlo más juvenil, por llamarlo de alguna forma, a la música tradicional venezolana. Pero Rock & MAU es un peldaño, hace falta mucho más trabajo. Yo creo que hay que tener bastante diversidad de pensamiento

y ser muy tolerante con la música. ¿A veces qué pasa con los músicos que marcan pautas de cambios, incluso de un antes o después? Que son rechazados en un momento porque están cambiando el discurso. Eso ha pasado a lo largo de la historia, ha pasado desde Beethoven. Y eso va a pasar siempre, con el cambio, hay mucho miedo al cambio. Sin embargo, para mí los cambios son necesarios y es importante que la fuerza de la música sea algo circular que vaya renovándose y que vaya creando fuerzas nuevas.

¿Piensa que con Rock & MAU ha cambiado algo en la escena musical?

No del todo, pienso yo. Rock & MAU como tal es un espectáculo. ¿Qué es lo que cambia la escena musical? Los movimientos. O sea, hace falta que haya una constante con Rock & MAU para que pase de ser un espectáculo a ser un movimiento y para que se mantenga en el tiempo. Hace falta que de ahí surjan creaciones, surja nueva música, surjan nuevos compositores, que surjan nuevas colaboraciones, que la cosa no sea las canciones de La Vida Bohème puestas en gaita de tambora, sino que la gente de La Vida Bohème componga piezas en gaita de tambora y que llamen para componer a un Gonzalo Teppa o alguno de Los Sinvergüenzas, que son gente de la MAU. Hace falta ese próximo paso. Ese es un paso que se da a partir de una búsqueda de profundidad, no a partir de la búsqueda de un espectáculo. ¿Cómo llegar a algo que sea más concreto y más profundo en la distancia? Hay que crear un movimiento que parta de las ideas, que tenga manifiestos escritos, que haya pensadores, que se escriban artículos, hace falta todo eso.

Rafael “El Pollo” Brito. Cantante, músico, animador. 26 de mayo de 2014.

Usted ha sido uno de los músicos que se ha acercado más a la música tradicional y la popular. ¿Por qué ese acercamiento a ambos mundos?

En un camino hay varias vertientes. Siempre se trata de probar, siempre en la parte musical se trata de innovar y buscar sonidos diferentes. Por ejemplo, en mi carrera, yo comencé al mismo tiempo con la música clásica, con un instrumento clásico que es el oboe y otros instrumentos populares como la guitarra, el cuatro y la mandolina. En ese momento no era ningún cantante, pero sí era músico.

Dicen que cuando se le incluye algo ajeno a la música tradicional, pierde parte de su esencia. ¿Qué piensa de eso?

La evolución de la música no tiene que ver con eso. Tú puedes tener música folklórica y decir: “Mira, esto se hace de esta manera”. Pero tú podrías hacer música goajira con instrumentos como clarinete, flauta y no deja de ser música goajira. La gente no puede decir: “Esto no es una gaita de tambora porque está tocado con una batería”. Si está haciendo el ritmo de una gaita de tambora, es una gaita de tambora. El ritmo no te dice: “Tiene que ser tocado por esto, por esto y por esto”.

Algunos dicen que cuando se le hace promoción a la música venezolana, pierde su esencia. ¿Qué opinión le merece este comentario?

Bueno, eso es falso. Las músicas latinoamericanas que más se conocen a nivel mundial son la música brasilera y la música mexicana, hablando de las rancheras y hablando del bossa nova. Y ellas gozan de una popularidad grandísima es por la promoción. Uno no puede ser, ya en esta época, tan

ortodoxo. Porque yo hago un tema y yo quiero darlo a conocer y ¿cómo se da a conocer? Con la promoción. Una cosa es que la música sea comercial y otra es que a la música no se le dé promoción. Como decía Frank Sinatra: Todo tiene que tener una promoción. Si quieres existir, si quieres que la gente te conozca, necesitas hacer promoción.

Hablando sobre Rock & MAU, ¿cómo definiría esta alianza?

Rock & MAU es una mezcla que la idea vino de Diego Álvarez, cuando dijo: “¿Por qué no cantamos temas del rock venezolano y lo fusionamos con ritmos venezolanos?”. ¿Y qué pasa? Los rockeros que pensaban que eso no se podía hacer ahora les gusta la música venezolana, de alguna manera. Esta mezcla de Rock & MAU... A lo mejor hay músicos que hacen música venezolana que no les gusta el rock y ahora, como lo ven de esa manera, les gusta y lo escuchan. Seguramente hasta músicos que pertenecen a Rock & MAU nunca habían escuchado a un grupo de rock y ahora sí lo escuchan y le buscan la parte interesante. Yo creo que es una iniciativa buenísima y no solamente para Venezuela, sino que esto puede ser un comienzo de un movimiento a nivel mundial.

Con el tema del Rock & MAU se ha puesto otra vez sobre el tapete el tema de la identidad de la música popular. En su apreciación, ¿en qué estado se encuentra la identidad de la música pop, rock?

¿Qué es la identidad? Es una cosa que te representa a ti de alguna manera. La música venezolana, el rock venezolano, la balada venezolana. Qué bueno sería reunir a toda esa gente, así sean sectores, y que todo el mundo vea una fusión de todo esto, de rock, de música venezolana, de pop, de balada.

Alberto “Beto” Montenegro, vocalista de Rawayana. 04 de abril de 2014.

En tu relación con Rock & MAU, ¿cómo podrías definir esta alianza?

La primera alianza fue por la amistad que hay con algunos músicos. Si tú estás escuchando que empezamos desde 2011, ya han pasado tres años de que nos conocemos. Básicamente fue una amistad que surgió con El Negro Álvarez y por ahí fue que empezó todo. La mayoría de los proyectos empiezan por ese interés musical que puedas tener con esa persona. También es bonito recordar eso, que no es solamente una unión a conveniencia de dos partes, sino más bien la amistad de muchos músicos que quisieron inventarse este proyecto.

¿Antes de Rock & MAU habías tenido acercamiento con la música de raíz tradicional?

No, no. Como oyente, sí. Pero como participante, no.

¿Y cuál es el aprendizaje que te deja Rock & MAU?

Bueno, muchos. Al final es un intercambio de géneros. Por lo menos, dentro de mi formación no tuve muy cercana la música venezolana. Y esa formación, como la mía, la han tenido muchísimas personas que hoy en día están escuchando este proyecto. Y creo que el mayor aprendizaje es conocer nuevos ritmos, explorar nuevas cosas y también, por otro lado, ver cómo trabajan los artistas que están dedicados a la música tradicional venezolana.

¿Los fans de Rawayana pueden, de repente, en un próximo álbum encontrarse con que ustedes realicen fusiones e incluyan ritmos de la música tradicional venezolana?

No lo sé. Si te digo que está planificado, es mentira. Yo creo que la base y las influencias de la música que nosotros hacemos, no están tan cercanas a estas. Sin embargo, puede que sí.

Se ha hablado mucho de la construcción de una identidad de la música rock, pop, en caso de ustedes (Rawayana) que hacen más pop-reggae. ¿En qué estado consideras que se encuentra?

Yo creo que todavía está naciendo. De hecho, este proyecto es una fusión, *covers* de canciones. La Vida Bohème hace poco sacó un disco que va por ese estilo, pero no solamente las bandas que están aquí son las que integran la cantidad de agrupaciones que están en Venezuela. Creo que nosotros formamos parte de una que importa culturas de otros lados y la traen para Venezuela. También necesitamos que de aquí salgan para otros países, nuestros ritmos, pero por ahora creo que todavía le falta. Por primera vez estamos saliendo de Caracas con este proyecto. Yo creo que eso va a ser un proceso lento, pero que se empieza por aquí.

¿Cuál consideras que ha sido el beneficio para ambos mundos, para la música tradicional y para la música popular?

Nuestro beneficio, a nivel personal, es tener esta experiencia con ritmos venezolanos. Creo que como músicos que nacimos en este país nos acercamos muchísimo más a nuestras distintas regiones por medio de estos ritmos. Y para el oyente, esta experiencia los acerca también. Nosotros lo fabricamos y ellos son los que lo consumen. Acercar a la gente a sus regiones, a sus raíces, a escuchar ritmos que nacieron de sus antepasados, territorialmente hablando, es una experiencia única. La gente que va a los conciertos de Rock & MAU algo les brota en la sangre. Ese sentir el hecho de haber nacido aquí, te hace que un concierto de estos te provoque sensaciones geniales.

Edward Ramírez, cuatrista de C4 Trío y Kapicúa. 04 de abril de 2014.

Antes de entrar en Rock & MAU, me gustaría saber, ¿qué opinión le merece cómo ha sido la promoción de la música tradicional venezolana según la experiencia que ha tenido con la MAU y con sus agrupaciones?

Te puedo hablar desde que tengo uso de razón. Acabo de sacar un disco que se llama *Cu4tro, maraca y buche*, enmarcado en el joropo tuyero, se hace con el arpa con cuerdas de metal, llevándolo al cuatro con cuerdas de metal, emular ese sonido del arpa y a la vez tocar ese joropo tuyero, desde el cuatro que conozco. Y es una de las cosas que me parecen muy locas, que este tipo de joropo no se conozca, se conoce más en las regiones donde se hace tradicionalmente. Digamos que ha habido políticas tratando de ayudar un poco más a que la música venezolana se conozca, pero yo siento que todavía hace falta muchísimo más apoyo. Siento que todavía hay desconocimiento de nuestra música.

¿En cuáles medios considera que se le ha hecho más cobertura a la música de raíz tradicional?

La radio quizás ha hecho más apoyo a la música. Digamos que en los medios masivos como la televisión es lastimoso que no tenga la presencia que debería tener nuestra música venezolana. Incluso que no tengamos programas con gran rating enmarcados en la música venezolana y en todas las cosas que se están haciendo hoy en día, porque hay mucha gente haciendo cosas interesantísimas. Hay mucha música venezolana, hablando de los géneros, pero además hay ensambles de música venezolana, cantantes, movidas culturales, fusiones. Ahí están pasando cosas que yo siento que son bien importantes y que todavía hacen falta. No hay una infraestructura para poder apoyar todas esas cosas que están pasando.

Ahora, sobre Rock & MAU. Cuando le dijeron para aliarse con estas agrupaciones de rock, ¿qué fue lo primero que pasó por su mente?

Cuando Álvaro nos invita, que hay un Rock & MAU, en Trasncho, que íbamos a hacer algo con los rockeros, fue algo como “vamos a ver cómo es la cosa”. Nosotros somos muy abiertos a hacer cosas, pero era algo que no sabíamos cómo iba a sonar. Seguramente iba a ser bueno y cada uno aporta desde su instrumento y su visión musical, lo que puede. Creo que eso fue lo sabroso de eso, porque todo el mundo, conociendo los temas de ellos, algunos, porque algunos que desconocíamos, sabiendo en qué ritmo puede funcionar, cómo podemos hacer los arreglos en colectivo, y escuchar estos temas, que son muy conocidos, con esta instrumentación, es bien interesante.

¿Cuál pudiera decir que fue el beneficio de esta alianza para la música de raíz tradicional?

Yo creo que es un beneficio mutuo. Hay un beneficio tanto para nosotros los músicos que hacemos música venezolana y que además venimos trabajando desde hace tiempo en pro de que se conozca, versionando estos temas que quizá son conocidos por otros públicos, ese público ha conocido el trabajo de nosotros. Pero, más allá de eso, la música venezolana, en este par de discos hemos intentado hacer distintos géneros venezolanos, por supuesto, con el enfoque de nosotros, de la Movida Acústica Urbana, que parte de la raíz, pero no es la tradición como tal. No somos los cultores, que son los que realmente tocan esta música de manera pura. Nosotros partimos de ahí, la estudiamos, la investigamos, tratamos de acercarnos a eso y a partir de allí componemos, arreglamos, le damos nuestra visión que tiene que ver con la música que escuchamos, que también tiene que ver con el rock, con el pop, con la música brasilera, con el jazz, el hip hop, etc. Todo eso ya venía en nuestro proyecto de la Movida Acústica Urbana. Ahora, con el proyecto de Rock & MAU es una plataforma donde ese otro público que quizá no le

gustaba la música venezolana o no sabía o sabía poco, ahora está presentado de una manera distinta, con los temas que a lo mejor a ellos les gustan, y por ahí es un puente que se tiende para que nuestra música venezolana sea más conocida. Y por el lado de nosotros, de la gente que escucha música venezolana, también darnos cuenta que aquí hay una calidad en cuanto al rock venezolano bien importante y cosas que se están haciendo muy interesantes y acercarnos a ese mundo del rock venezolano. Eran como mundos que estaban alejados, no sé por qué, pero lo estaban. Esta fue una cosa muy chévere de unión sincera, y somos panas todos y aprendemos y trabajamos juntos y grabamos en los otros discos. Y es bastante interesante, más allá del proyecto de Rock & MAU, cómo los discos que vienen ahora de grupos de rock ya tienen influencia de la música venezolana, ya parten pensando que va a ser un rock con una gaita de tambora, porque ya lo conocen, lo han estudiado, les gusta. Igual nosotros, en la música venezolana, hemos afrontado la música de una manera distinta, con otro espíritu, hemos aprendido esa visión de ellos, en la composición, la frescura, la energía, porque para mí el rock es una energía y tú te conectas con eso, dejarte llevar por esa energía.

Hablando precisamente del rock y de la música popular, ¿en qué estado considera que se encuentra la identidad de la música pop, rock?

Yo creo que es algo que está en proceso. Precisamente es una de las reflexiones y una de las búsquedas en Rock & MAU. La reflexión era que tú escuchas el rock o el pop de otro país y te suena a ese país, hay una identidad ahí, hay uso de sus ritmos, hay instrumentación o algún detalle que tenga que ver con esa identidad. Es algo que yo siento que a raíz de esto, de unos años para acá, está pasando con más presencia. Por eso, te digo que es algo que está en proceso, conseguir esa identidad que suene a Venezuela.

Marcy Rangel. Periodista, jefa de prensa de Rock & MAU. 10 de junio de 2014.

¿Cuáles son las funciones que desempeñas dentro de Rock & MAU?

¿Desde cuándo estás con ellos?

Yo empecé a trabajar formalmente en Rock & MAU desde el mismo día que comenzó todo, porque la conformación de Rock & MAU fue improvisada y así como fue improvisada desde el primer momento, hay ciertas personas que saben que cada vez que hay toque de la MAU ellos tienen que estar ahí. Y yo soy una de esas personas porque desde el principio, desde el 2007, que mi mamá me llevaba a los toques, yo me convertí en fan de la MAU. Luego nos encontramos en una rueda de prensa, cuando ellos iban a hacer el “Caracas suena a MAU” que fue en el Aula Magna de la UCV. A mí me tocó cubrir ese concierto por El Nacional. Luego de ahí siempre fui consecuente con ellos como periodista, como fan, luego como amiga. Y ese día, 26 de diciembre de 2011, cuando se hizo el primer toque de Rock & MAU, yo era una de esas personas que iba a ir, pero que nadie me dijo que tenía que estar ahí haciendo una función. Y, de pronto, con otras muchachas, resulta que también improvisadamente éramos las que estábamos vendiendo las entradas. Y luego en marzo de 2012, cuando por primera vez nos tomamos en serio esto, lo hicimos en el Teatro de Chacao, Álvaro me llamó para que fuera la jefa de prensa de esto.

En todo el tiempo que llevas trabajando en la prensa de Rock & MAU, ¿en cuál medio consideras que se la ha dado más cobertura al fenómeno?

La Movida Acústica Urbana es un fenómeno que ha crecido paulatinamente, pero que siempre ha tenido muchísima presencia en todos los medios. Sería injusto decir que ha tenido más presencia en radio cuando Gerardo

Guarache de El Nacional y Ángel Ricardo Gómez de El Universal no han dejado de cubrir nunca un concierto de la Movida Acústica Urbana, sea la Movida como Movida, sea algunos de los ensambles o sea Rock & MAU. Y sería injusto decir que ha salido más en prensa cuando, por ejemplo, en los dos conciertos del Teatro de Chacao en marzo de 2012, logramos el patrocinio de tres emisoras de radio simultáneas: La Mega, Onda La Superestación y Hot 94.1 y aunque las tres son competencia, las tres estuvieron en el mismo flyer y ese es un logro para la Movida Acústica Urbana. Ahorita estamos contando con Líder para la gira, con Últimas Noticias, a pesar de la crisis de papel, nos dieron unos avisos semanales en prensa. De hecho, en televisión, es como en el medio en el que hemos... no es que hemos tenido menos presencia, sino que la presencia se ha consolidado en Rock & MAU. Antes cuando era la Movida Acústica Urbana quizás era menor el impacto. Ahorita todas las pautas que tengo planteadas para la gira, la gran mayoría de las primeras que pauté fueron televisión. Y para ir a televisión tienes que ser algo que tenga ponch, que tenga una cara conocida, ciertos requisitos. Y ahorita Rock & MAU cumple con todos los requisitos para estar en un programa de televisión importante.

¿Cuáles son esos requisitos?

No son unos requisitos que estén hablados. Pero, primero, los productores tienen que tener hueco en la agenda. Luego, tienes que tener una cara conocida y nosotros tenemos a todos los rockeros súper conocidos en el cartel. Tiene que ser un buen producto y Rock & MAU definitivamente lo es. Y luego tiene que tener cierta novedad y nosotros ahorita tenemos tres novedades: tenemos un tema con Servando Primera, tenemos una gira nacional y tenemos segundo disco. Entonces, cuando diseñas un producto no sólo tienes que pensar en el producto sino en el impacto que puede tener y cómo lo va a tener.

Y en cuanto a la promoción, ¿en qué ha consistido? ¿Cuáles elementos han considerado ustedes para hacerle promoción?

La Movida Acústica Urbana tiene un trabajo en medios desde 2007. No es nuevo. Han entrevistado a Diego “El Negro” Álvarez desde que tiene uso de razón porque es hijo de Morella Muñoz, han entrevistado a Álvaro Paiva Bimbo también desde que llegó de Nueva York porque sus proyectos siempre han sido importantes y porque la constitución de la MAU él siempre la he llevado como bandera y es producto importante para la música venezolana. Estos dos músicos y todos los 14 que confirman la Movida Acústica Urbana son personas que, a pesar de que hay un Rock & MAU cada seis meses, nunca han dejado de salir en medios. Te das cuenta que no es que ellos surgieron de la nada sino que tienen un bagaje cultural bien amplio y tú al poner eso en una nota de prensa y decir: “Mira, esta es mi carta de presentación”, sin tener rockeros, sin tener ningún producto comercial, sino sólo por ser ellos, ya tienen un aval es los medios de comunicación. Claro, es un trabajo que no se hace solo. Si ellos no tuvieran un jefe de prensa, es muy probable que los conciertos no tuvieran el mismo impacto, es muy probable que la gente no se enterara tan rápido, que no los pudieran convocar a todos los programas que los convocan cuando hay un concierto.

Y en cuanto al público. Sé que por lo menos ustedes comenzaron a hacer muchísima promoción vía red social sobre todo. ¿Cómo ha sido la respuesta del público a través de la redes?

Es importante mencionar que vendimos 2.500 boletos para la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, con más o menos 5.000 seguidores en Twitter. Yo creo que esa es una hazaña. También hay que tomar en cuenta a las otras bandas que tienen muchísimo impacto en las redes sociales. Y, además, hay que tomar en cuenta el intenso trabajo de prensa que se hizo ahí. Pero, sin duda, sin el impacto de redes sociales de ese momento, con el ponch del Teresa Carreño, de los rockeros y de la gente que creía que era el

primer concierto juntos, no se hubiese logrado. También hay que resaltar que tenemos como una banda de chamitas seguidoras fans que son patria o muerte con nosotros y que no les sé la edad, pero tendrán entre 13, 14 y 20 años. Y también hay mamás, hay señoras de 50-60 años que también nos siguen por redes sociales. Ahí nos hemos enterado que parte de esos fans se vienen de otros estados. Esos fans empezaron a crear la necesidad de ir al interior del país. No tenemos cómo medir cuántas entradas vamos a vender para la gira nacional que vamos a hacer pero, sin duda, que tú hayas logrado abrir seis plazas de más de 2.000 personas cada una, en un lugar y en un momento-país en que todas las giras se han cancelado, te habla de algo y te habla de que está pasando algo en la música nacional.

Sobre la música tradicional venezolana, desde el punto de vista de su promoción, ¿cuál podría decirse que ha sido el beneficio que ha obtenido con la alianza de Rock & MAU?

Fíjate que después de Rock & MAU, La Vida Bohème tocó con Jorge Torres en la mandolina. Y si tú escuchas “La Vida Mejor” o todos los temas de *Será*, te vas a dar cuenta de la influencia venezolana que tiene y de lo mucho que le gustó al público, tanto que ganó un Grammy. Escuchas un tema de Servando Primera, que jamás te hubieses imaginado en tambor de Patanemo y que sientes que te gusta muchísimo, y no sabes por qué te gusta, sólo lo escuchas y te parece maravilloso. Y eso creo que es finalmente lo que busca la MAU con este proyecto: quizá no sabes cuáles son tus géneros venezolanos, todavía no sabes muy bien qué es una quichimba o cómo suena un tambor veleño, pero sientes que lo que está sonando es música que te pertenece y te pertenece todavía más porque la canta la gente que a ti te gusta que la cante.