

Galería de papel. «¿Delenda est Carthago?», Luis Moros (2015)

The research investigates the evolution of musical taste of the venezuelan and its incorporation in the context of cultural matrices embedded in the process of formation of national culture. From there, it studies the following questions arise: How has it changed the musical taste of Venezuela in recent years? To what extent the Venezuelan music production industry has obeyed the behavior of public taste? How is the relationship between contemporary musical taste, demand and supply of industrial music? The investigation comes to the conclusion that the Venezuelan musical taste has always been linked to the situation in the country, to democratic expression.

## El gusto musical venezolano como punto de partida para la formulación de nuevas políticas culturales

*La investigación indaga sobre la evolución del gusto musical del venezolano y su constitución en el contexto de las matrices culturales insertas en el proceso de formación de la cultura nacional. Desde ahí, el estudio se plantea las siguientes interrogantes: ¿cómo ha cambiado el gusto musical del venezolano en los últimos años?, ¿hasta qué punto la producción musical industrial venezolana ha obedecido al comportamiento del gusto del público?, ¿cómo es la relación entre el gusto musical contemporáneo, la demanda y la oferta de la música industrial? La investigación llega a concluir que el gusto musical del venezolano ha estado siempre ligado a la situación del país, a la expresión democrática.*

MARCY ALEJANDRA RANGEL

Venezuela es un país con una ubicación geográfica envidiable: todo el norte es costa, limita con el mar Caribe, no tiene estaciones climáticas que determinen las ocupaciones de sus habitantes o sus formas de vestir. Ha sido un país anfitrión de inmigrantes de Europa y de América Latina; ha sido tierra de mestizajes desde la colonia. Toda esta historia, incluso la idea de un proyecto modernizador que comenzó a implementarse con los primeros intentos de migración y democracia, sirvieron para que la identidad musical del país comenzara también a formarse a partir de las fusiones.

El gusto musical es un comportamiento social que ayuda a establecer unas preferencias manifestadas y, en el caso venezolano, el país ha estado identificado siempre con la oferta de la música que propone la industria desde la aparición de los medios de comunicación masivos como la radio y la televisión a principios de siglo. Sin embargo, la misma evolución del formato fonográfico y las

preferencias de los consumidores de acuerdo a su contexto ha coincidido también con el establecimiento de la modernidad en Venezuela y con la variación del entorno político, social y económico en cada década de democracia, lo que ha ayudado a que surjan nuevas alternativas de escucha y, con ello, nuevas formas musicales.

En la actualidad, el consumidor de música se ha vuelto más activo con lo que oye. Existe mayor variedad de opciones para consumir y “esta identidad se suma a las ideologías, mensajes e imágenes que transmiten los artistas, haciendo mucho más cercana la relación entre admirador y músico” (Gómez, 2008: 2). Ya lo dice Antoine Hennion, en *Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto* (2010), cuando se refiere a las dos transformaciones que ha experimentado el gusto musical en el último tiempo: una de música a repertorio y la del participante que luego es comprador, oyente o descargador.

**En estas condiciones, el gusto musical del venezolano ha oscilado en función de lo disponible, el marco de la lógica planteada por Mariano Picón Salas en el *Pequeño tratado de la tradición: una tensión entre tradición y modernidad, en la que corre el proyecto interino nacional*.**

Además de la cercanía, existe mayor propuesta de agrupaciones independientes que hace unos años. “En la actualidad, las disqueras han perdido imagen y fuerza en el mercado, la tendencia en los últimos años es la producción independiente de los artistas” (Gómez, 2008:2). Las disqueras independientes y los músicos se encargan de sus propias ganancias y también idean sus caminos de autopromoción, haciéndole frente a la piratería y acoplándose a las posibilidades que ofrecen las TIC con la descarga legal que ofrecen páginas como iTunes o de *streaming* como Spotify.

La industria musical venezolana ha pasado por periodos de muchas vicisitudes. De un *boom* expansivo en la década de los ochenta a uno actual de fortalecimiento de las industrias independientes, pero también de recesión económica. La crisis estructural que envuelve el área política y social en Venezuela ha afectado hasta los ámbitos más sólidos del mercado discográfico: en la capital solo opera una de las grandes disqueras del mundo, el control de cambio y la inseguridad han disminuido casi en su totalidad las presentaciones de los artistas internacionales y la apuesta por el mercado digital, las emisoras de radio operan con las restricciones de una Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, existen pocos programas y medios especializados que sirvan de vitrina o den oportunidad a géneros menos comerciales, sin contar la falta de presupuesto que tienen las empresas privadas para apoyar las iniciativas culturales.

En estas condiciones, el gusto musical del venezolano ha oscilado en función de lo disponible, el marco de la lógica planteada por Mariano Picón Salas en el *Pequeño tratado de la tradición: una tensión entre tradición y modernidad, en la que corre el proyecto interino nacional*.

Si el concepto de gusto es el que define Kant como “una concordancia formal entre el entendimiento ampliado y la imaginación libre”, mientras crece el entendimiento el gusto se hilará para que también crezca la imaginación. Es decir que la tensión sublime entre estos dos factores

se altera dependiendo de la oferta disponible, lo que hace que el público se polarice de acuerdo a su opinión.

Tradicición y modernidad crean una tensión que sirve de hilo conductor para formar una genealogía, una relación de parentesco que hace que las filiaciones entre los géneros musicales se mantengan y se transmitan oralmente de acuerdo a lo que signifiquen para una sociedad, pero que también evolucionen en tanto el gusto y las innovaciones (tecnológicas, académicas o de oxímoron de la tradición) hacen que lo tradicional se desplace hacia lo moderno. Estos supuestos nos llevan a querer indagar sobre la evolución del gusto musical del venezolano y su constitución en el contexto de las matrices culturales insertas en el proceso de formación de la cultura nacional, ante lo cual surgen las siguientes interrogantes: ¿cómo ha cambiado el gusto musical del venezolano en los últimos años?, ¿hasta qué punto la producción musical industrial venezolana ha obedecido al comportamiento del gusto del público?, ¿cómo es la relación entre el gusto musical contemporáneo, la demanda y la oferta de la música industrial?

### LAS MATRICES Y EL GUSTO

Jesús Martín Barbero es de los estudiosos más importantes de la comunicación desde la perspectiva cultural en América Latina. Uno de sus aportes más interesantes para este estudio es la definición y aplicación del concepto de matriz cultural, “una reconstrucción tentativa, incompleta, historizada, dinámica y fragmentaria de ese campo complejo” (Cruces, 2008).

Una matriz es un punto de partida que confronta dicotomías establecidas históricamente por la sociedad y que genera un giro de perspectiva porque hasta entonces, en palabras de Cruces, “han impedido, por añadidura, reconocer la especificidad del contexto latinoamericano” (p.3). Es decir, que una matriz reconoce que la cultura no tiene un sentido único y que este se diversifica a partir de las articulaciones que se generen de ellas. De ahí la expresión en plural, “matrices”.

Las mediaciones constituyen las diferentes matrices culturales, las diversas temporalidades sociales y la pluralidad de los sujetos políticos.

(Torres, 1998). Partiendo de que “las matrices sirven de sostén a la identidad personal y colectiva” (Cruces, 2008) y que, según Barbero, se convierten en mapas para navegar en la oscuridad, las matrices que determinan cómo se ha formado el gusto musical venezolano tienen varios cruces dependiendo de la época histórica y sus hitos, lo que ha permitido que la música hecha en Venezuela se haya bifurcado hacia distintos resultados, variando entre la tradición y la modernidad y entre la reinterpretación y la novedad.

El concepto de matrices culturales se relaciona con el de gusto, propuesto por Pierre Bourdieu en *La distinción* (1979), donde afirma que este es la diferencia práctica de una manifestación inevitable que es parte del *habitus*. Es el principio de todo lo que se tiene y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y lo clasifican; una disposición adquirida “para ‘diferenciar y apreciar’, como dice Kant, o si se prefiere, para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de distinción que no es (o no es necesariamente) un conocimiento distinto” (Delgado, 2007:466).

Hennion (2010) señala que el gusto es una modalidad problemática de vinculación al mundo. Es una acción que se basa en entrenamientos corporales, en pruebas repetidas y que se realiza a lo largo del tiempo, porque su éxito depende en gran medida de los momentos. “Es una relación que los humanos establecen poco a poco con los objetos, con los demás, con su cuerpo y con ellos mismos” (p.33).

El gusto musical en Venezuela también está determinado por la moda y por la comercialización de la industria del disco. Jesús María Aguirre, en *Notas sobre la industria cultural de la música en Venezuela* (1981), asegura: “Los gustos musicales de las mayorías han seguido una vía distinta a la que han impuesto las academias y las instituciones docentes, y los centros de influjo real han estado más próximos de las gerencias de producción fonográfica que de las vanguardias estéticas” (p.6).

Existen al menos ocho géneros musicales base que han desarrollado una propuesta musical dentro del mercado venezolano, con más o menos éxito: tradicional y popular; jazz; salsa; bolero; pop/rock, protesta; merengue/bachata; reggae/

hiphop/reguetón y electrónica. Son los géneros que en el mundo discográfico clasifican en romántico, anglo, tropical o urbano. Las matrices, que parten de la conjunción de la historia de Venezuela con la evolución de cada género podrá, según Ricoeur (citado en Laverde y Reguillo, 1998): “Imaginar una descripción nueva de la realidad a través de la conexión de lo semánticamente heterogéneo o distante” (p.9). “Y esa articulación desafía tanto la distinción convencional entre lo propio y lo foráneo como la pretensión dogmática de que pueda darse una interpretación única capaz de totalizar su sentido” (p.10).

Cada género musical, con suficiente alcance como para crear un masivo grupo de seguidores que trasciende el tiempo, construye una evolución en su misma historia que, agrupadas, forman la cartografía del gusto musical contemporáneo venezolano en el marco del proyecto modernizador.

### MÚSICA TRADICIONAL/POPULAR

La música popular tiene su génesis en la Revolución Industrial, cuando el mercadeo agresivo ubicó la música como un producto que buscaba ser validado por la burguesía, siempre tomando lo popular, en cualquiera de sus acepciones, como lo negativo. En Venezuela se conforma en los años 40 con la influencia de todos los ritmos Caribe que llegaron de las Antillas, permeando a toda la sociedad venezolana, incluso dándole alas a medios como la radio, el disco y el cine para su posterior auge.

Es la época en que las élites intentan encontrar un género musical que “les guste”, que represente su grado de refinamiento: este fue el caso del vals, que después perdió fuerza con la contradanza cubana y que se enriqueció con el aporte negro. “Así se forja una identidad musical que homogeneiza los gustos en los diferentes estratos sociales. Estos nuevos valores culturales que se popularizan marcan también a las élites, quienes adoptarán de la cultura popular la música y su coreografía, en algunos casos en detrimento de una

**(...) las matrices que determinan cómo se ha formado el gusto musical venezolano tienen varios cruces dependiendo de la época histórica y sus hitos, lo que ha permitido que la música hecha en Venezuela se haya bifurcado hacia distintos resultados, variando entre la tradición y la modernidad y entre la reinterpretación y la novedad.**



‘venezolanidad’ anhelada, dispersa y confusa” (Bottaro, 1995).

Es la víspera del proyecto modernizador, la génesis de la conformación del gusto musical venezolano. En ese momento surgió en Caracas la música cañonera, una mezcla de merengue, vals, joropo y pasodoble, con letras de lenguaje sencillo y a la vez jocoso, que al principio fue considerada por la élite como una música “baja”, pero que en pocos años se convirtió en la primera innovación musical venezolana, y manifestación de la urbanidad. En 1946 se conformó la agrupación Los Antaños del Stadium, máximos exponentes del género bien entrado el siglo XXI, inclusive.

En 1937 llega a Venezuela Luis María Frómata para tocar en el restaurante Roof Garden con la Billo’s Happy Boys, que sería el inicio de la Billo’s Caracas Boys. Esta agrupación adoptó los ritmos caribeños como parte de su repertorio, principalmente la guaracha, e incluso definió el ritual venezolano de la fiesta, que inicia con un pasodoble que bailan los padres de la familia que agasaja, como un espacio laico para hacer una analogía al cumplimiento de los primeros mandamientos de la ley de Dios: honrar a padre y madre y santificar las fiestas.

La secuencia de repertorio fue adoptada por todas las demás orquestas bailables que surgieron desde entonces, alternando ritmos hasta descansar. Estos pequeños conciertos en salones fueron emblemáticos de los años 50, mientras se gestaban las primeras casas disqueras del país.

La Fiesta de la Tradición es el principal hito musical en el proyecto modernizador como Estado Nación (durante el periodo anterior a la democracia), cuando en 1948 Juan Liscano logró producir un espectáculo sin precedentes para la toma de posesión del presidente de la República Rómulo Gallegos, en el Nuevo Circo de Caracas. Ahí reunió a los principales cultores de las tradiciones venezolanas que no se conocían en la ciudad, lo que permitió que se viera el contraste de identidades. Para muchos, ese fue el inicio del nacionalismo en la cultura venezolana y la

primera vez que se utilizó la música como política cultural en la contemporaneidad.

Fue en 1955 cuando la dictadura de Marcos Pérez Jiménez inauguró la primera etapa del 23 de Enero, un proyecto arquitectónico de corte residencial que incluyó guarderías, parques infantiles, escuelas primarias, centros cívicos, iglesias, cines y edificios comerciales. A partir de 1958, los lugares de desarrollo e inversión nacional se modifican. Y también se empieza a notar cómo Venezuela alcanzaría una de las tasas de crecimiento demográfico más altas del mundo, con 126 % desde 1936, luego de la erradicación del paludismo, según datos del Cendes.

En 1959 Hugo Blanco lanza al mercado su *Moliendo Café*, tema considerado como uno de los más versionados en el continente, con interpretaciones en países tan distantes como Cuba, Puerto Rico, España, Japón e Indonesia. Su aporte fue haber incluido en una misma melodía el joropo llanero con arpa, cuatro, maraca, güiro y además el sonido de la batería en clave 3x2.

En Estados Unidos ya habían descubierto que el fonograma era un método para apaciguar a las crías y sacarle mayor rendimiento al ganado lechero. Simón Díaz –el tío de Venezuela aun después de su muerte en 2014– sin saberlo, se dedicó a componerle al campo desde joven y esa fórmula le resultó exitosa. La historia de la música en Venezuela no puede contarse sin Simón Díaz, ni Hugo Blanco, como los precursores de la picaresca musical en el periodo modernizador.

Díaz fue el responsable de traer los cantos de ordeño a la ciudad, de ser conocido como el principal intérprete de la tonada, lo que generó una nueva matriz: los músicos de raíz tradicional venezolana influenciados por la academia y el jazz.

### EL JAZZ Y SU CONJUNCIÓN CON LO VENEZOLANO

El jazz en Venezuela ha sido una apropiación. Quienes desarrollan el género han tenido la osadía de incluir a la técnica el sonido de instrumentos autóctonos como el cuatro, la mandolina y las maracas. Es por eso que su historia zigzaguea con la línea de tiempo de la música tradicional, consiguiendo novedades en la fusión. Su trascendencia se concentra en el legado de Aldemaro Romero

**La historia de la música en Venezuela no puede contarse sin Simón Díaz, ni Hugo Blanco, como los precursores de la picaresca musical en el periodo modernizador.**

(creador del género Onda Nueva, sus festivales, y la versión más emblemática del *Alma Llanera*, considerada el segundo himno nacional), Gerry Weil (austriaco que ha experimentado con la música afrovenezolana dentro del jazz, pionero en la implementación de la tecnología electrónica en sus composiciones), Vytas Brenner (tecladista proveniente de Alemania que comenzó a tocar instrumentos electrónicos en los años 70) y otros músicos como Nené Quintero (de los percusionistas más destacados de Venezuela).

El Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, creado en 1975 por José Antonio Abreu, es el semillero más prolífico en ese sentido. Es el precursor de un movimiento jazzístico que se formará de manera independiente con los mismos integrantes de estas orquestas, reagrupándose en pequeños ensambles y aprovechando el conocimiento académico –y los instrumentos– en otras formas de expresión, logrando una nueva matriz: el jazz, la tradición de la música venezolana de cámara y la música de raíz tradicional venezolana, en conjunto con una nueva identidad juvenil. En la actualidad, esta es la fórmula que más se repite, una reinterpretación de los géneros tradicionales tendiendo hacia la novedad.

La carrera del guitarrista Aquiles Báez es uno de los ejemplos de los nuevos maestros influenciados por el jazz. Su productora de música venezolana contemporánea llamada Guataca Producciones (2010) comenzó como una disquera independiente y se ha transformado en una plataforma para que músicos y cantantes se puedan dar a conocer en diferentes conciertos y festivales promovidos en conjunto con el empresario Ernesto Rangel en diferentes partes del mundo. C4Trío, inicialmente un ensamble de tres cuatros y un bajo que pertenecía a la Movida Acústica Urbana, es uno de los proyectos más exitosos de Guataca Producciones, con el que iniciaron su carrera discográfica. Es el caso de los trompetistas Linda Briceño y Pacho Flores, quienes iniciaron su obra solista con esta productora.

Otro de los hitos es el Festival Internacional de la Siembra del Cuatro, que nació en 2004 con la dirección de Asdrúbal “Cheo” Hurtado. Este concurso se ha convertido en plataforma para nóveles y virtuosos artistas, como los que hoy

conforman el ensamble C4Trío, Miguel Siso y Carlos Capacho. Rafael “Pollo” Brito fue uno de los artistas dedicados al género tradicional más conocido en los últimos años por su alta exposición en los medios de comunicación. La promoción de su primer disco como solista coincidió con la nueva regulación de la ley resorte, que obliga a emisoras de radio a transmitir 50 % de programación nacional. A pesar de que su formación académica fue con el oboe, es el cuatro el instrumento que desarrollará junto a su carrera como cantante, suma que le ha valido un Latin Grammy y otras nominaciones.

A partir de 2007, seis ensambles que hacían música contemporánea en Caracas comenzaron a tocar juntos todos los miércoles bajo el esquema de *jamming sessions*, con el nombre de Movida Acústica Urbana. La consecuencia en la programación y el aumento sucesivo de público permitieron que se dieran las condiciones para grabar un CD doble en vivo con la música original de todos los ensambles en 2009. El siguiente paso fue mostrarse ante el público en aforos de mayor capacidad como el Aula Magna de la UCV, donde participaron músicos determinantes en su generación. Para 2011 cada ensamble ya tenía vida propia y se integraron otros músicos que tenían la misma visión de contemporaneidad, producto de su formación. Así surgió una de las ideas que marcó el hito más reciente en la historia de la música venezolana contemporánea: Rock & MAU.

Diego Álvarez y Álvaro Paiva unieron a las principales agrupaciones de rock/pop y hip hop de Venezuela para que cantaran sus éxitos –los que suenan en la radio, los que le gustan al público que compra masivamente entradas a conciertos– sobre una banda de instrumentos de música tradicional venezolana. El experimento dio como resultado la participación de 20 agrupaciones en los dos CD que se grabaron, una en dos ciudades y quince conciertos, siendo el último en diciembre de 2014, antes de que la mayoría decidiera hacer carrera fuera de Venezuela motivados por la

**Para 2011 cada ensamble ya tenía vida propia y se integraron otros músicos que tenían la misma visión de contemporaneidad, producto de su formación. Así surgió una de las ideas que marcó el hito más reciente en la historia de la música venezolana contemporánea: Rock & MAU.**

crítica situación política, social y económica del país.

A partir de la empatía de las agrupaciones pop con los músicos académicos, ha surgido la posibilidad de incluir instrumentos tradicionales de Venezuela en las grabaciones de las bandas nacionales que han dado como resultado premios internacionales y mayor alcance en este tipo de experimentos.

### EL ROCK “NACIONAL”, LAS REGULACIONES Y AUGE DEL POP

La historia del rock y el pop están tan estrechamente ligadas que resulta casi imposible contarlas por separado, al menos en la historia de la música venezolana. El rock en español comenzó en los años sesenta como una repetición de los patrones anglosajones de bandas que tenían éxito en el mercado y se ha convertido en parte de la identidad cultural latina. Ya en 1952, un DJ en Cleveland había inventado el nombre “rock and roll” como un gracejo para aludir al sexo (su traducción literal era “balancearse y dar vuelta”). Elvis Presley y Los Beatles subieron de escalafón una década más tarde, para convertirse en los reyes del género.

El rock fue parte de un mestizaje que recibió influencias negras, blancas y europeas. Por eso es una derivación del jazz con blues, góspel, folk, country y R&B, todos géneros descendientes de las etnias africanas nacidos previamente en los Estados Unidos. Por tanto es un género proletario, que escribe sobre las experiencias amorosas y tiene un carácter testimonial, que no político, aunque muchos decidieron inmiscuirse en la política en la misma época en la que el rock apareció.

En Venezuela, las primeras perforaciones petroleras en Maracaibo por parte de empresas estadounidenses permitieron el intercambio cultural entre los jóvenes de la zona. Los intercambios de discos y la gestación de las primeras agrupaciones se dieron a partir de 1959, cerca de la época en la que el twist y el surf envenenaban a los más jóvenes con los sonidos bailables y la frescura del mar. Al mismo tiempo que se gestaba el rock, aparecía con mayor timidez el pop, un movimiento artístico que había nacido en el mundo de las artes plásticas con las pin-up y Andy Warhol y que se consolidó como género musical en los

años ochenta como una derivación del rock and roll más simple. Este es apócope de “popular” y no solo involucra a la música, sino a las artes plásticas, la vestimenta y algunas costumbres. Es la invención de un tipo de música específico, de fácil digestión, que sirve para entretener.

Los exponentes de los géneros pop y rock en Venezuela hicieron un zigzag constante hasta consolidarse o desaparecer de las carteleras. Entre las décadas de los 60 y 80 no es solo la música, sino la propuesta estética, el auge de las disqueras, el apoyo en prensa, radio y la televisión lo que definirá la importancia de cada personalidad en los gustos de la audiencia. El gusto musical del venezolano se fortaleció durante estos veinte años con las opciones que le ofreció la industria musical.

Mientras los espectadores se entretenían con la música, la vida política estaba congestionada entre la llegada de la democracia y la emergencia de la guerrilla recién nacida. La crítica sobre los gustos de los nuevos inventos tecnológicos salía a flote porque, según refiere Roldán Esteva-Grillet (1992), la prensa periódica y la educación gratuita pusieron al alcance de muchos estas nuevas fórmulas de entretenimiento, lo que favoreció el alza de la industria cultural.

A mitad de los años 70 el auge del pop había hecho que el rock prácticamente desapareciera de la industria del disco en Venezuela. El decreto 598 de Protección a la Música Venezolana, conocido como el “uno por uno” permitió que se conocieran nuevas formas de música hecha en casa, distintas a las *mainstream*.

En 1983 se devaluó la moneda por primera vez en la historia democrática de Venezuela y se estableció un control de cambio. Aun así en los años 90 el género pop siguió como el principal producto musical de consumo masivo, a pesar de que la propuesta estética se mantuvo igual hasta pasada la década del 2000: los referentes siguen siendo los mismos y los artistas venezolanos de aquella época continúan con su gloria nostálgica.

Una de las plataformas más importantes para el rock y el pop venezolano ha sido el Festival Nuevas Bandas, una iniciativa que surgió en 1991 y que desde entonces ha sido producido por Félix Allueva, que ha contado con la participación de grupos internacionales. Las bandas nacionales

que han participado muestran el panorama que rigió a la música que se ha producido en Venezuela en los últimos años, a pesar del estancamiento del proyecto modernizador.

En este contexto han surgido bandas como Los Amigos Invisibles, Guaco y Desorden Público, que se han convertido en una propuesta irreverente que no califica dentro de ninguna de las otras líneas de estudio y destaca por toda la gama de géneros que incluyen en sus temas y que los distinguen por su sonido autóctono. Son hacedores de propuestas auténticas e incomparables y que se asemejan al concepto de identidad musical venezolana que pudiera asomarse en el *ethos*. Muestra de que en Venezuela los artistas intentan buscar en su música, alguna vía que los describa en sus raíces. En la medida en que sus artistas puedan dar con ella y con un sonido auténtico, que no imite a las propuestas más comerciales, sin duda se mantendrá en el referente de su público y trascenderá, como ya lo está haciendo la música contemporánea venezolana en su conjunción con el jazz y la apuesta por la reinterpretación.

### SALSA, MERENGUE Y BACHATA

La salsa es un género flexible que nació en los barrios de Nueva York y que en 1975 tomó auge, momento en el que se le consideró como un movimiento digno de la industria cultural. Sin embargo, la salsa había tomado la escena popular en los años 50 en conjunto con el chachachá, la charanga y el son cubano. La reunión de estos géneros, incluso del bolero, se dio hasta que en los años 60 comenzara la dictadura cubana y la nueva música comenzó a hacerse al margen de la isla. “El *boom* permitió una difusión extraordinaria de la música y, a pesar de las trampas, ahí también estuvo presente la verdadera expresión del barrio” (Rondón, 1978).

En 1975 Oscar D’León y sus amigos lanzan al mercado ese sueño que llamaron La Dimensión Latina y que, años más tarde, lo consagró como “El Sonero del Mundo”. Al experimento se le sumó Wladimir Lozano, experto en boleros. En la misma época, la Fania penetra en el mercado venezolano y también lo hacen El Gran Combo de Puerto Rico, Ismael Rivera y Cheo Feliciano, quienes ya llenaban conciertos en el Poliedro de Caracas, el primer recinto de espectáculos del

país desde su inauguración, donde Aldemaro Romero asumió el cargo de primer presidente.

El país hizo de la salsa su propia expresión en plena bonanza económica: “En Venezuela era donde estaba el dinero; los músicos venezolanos cobraban más que todos y era ahí donde se vendían los discos... De no haber surgido Venezuela, el *boom* de la salsa no se habría prolongado tanto: en un momento determinado nuestro país fue su máximo y casi único soporte” (p.295-296). Más adelante César Miguel Rondón refiere que la característica más funesta de todas las orquestas venezolanas fue la incapacidad de mantener agrupaciones sólidas que se dedicasen a la producción y desarrollo de una música igualmente sólida.

Venezuela tiene pocas referencias de la salsa nacida en el país después de Oscar D’León, quien logró estar dentro de las más grandes estrellas de la salsa en el mundo, poniendo a bailar incluso a los habitantes de Europa y Asia. No obstante, a partir del año 2000, el resultado de la música contemporánea hecha en Venezuela muestra una convergencia de géneros que van desde la Onda Nueva hasta la salsa, con germen en las diferentes orquestas que pertenecen a El Sistema. Junto con el proyecto de los hermanos Chacón (Charangoza All Stars), Álvaro Paiva (Cabijazz), Noel Mijares (El Arca de Noel), Gonzalo Grau (La Clave Secreta) y Alfredo Naranjo (Guajeo) por nombrar algunos, la salsa se ubica en un lugar diferente al de la salsa brava: buscan conectar el conocimiento de la academia con la enseñanza popular.

A mediados de los años setenta, las orquestas bailables introdujeron merengues en su repertorio cuando la salsa en el mundo tenía cierta escasez de propuestas, y el ritmo logró mantenerse incluso hasta dos décadas después, cuando apareció Juan Luis Guerra con su 4:40. El disco *Bachata Rosa* fue el más popular de todos los tiempos e introduce la bachata como un riesgo. A partir de la influencia del merengero se bifurca de nuevo la línea de tiempo en este género popular que nació en los sesenta: las maracas del bolero son susti-

**En Venezuela es un poco más complejo definir el rumbo que ha tenido el merengue en los últimos años: las agrupaciones que han tenido mayor éxito en el país hacen uniones entre el merengue, el pop y el reguetón.**

tuidas por la güira, el toque del bongó se parece mucho más al son cubano y se incorporan guitarras. La bachata en la actualidad, como género del folclor urbano de República Dominicana, une el estilo de balada romántica de sus inicios con contenido sexual explícito propio del reguetón en los nuevos exponentes.

En Venezuela es un poco más complejo definir el rumbo que ha tenido el merengue en los últimos años: las agrupaciones que han tenido mayor éxito en el país hacen uniones entre el merengue, el pop y el reguetón. Los últimos ejemplos, además, tuvieron participación activa en las campañas políticas del régimen de Hugo Chávez desde 2012 y posteriores conciertos proselitistas, lo que hizo que tanto la propuesta (canciones de

alabanza al gobierno) como los públicos (fanaticada oficialista) mutaran en medio de la polarización.

### BOLERO

Hay dos explicaciones sobre el origen del bolero. La primera, es de hace trescientos años en España, cuando se concibió como una danza. La segunda, es la historia del bolero que conocemos en el Caribe, un género que nació en Santiago de Cuba, a mediados del siglo XIX y que tuvo su *boom* entre 1930 y 1960 como una vertiente de la trova cubana, al mismo tiempo que en Venezuela se iniciaba el periodo de la implantación del proyecto modernizador.

Vanessa Knights, en *El bolero y la identidad caribeña* (2003), habla de la transgresión del género musical en fronteras de clase, raza, sexualidad, lengua y nación. La estudiosa apunta que el bolero llegó a países como Puerto Rico (nexo con la industria discográfica de Estados Unidos), República Dominicana y México—donde fomentó la difusión del género por medios masivos—, a través de las compañías cubanas de teatro bufo que salían de gira. Incluso, su flexibilidad ha permeado con otros ritmos bailables cubanos como el danzón, el son, el mambo, el chacha y también las rancheras, el tango, el rock y la salsa.

Y también ha hecho que en cada país, la evolución del género resulte en varios de los otros que le interesan a este estudio, como la bachata en República Dominicana, la salsa en Estados Unidos y la canción de protesta en Cuba.

El diálogo impersonal del bolero ha permitido que este género se remita siempre a la memoria, “a una estrategia de sobrevivencia cotidiana” refiere Knights, quien también aclara: “Suelen ser diálogos entre un ‘yo’ y un ‘tú’ indeterminados que cambian de significado según el auditorio social/individual” (p.138). La evolución del formato discográfico ha permitido que un género clásico, quizá extemporáneo como este, tenga acceso a las re-ediciones y puedan disfrutarlas en tiendas y medios masivos.

El auge del bolero comenzó luego de la aparición de los LP, en el momento del crecimiento demográfico de las ciudades latinoamericanas, cuando se instaló la comunicación de masas en esas ciudades y permitió que los movimientos migratorios fuesen nacionales e internacionales, promoviendo diferentes culturas en un mismo lugar, lo que también originó un proceso de diversificación musical.

Las dictaduras latinoamericanas jugaron un papel importante al no permitir que las propuestas musicales de Estados Unidos o Europa influyeran en la cultura caribeña, y que además mermara la posibilidad del intercambio musical en los años 60 con el bloqueo norteamericano y la instauración de la dictadura en Cuba, lo que bifurcó la historia del bolero en dos salidas: la aparición de la salsa y la apropiación de sus letras en estos nuevos intérpretes y la canción de protesta. Podestá agrega: “La respuesta en Latinoamérica fue que un vasto número de autores, músicos y poetas se concentraron en denunciar las injusticias del capitalismo, los terratenientes, el analfabetismo, la pobreza y la dominación ideológica” (p.109), es decir: se conforma la canción de protesta.

### DE LA PROTESTA AL REGUETÓN

La música (o canción) de protesta es una propuesta estética que nace en la década de 1960, cuando los pueblos latinoamericanos estaban pasando por diferentes situaciones políticas adversas y decidieron incluir en sus canciones letras poderosas con las que pudieran reclamar y exponer sus

**“En Venezuela era donde estaba el dinero; los músicos venezolanos cobraban más que todos y era ahí donde se vendían los discos... De no haber surgido Venezuela, el boom de la salsa no se habría prolongado tanto: en un momento determinado nuestro país fue su máximo y casi único soporte”.**

puntos de vista. La venezolana Fabiola Velasco (2007) define el género también como un instrumento político que sirvió para difundir en las masas “la ideología que habría de motorizar los nuevos tiempos que se anunciaban en los años sesenta y conducir a la formación del hombre nuevo, ese que haría la revolución política socialista y reivindicaría las clases tradicionalmente oprimidas” (p.140). Este movimiento se debe a dos causas: las revoluciones antiimperialistas de la época contra Estados Unidos y las influencias regionales recibidas por los cantautores.

En los años sesenta, en Cuba se había recién instalado la dictadura de Fidel Castro; en Brasil comenzaba un proyecto de desarrollo nacional que se vio truncado por el régimen militarista de derecha de Humberto Castelo Branco en 1964, lo que influenció a los jóvenes hacia postulados “de la teoría social crítica, el anarquismo, el trotskismo, el marxismo-leninismo, el nuevo paradigma del estructuralismo y la ‘dialéctica de la liberación’ de Herbert Marcuse, por citar solo algunas ideas que calaron en la juventud” (p.142). Es decir, proliferaron movimientos contraculturales como los hippies en EE.UU. (y el rock and roll) o la Nueva Canción Catalana luego del franquismo, con exponentes como Joan Manuel Serrat.

Venezuela construyó su acervo de artistas dedicados a este género en circunstancias diferentes a las de los otros latinoamericanos: mientras los países vecinos entraban en dictaduras, nosotros acabábamos de instaurar un sistema democrático, que hizo que los seguidores del género se desilusionaran “frente a una democracia inoperante que no encarnaba los ideales concebidos por la juventud revolucionaria de la época. En este contexto, se da una importante renovación de las artes, cuyo foco de irradiación principal fueron las universidades” (p.150). Pero pronto el país llegaría a la bonanza petrolera de los años setenta y los ideales de la canción de protesta mutaron al panfletarismo: ya los argumentos socialistas perdían vigencia frente al avance de Venezuela como un país exportador.

En la década del 2000, con Hugo Chávez en la presidencia, los ideales revolucionarios vuelven a estar presentes, pero ahora desde el poder. Las canciones emblemáticas de los años 60 las utilizó

el gobierno como bandera antiimperialista (sobre todo las de Alí Primera, ya difunto) y Soledad Bravo siguió interpretando sus canciones (y las de otros autores que popularizó, como Silvio Rodríguez) pero del lado de la oposición.

Velasco menciona otros representantes de la canción de protesta, que si bien no pueden ser inscritos en el género, cumplen con todas las características dentro de su estilo: “Demuestra la existencia de un discurso cultural polimorfo, producto de una larga reflexión sobre la herencia, la identidad y la historia latinoamericana” (p.151). Ellos son Fito Páez, Rubén Blades, Charly García y Juan Luis Guerra. En el caso venezolano, solo tienen vigencia Desorden Público y Soledad Bravo, quienes siguen siendo opositores al poder desde la misma concepción que tienen de su arte. Desorden Público es una agrupación de ska venezolana, “la primera banda que da continuidad histórica a ejecutar y promover la música de inspiración jamaicana” (Allueva, 2008: 256).

La canción de protesta, el reggae o el hip hop son movimientos musicales casi indivisibles porque todos promueven la reconstrucción de un paradigma social. El reggae sucedió al mismo tiempo que la canción de protesta, cuando las comunidades pobres de Jamaica encontraron una forma de hacer visibles sus quejas, luego de la independencia del colonialismo británico en 1962. Las letras de este tipo de música se rebelan contra la violencia política. “Se hizo fuerte el discurso en pro de la legalización de la marihuana; del reconocimiento de una fuerza política surgida desde los sectores más marginados del West Kingston, de Trenchtown y de los demás barrios de la capital” (Larrique, 2008).

El reggae como movimiento musical llegó a Latinoamérica influenciado por el éxito musical del jamaicano Bob Marley desde finales de los años 60. Este es el exponente más conocido del género, autor del CD Exodus, el más vendido en la historia del reggae con diez discos de platino en

**Por otro lado, la visualización de una tríada entre la cultura, la violencia y el activismo, es lo que ha permitido que las instituciones que le han prestado atención al hip hop hayan podido hacer alguna actividad “con la esperanza de encauzar la violencia de estos jóvenes hacia formas artísticas agresivas antes que a la delincuencia”.**



**La música sufrió un movimiento telúrico con la aparición de John Cage en la escena, a pesar de que las primeras obras académicas con influencia electrónica surgieron en la Italia de 1900. Sus teorías musicales fueron fieles creyentes del ruido y su emblema fue la utilización de la tecnología para hacer música en el futuro cercano.**

Estados Unidos y 20 millones de copias vendidas en el planeta. Actualmente, el género tiene exponentes que no hacen honor a la cultura rastafari y solo cumplen patrones de métrica y melódica en sus composiciones. En Venezuela, los más conocidos son las agrupaciones Negus Nagast, Culto Aborigen, Aguamala, Onechot—más conocido entre los jóvenes por haber sobrevivido a un disparo en el cerebro— y, más recientemente, Rawayana.

Lo importante del reggae como género es que, desde el margen, fue el padre de todos los demás derivados que también piden por la construcción de un mundo con más igualdades, pero sin tener deidades religiosas o políticas. Tal es el caso del hip hop, el dancehall y el reguetón: música negra creada para bailar con la técnica de la calle.

El hip hop es un estilo en sí mismo; una cultura. No solo es una música que nació en los barrios negros de Nueva York, sino que va acompañado de una expresión que incluye la danza, el rap (equivalente al montuno en la salsa, donde el maestro de ceremonias improvisa frases al ritmo del beat), el *disc jockey* (quien manipula los discos en el plato para formar sonidos *scratch*) y el grafiti, además de algunas expresiones asociadas como el *skate*.

El hip hop llegó a Venezuela en la década de los 90, veinte años después de que se instalara en Estados Unidos. Es en 1995 cuando comienza un movimiento *underground* que se reunía periódicamente en el Paseo Los Próceres, para mostrar su habilidad en el dominio del rap. Lo mismo sucedía en el entramado callejero que se encuentra en la Plaza Brion de Chacaíto, donde los bailarines de *breakdance* practican (hasta la actualidad) sus mejores piruetas.

Sánchez (2011) cuenta en la investigación que el movimiento no generó las bases para su consolidación en la clase media urbana del país con relación a los otros que ya estaban establecidos como el rock, pop, reggae, salsa, punk, música disco, heavy metal o el ska. En los años

noventa, la crisis institucional por la que atravesaba Venezuela hizo que la violencia aumentara y así se relacionara con los principios del género naciente, que fue recibido por las zonas populares de las ciudades como una forma de expresión de la realidad del barrio y la violencia que se vive allí, a través del malandro. Ha servido como denuncia tanto en las canciones que se han dado a conocer entre sus seguidores y por la importancia que tiene dentro de otras industrias culturales como el cine venezolano, que incluso han ayudado a enaltecer la figura del malandro como una idea maquiavélica: el héroe del barrio que cae en la delincuencia porque toma la justicia por sus propias manos, “con un fin que lo justifica”.

Por otro lado, la visualización de una tríada entre la cultura, la violencia y el activismo, es lo que ha permitido que las instituciones que le han prestado atención al hip hop hayan podido hacer alguna actividad “con la esperanza de encauzar la violencia de estos jóvenes hacia formas artísticas agresivas antes que a la delincuencia” (Fania Castillo, 2008).

La vinculación de un género musical con el desarrollo social es lo que ha hecho que se amplíe el gusto de los seguidores, que además de sentirse identificados con lo que escuchan, también lo hagan con los resultados que ven. Tal es el caso de la *changa tuky* en la música electrónica venezolana y, a mayor escala, con El Sistema.

Los estudiosos afirman que el reguetón nació como una vertiente del reggae en español, durante el intercambio entre las culturas de Panamá y Puerto Rico, justo en los años 90. Hay quienes afirman que esa mezcla se dio al inicio del siglo XX, cuando los trabajos del canal de Panamá hicieron que toda la raza negra antillana se concentrara en un solo lugar y que el primer producto de este género fuese una mezcla entre la *soca* de Trinidad y Tobago, la *konpa direk* de Haití, el *calipso* y el reggae. Otros dicen que viene de la influencia del *raggamuffin* y el dancehall, derivados del hip hop, de donde heredaron lo indispensable del *disc jockey* que es quien marca el *dem bow* (el *beat* del hip hop pero con toques de música latina).

La historia del reguetón en Estados Unidos es similar a la de la salsa en los setenta: penetró entre los jóvenes latinos y se convirtió en un modo

de expresión que, en algunos casos, sirvió para expresar descontentos con el sistema y la política de su territorio de origen. La figura del malandro está vinculada al aspecto del cantante: joyas de gran tamaño, accesorios de marca y grandes tatuajes. La protesta, todavía ligada con la vida del barrio, también toca lo religioso, la figura del macho latinoamericano y la fiesta.

A diferencia de otros géneros, el reguetón tiene su propia jerga. “Las palabras—que se convierten en verbos— perrear y sandungear se utilizan como metáforas y eufemismos, respectivamente, para sustituir el término sexo o bien aludir gestos y movimientos relacionados con la actividad sexual” sostiene Ileana García Mora (2006). La improvisación no forma parte de la estructura: más bien el cantante emplea estrofas cortas, sencillas y de fácil recordación, que se repiten a lo largo de la melodía para que los espectadores puedan improvisar pasos semejantes al coito de los perros. A eso le llaman perreo.

García, en su trabajo *Caracas perrea: una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaetón* (2006), asegura que las agrupaciones nacionales que incluyeron el género dentro de sus discos (en su mayoría pertenecientes al merengue-hip hop) no vieron éxito alguno hasta que el gusto del público mutó. “Casi nunca el cantante va en contra de lo que la gente quiere oír y, por lo tanto, consumir”, decía un director de *majors*, explicando que las personalidades son quienes marcan las pautas musicales del mercado. “El reggaetón suena en las discotecas más exclusivas de la ciudad, en pachangas y rumbas improvisadas a las puertas de las licorerías caraqueñas, en locales nocturnos, matrimonios y quinceaños y en celebraciones anuales en grandes empresas” (p.25).

El género urbano ha mutado hasta dar con una fórmula que ha logrado aceptación en el público masivo, graduando su lenguaje, suavizando el *beat*, mezclándolo con lo más tradicional del caribe y orientándolo al mercado. Incluso en Venezuela se ha utilizado como género infalible de las campañas políticas, en la que han participado reguetoneros internacionales. En ambos casos ha sido como imagen, sin que sus letras varíen la temática que han venido manejando a lo largo de su carrera: la cosificación de la mujer y el

enamoramiento de las parejas, en el mejor de los casos. La protesta en este género ya no es el norte.

#### DE LOS BEATS AL TUKY

La música sufrió un movimiento telúrico con la aparición de John Cage en la escena, a pesar de que las primeras obras académicas con influencia electrónica surgieron en la Italia de 1900. Sus teorías musicales fueron fieles creyentes del ruido y su emblema fue la utilización de la tecnología para hacer música en el futuro cercano. Esto lo convirtió en el pionero de la música aleatoria, electrónica y del uso no convencional de los instrumentos musicales. Es considerado uno de los compositores estadounidenses más influyentes del siglo XX.

Son los alemanes Robert Beyer y Herbert Eimert quienes bautizan a la música electrónica con ese nombre en 1951, aunque Karlheinz Stockhausen fuera responsable de haber grabado el primer disco del género formal en la historia. Vytas Brenner es quien marca un punto de inflexión—también— en la música electrónica venezolana. Después de su ofrenda, en los años setenta, las influencias del género se confunden con los pinchadiscos, las pandillas y las fiestas de los clubes en las que se hacían “guerras de minitecas”. Las más conocidas eran New York New York, Sandy Lane, Infierno o Betelgeuse, minitecas que se reunían en el Poliedro de Caracas para mezclar los efectos de los platos.

Cuando surgió la figura del DJ, en la década siguiente, no solo era aceptado, sino además disfrutado el uso de sintetizadores, discos, sonidos artificiales, el ruido de la calle que los académicos de principios de siglo tildaban de impensable. En el exterior se presentan Björk, Daft Punk, Gorillaz en los años 90 mientras en los barrios caraqueños se gestaba la *changa tuky*, un género pegajoso que se ha difundido tanto en Youtube como en CD “quemaítos” en los barrios de Caracas.

Desde entonces la electrónica en Venezuela se divide en dos: los clásicos DJ que intervienen

**La música electrónica está asociada al vicio, a la élite, al escondite, al beat. Está demostrado que en Venezuela tiene un público con cierto poder adquisitivo, puesto que las productoras locales—en sus últimos intentos por sobrevivir a la crisis estructural del país— le han apostado a fiestas de este tipo, invitando a DJ reconocidos internacionalmente a presentar sus sets en grandes aforos.**

canciones ya grabadas con efectos de sonido que aplican desde sus sintetizadores y otros equipos, generalmente para fiestas o auditorios al aire libre (en ocasiones considerados elitescos); y la changa tuky (o raptor house), un género tambiénailable –esta vez producido en los barrios y bailado en matines– que juega con la velocidad con la que

mueven los pies sus bailarines. Esta variante de la changa tradicional sucumbió por razones políticas: “El auge de la palabra coincidió con la prohibición tajante de las matines, amén de la aprobación de la reforma a la Ley de Protección del Niño y el Adolescente (LOPNA), el 10 de diciembre de 2007” (Cámara y Torrivilla, 2015).

Entre estas dos vertientes de la electrónica moderna, apareció una agrupación venezolana que logró vincular las visuales con sus sintetizadores

en un espectáculo multimedia llamado Maseratti 2lts, con elementos inspirados en el folclor venezolano.

La movida electrónica en Venezuela también pertenece a la cultura *underground*, aunque no puede compararse con el público de otros géneros de la misma corriente. Su foco se encuentra en la noche de las ciudades, generando movidas entre DJ locales que intercambian fechas para tocar en los bares especializados y durante el día se encargan de producir EP: una suerte de muestra con la música que mezclan en los lugares donde se presentan. La música electrónica está asociada al vicio, a la élite, al escondite, al *beat*. Está demostrado que en Venezuela tiene un público con cierto poder adquisitivo, puesto que las productoras locales –en sus últimos intentos por sobrevivir a la crisis estructural del país– le han apostado a fiestas de este tipo, invitando a DJ reconocidos internacionalmente a presentar sus *sets* en grandes aforos.

Sin los avances tecnológicos que ofrece la electrónica, otros géneros –como el urbano– no habrían evolucionado.

### HILANDO LAS MATRICES

La idea de implementar la modernidad en Venezuela como una forma de vida trajo consigo nuevas maneras de abordar casi todos los aspectos de la cotidianidad. La música, que pareciera irrelevante en este contexto, llegó a revolucionar los gustos de los ciudadanos y, con eso, las infinitas posibilidades de innovar en una industria que ha apoyado obras, artistas, formatos, estudios de mercado y políticas públicas que han evolucionado a lo largo de la historia democrática del país.

Cada uno de los géneros musicales aquí descritos son la gran mayoría de los que se han escuchado masivamente en Venezuela desde los años 40. Tienen una estrecha vinculación con las condiciones políticas, sociales y económicas que se dieron en el momento en que se empezaron a hacer masivos.

Una primera forma de explicar esas consecuencias es la ubicación geográfica del país. Venezuela se encuentra al norte de América del Sur y limita con el mar Caribe, sin estaciones climáticas que perjudiquen su buen paisaje. Es la puerta de entrada al continente, vía de comunicación fundamental por su conexión marítima y amplia costa aun en tierra firme. A partir de la Segunda Guerra Mundial, con la venta de petróleo a los Aliados, Venezuela no solo se convirtió en el principal exportador de petróleo en el mundo, sino que se puso en la mira de quienes huían de la guerra. Así, este se volvió un país anfitrión de exilados europeos que llegaron al mismo tiempo que los campesinos se mudaban a la ciudad y, juntos, desarrollaron todas las áreas: infraestructura, tecnología, educación.

Pero hubo una tercera migración: la de quienes vieron en Venezuela una oportunidad de negocio cuando ya, bien entrada la democracia, se vieron los resultados de ese proceso de modernización y el país era una promesa de avances. Esos empresarios se dedicaron a instalar toda la tecnología con la que se podía contar para ese momento. Fundaron las primeras disqueras, las primeras emisoras de radio, los primeros canales de televisión. Todo un monopolio que en los años 80 fue el principal aliado de los artistas y productores que hicieron, del periodo con mayor bonanza petrolera y económica, un espacio para cultivar el talento local.

**El reggae es un estilo de vida que nació de la mezcla de la protesta política en contra de la pobreza que dejó la colonización en Jamaica –de la cual se libraron apenas en los años 60–, y una reinterpretación de la Biblia por la influencia de las creencias africanas que habitan en el caribe.**

Ese mestizaje produjo, de un intercambio inocente de discos, la unión de todos los gustos musicales que ambas culturas tenían: la extranjera y la local. Así llegaron el bolero de La Lupe, la salsa de Nueva York, el reggae del Caribe, el rock de Los Beatles. La permeabilidad del territorio y la aceptación al otro han hecho que todos estos géneros hayan calado en el gusto de una forma fácil, rápida y, a veces, para siempre. Sobre todo si se prestan para el baile en pareja.

Sin embargo, antes de que los géneros musicales masivos fueran aceptados por la mayoría de la población como una forma de identificación cultural, pasaron por un proceso de rechazo, puesto que habían surgido de las clases más populares. El jazz nació como una confrontación entre la música de negros y europeos; la salsa, formalmente en los barrios latinos de Nueva York; la música tradicional y popular venezolana vinieron del campo y la costa, donde se encontraba la parte de la población con menos educación y recursos; la música cañonera, que antes de ser la primera innovación musical urbana fue considerada una burla por la élite; el rock que se constituyó a raíz de una mezcla de ritmos sajones y, por supuesto, el pop: música creada por la industria de la música para atacar directamente a las masas y estimularlas al consumo.

También hay una vinculación estrecha entre la música como forma de protesta y la política. El ejemplo más evidente es el de la Nueva Canción Latinoamericana que surgió en los años 60, cuando la revolución cubana se instaló como dictadura en la isla. La música de protesta en Venezuela nació como una influencia de esa fascinación por la izquierda que se estaba viviendo en la isla del Caribe y en otros países del sur como Brasil, Chile o Argentina. Para ese momento en América del Sur se instauraban las dictaduras de derecha, por lo que la protesta válida y reaccionaria era la izquierda como punto de partida. En Venezuela hubo un momento de guerrilla, inspirada por los ideales de Fidel Castro y el Che Guevara, pero duró poco. La democracia vio pronto resultados y la bonanza petrolera hizo que disminuyera la exposición de un género musical como este. A pesar de eso, en las universidades se gestó un movimiento que intentó la renovación de las artes y las ideas comunistas que siempre

tuvieron a sus seguidores que florecieron 40 años después, con Hugo Chávez en la presidencia de la República: los ideales revolucionarios ya no son opositores, ahora están en el poder. La moda antiimperialista desempolvó las canciones de Alí Primera, y Soledad Bravo, adversa al régimen, continuó como uno de los íconos de las marchas opositoras.

El reggae es un estilo de vida que nació de la mezcla de la protesta política en contra de la pobreza que dejó la colonización en Jamaica –de la cual se libraron apenas en los años 60–, y una reinterpretación de la Biblia por la influencia de las creencias africanas que habitan en el caribe. Además de ir en contra de la segregación racial y a favor de la legalización de la marihuana, su estilo de vida es la de un hombre sencillo, que disfruta el contacto con la naturaleza y que evita, a toda costa, la violencia. Esto último es lo que prevalece en los nuevos exponentes, generalmente vinculados con lugares costeros.

El espíritu del reggae ha evolucionado hacia otros tipos de protesta que también tienen que ver con la lucha por “un mundo mejor” contada desde las clases más pobres y discriminadas: el hip hop, que nació en los barrios con la intención de denunciar su precaria situación social, exaltando la figura del malandro como la que hace justicia por sus propias manos, pero también padece la violencia diaria en su cotidianidad; y su posterior evolución al reguetón, un género que viene también del barrio pero con una connotación sexual explícita, asociada a la cosificación de la mujer y el baile en pareja con un referente fálico.

Del barrio también vino la changa tuky, una de las expresiones venezolanas de la música electrónica que emergió de las fiestas matiné que se hacían con varias minitecas que producían sus propios temas en casa y que ha inspirado a los habitantes de las zonas marginadas a bailar como una forma de alejarse de la violencia.

El hip hop, el reguetón y el tuky nacieron en entornos donde la violencia es protagonista. La música ha sido la respuesta porque es allí donde

**Del barrio también vino la changa tuky, una de las expresiones venezolanas de la música electrónica que emergió de las fiestas matiné que se hacían con varias minitecas que producían sus propios temas en casa y que ha inspirado a los habitantes de las zonas marginadas a bailar como una forma de alejarse de la violencia.**

todos los actores sociales pueden expresar sus inquietudes y retratar lo que ven; pueden drenar lo que sienten a través del disfrute, de la inclusión como músicos o productores del género, o también como bailarines y seguidores de estos artistas.

La identificación social de la música urbana es lo que prevalece a la hora de evaluar el gusto del público: sus letras de fácil recordación, la crónica que denuncia –el robo, el asesinato, la lucha del vecino por tener una mejor calidad de vida– y la cadencia pegajosa de estos géneros hacen que se mantengan en el *ethos* de esa parte de la sociedad.

Sin embargo, los géneros musicales que comenzaron como una forma de expresión de un reducido sector de

la población se han propagado hasta volverse masivos e, incluso, apoyados por la industria de la música. El merengue, que surgió en la historia como el género que destronó a la salsa, se fue posicionando y quedándose en el público. Sus variaciones a techno-merengue, merengue-hip hop, merengue urbano, electro-mambo, y otros nombres que refieren a fusiones con la música urbana, han sido también la moda en generaciones desde los años 70.

El reguetón nació en los años noventa pero no es sino hasta la primera década del 2000 que se hace frecuente en el oído del venezolano. A pesar de su data reciente, al igual que la bachata comercial, ya tiene diez años sonando en la radio, llenando Poliedros, y afianzándose en el gusto de toda la sociedad. Hay quienes decían que ese género musical era solo de los barrios y ahora se ha propagado a otros sectores. Los detractores rechazan ciertos rasgos que le aportan mayor identificación con la población: su nombre escrito en español, aceptado por la Real Academia Española, con exponentes de moda en la región incluyendo a Venezuela. El consumidor de estos géneros se ha dejado influir por modas al vestir, comer y andar, al igual que pasó en los 60 con la onda hippie que instituyó el rock y el pop como

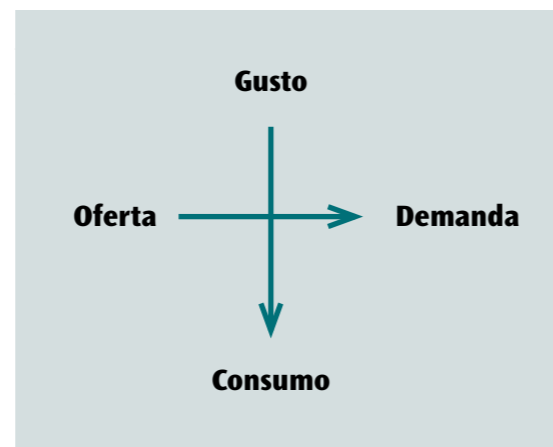
los referentes de una sociedad anglo, que luego se extendió al mundo entero y que, conforme el territorio, se adaptó el estilo a las realidades. Pareciera que el reguetón y sus fusiones no son pasajeros.

La música contemporánea que se dispone a las fusiones y la innovación va de la mano con la creatividad y la tecnología. En Venezuela, estas características se unen a la crisis económica, social y política que ha detenido el proyecto modernizador y su posibilidad de que el consumidor pueda diversificar su gusto. Un ejemplo es la asociación directa que tiene la música electrónica en el mundo con la postmodernidad y la falta de referentes que existen en el país acerca del género y el acceso a instrumentos de alta tecnología.

A través del consumo cultural, que se construye a partir de la oferta y la demanda, la sociedad es capaz de construir y comunicar las diferencias sociales, teniendo el poder de colocarles significado a todos los rituales que las constituyen. Pero es a través del mercado que la sociedad puede intercambiar los bienes y servicios que se producen de esos rituales y esas diferencias. Es decir, en la medida en que el gusto hace presión sobre la demanda y sobre la oferta, el consumo satisface al gusto y este se empodera. De esta manera, el producto cultural se instala en el *ethos*.

El mercado puede incidir en el gusto porque la industria (productores, *majors*, departamento de mercadeo, etcétera) puede modificar el contenido de un producto musical “o influir en la percepción

GRÁFICO 1: RELACIÓN ENTRE EL CONSUMO Y DEMANDA DE MÚSICA



En el caso de la música hecha en Venezuela, el *ethos* –ese comportamiento común que adoptan los individuos parte de un mismo entorno– responde a la violencia, al machismo, al baile, a la fiesta. Pero también a la fragmentación de una sociedad polarizada desde hace más de dos décadas, con unas políticas públicas que han distorsionado no solo la economía y la capacidad productiva del país, sino también las minorías.

La crisis estructural de Venezuela cuenta con la inflación más alta del mundo, seis de sus ciudades dentro del *ranking* de las más peligrosas del planeta y el 80 % de desabastecimiento de medicinas, alimentos e insumos básicos. Estos factores han afectado todas las clases sociales, incluso creando nuevos grupos que han surgido de la clase pobre, que han sumado propiedades y riqueza a costa de su reciente vinculación con el poder.

A esta descripción se le suma que Venezuela jamás sufrió del éxodo que sí vivieron la mayoría de los países latinoamericanos y europeos durante la segunda mitad del siglo XX, a raíz de los regímenes totalitarios. Por eso se convirtió en un país anfitrión de inmigrantes que ahora sufre la diáspora de los jóvenes talentos y la devolución de la descendencia extranjera a sus lugares de origen. El *ethos*, desde luego, se ha llenado también de nostalgia. Si sumamos las dos variables (nuevas clases sociales + diáspora), quizá traigan consigo el surgimiento de nuevos géneros musicales y, posteriormente, nuevas mayorías en el gusto musical.

Los consumidores de la industria musical en Venezuela solo pueden comprar los discos físicos, pues no tienen cómo acceder a las divisas que permiten descargar música y ser parte de una comunidad multicultural que goza de derechos en la libertad de información y uso de Internet. En este sentido, el gusto musical del venezolano se ha visto limitado a la oferta variopinta que ofrecen las discotecas y vitrinas como Youtube que, como toda red social, ofrece opciones al consumidor a través de un mapa de gustos establecidos previamente por las preferencias del usuario y siempre repite el mismo ciclo de recomendaciones de acuerdo a los “me gusta” y “vistas” que tenga el video desde ese perfil y esa ubicación,

muchos de los cuales no están disponibles en el país.

Todavía se le apuesta a la radio como mecanismo tradicional de promoción de la música. Solo una de las *majors* reconocidas a nivel mundial mantiene oficinas en el país, no hay competencia y la crisis no permite que los artistas puedan visitar para hacer promoción o conciertos. Esto impide que el gusto musical del venezolano se afiance y se amplíe, puesto que la mayoría solo tiene acceso a conocer las propuestas musicales que se presentan en los escasos programas de televisión que existen y que no cuentan con el presupuesto idóneo, ni la apertura para presentar propuestas *underground*. Esto ha influido en que los artistas pop/rock que fueron famosos en décadas anteriores todavía estén posicionados en el gusto del público con las mismas canciones que los dieron a conocer y no les exijan, como consumidores y fans, tener material nuevo para mostrar y para seguir apoyándolos. Por estas razones los artistas que se han posicionado en las carteleras son los que tienen mayor visibilidad haciendo las veces de animadores en televisión, eventos políticos, o pueden presentar sus videos en canales especializados de música y los que tienen mayor presupuesto para pagar por publicidad.

Quienes buscan presentarse de manera independiente, en teatros y dependiendo de taquilla y patrocinio, pertenecen a un *target* diametralmente opuesto al que ve esos programas de televisión. Estos son artistas que han grabado sus discos físicos y digitales con su propio personal y recursos, teniendo que hacer las veces de artista, gerente, productor y administrador de su tiempo, su obra y su producto cultural. En esta casilla se encuentran la mayoría de los nuevos exponentes, sobre todo en los géneros jazz, tradicional, electrónica y quizá el rock.

El pop, en analogía directa a la industria del entretenimiento, ha mermado su producción en Venezuela y esto se debe, creemos, a varios

**Los consumidores de la industria musical en Venezuela solo pueden comprar los discos físicos, pues no tienen cómo acceder a las divisas que permiten descargar música y ser parte de una comunidad multicultural que goza de derechos en la libertad de información y uso de Internet.**

**La aparición en el marco del Sistema de Orquestas, de festivales como La Siembra del Cuatro, Caracas en Contratiempo, Nuevas Bandas y productoras de discos especializados en música venezolana y ciclos anuales de conciertos como Guataca Producciones, han estimulado la música venezolana como punto de partida para la innovación.**



**El *ethos*, desde luego, se ha llenado también de nostalgia. Si sumamos las dos variables (nuevas clases sociales + diáspora), quizá traigan consigo el surgimiento de nuevos géneros musicales y, posteriormente, nuevas mayorías en el gusto musical.**

factores: la crisis de la industria fonográfica, que se ha podido repensar en otros países con la inversión en fenómenos virales, producción de eventos y publicidad no convencional, pero que en Venezuela todavía no se ha logrado sortear la mitad de los obstáculos y más bien va en detrimento; la crisis estructural del país, que ha ido a contracorriente de la producción de cualquier tipo; la falta de presupuesto, que va en contra del crecimiento de los medios de comunicación, artistas, del público que podía pagar por música y conciertos; y también al cambio de los géneros que están en el *ethos*, que cada vez más tienen que ver con su cotidianidad y no tanto con el romanticismo.

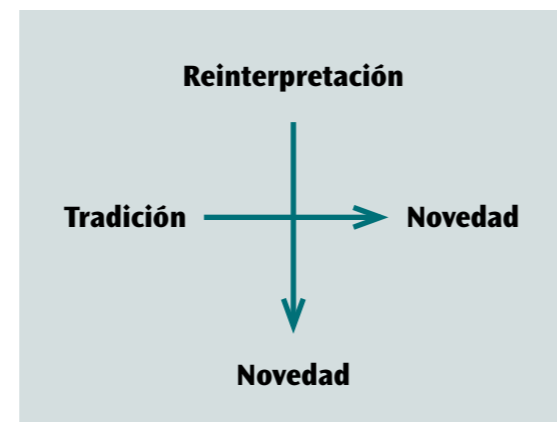
La aparición en el marco del Sistema de Orquestas, de festivales como La Siembra del Cuatro, Caracas en Contratiempo, Nuevas Bandas y productoras de discos especializados en música venezolana y ciclos anuales de conciertos como Guataca Producciones, han estimulado la música venezolana como punto de partida para la innovación. El legado de maestros como Vytas Brenner, Gerry Weil, Nené Quintero y Aldemaro Romero han influenciado en agrupaciones como Ensamble Gurrufío, El Cuarteto, Aquiles Báez, la Movida Acústica Urbana, todos los ensambles que pertenecen a ella y también a decenas de orquestas y agrupaciones independientes formadas desde la academia hacia una reinterpretación de la tradición, convirtiéndose en la novedad. Esta matriz acompaña lo que dice Mariano Picón Salas en el *Pequeño tratado de la tradición, historia del presente* (1962), donde la tradición –esa suma de recuerdos, hábitos, experiencias comunes que hacen peculiar el espíritu de un país como la vida de sus próceres, las ideas de sus pensadores, las formas jurídicas del Estado– es un valor histórico asociado a la nostalgia que puede siempre repensarse en un continuo proceso crítico o interpretativo frente a la tradición estática.

Esa adecuación a un nuevo paisaje y a la noción de ciudadano bifurcó los caminos de las obras musicales en cuatro áreas:

- Cultivo de la tradición (lo hecho en el pasado en forma tradicional).
- Cosas nuevas hechas del modo tradicional.
- Cosas tradicionales hechas con formas nuevas.
- Cosas nuevas hechas con formas nuevas.

A la vez que la reinterpretación está en directa proporción con la novedad, la tradición lo está con la modernidad. Es por eso que el gusto musical del venezolano ha tomado robustez en la medida en que el país se modernizó y mutaron los valores de lo rural a lo urbano, de lo telúrico a lo político, de lo figurativo a lo abstracto, de lo autóctono a lo cosmopolita.

**GRÁFICO 2: MATRICES CREADAS A PARTIR DE LA RELACIÓN ENTRE EL GUSTO MUSICAL VENEZOLANO Y LA OFERTA DE LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA**



Siguiendo esta metodología, las corrientes musicales que han llegado a Venezuela y que se han mantenido y/o evolucionado dentro del mercado al pasar los años son:

1. Tradicional/Popular
2. Jazz
3. Bolero
4. Salsa
5. Merengue/Bachata
6. Pop/Rock
7. Protesta/Reggae/Hip Hop/Reguetón
8. Electrónica

**CUADRO 1: CONJUNCIÓN DE MATRICES CULTURALES EN LA RELACIÓN DEL GUSTO MUSICAL VENEZOLANO Y LA OFERTA DE LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA**

CLASIFICACIÓN / GÉNEROS	Cultivo de la tradición	Cosas nuevas hechas del modo tradicional	Cosas tradicionales hechas con formas nuevas	Cosas nuevas hechas con formas nuevas
Tradicional / Popular	X	X	X	
Jazz			X	X
Bolero	X			
Salsa	X	X	X	
Merengue / bachata			X	
Pop/rock				X
Protesta	X			
Protesta/Reggae/Hip Hop/ reguetón				X
Electrónica				X

Si aplicamos las matrices reinterpretación –novedad con tradición– modernidad, la conjunción daría como resultado lo que podemos apreciar en el cuadro 1.

En este contexto, la música tradicional y popular en Venezuela intenta conservar la tradición, aunque introduzca nuevos elementos. Lo mismo sucede con el jazz, aunque su naturaleza novedosa ha introducido variantes a la música venezolana, haciéndola de una forma nueva con elementos nuevos.

La salsa es un género que comenzó como un cultivo a la tradición con sonidos como la timba, el son, el montuno, y que a medida que se popularizó, se fue reinventando hasta llegar a generar sonidos nuevos con las mismas raíces. El merengue y la bachata se formaron en una tradición caribeña y con el surgimiento de estos géneros como modas, se fueron reinventando con formas nuevas, que ahora son recibidas por las masas y apoyadas por la industria.

Hay dos formas de ver la música de protesta: como el género que nació de la música popular del caribe para rechazar los gobiernos de turno, como un cultivo de la tradición musical de cada país, y también como una forma discursiva contenida en diferentes géneros que están en el *ethos* del venezolano. Este último, al igual que los géneros pop/rock y las formas electrónicas irrumpieron en la

escena musical para ofrecer contenido nuevo, de forma nunca antes vista. Así se convirtieron en clásicos o están en vías de quedarse dentro del gusto de las audiencias.

El bolero es el único de los géneros musicales ofertados por la industria que se quedó estancado en el cultivo de la tradición y quizá por eso no evolucionó para captar nuevas audiencias o generar nuevas maneras de abordarlo. Este es el ejemplo de tensión entre tradición y modernidad, resultado de la implementación del proyecto modernizador.

En conclusión, estas matrices son constructos y mapas de prácticas que dan cuenta de que la relación entre el gusto musical del venezolano y la oferta de música industrial está determinada por la moda y el gusto. En la mayoría de los géneros, el gusto está marcado por la oferta de las *indies* que representan la mayor cantidad de productos musicales en Venezuela y, aunque no están apoyados por la industria de las *majors*, con suerte algunos logran tener más exposición con patrocinio de la empresa privada y colaboraciones con artistas que les provean mayor visibilidad. La radio, al igual que la televisión, muestra una evidente disparidad con la realidad musical en el país.

En Venezuela, los postulados de la recién promulgada Ley Orgánica de Cultura definen

cuál es el significado de la identidad nacional y además cuál es el sentido de pertenencia que debe alcanzar el pueblo con la cultura popular, lo que va en contra de uno de los fines de la música: que la sociedad se refugie en ella como una búsqueda de identificación personal y colectiva. En la medida en la que existan límites para crear y discernir, el gusto musical no tendrá libertad para evolucionar.

#### HACIA UNA POLÍTICA DEL GUSTO

Si las instituciones comienzan a valorar la música que hacen las *indies* como un proyecto alternativo pueden generar un movimiento social que haga presión en los sectores estratégicos de las *majors* y así se logre una apertura de la industria para incrementar su porcentaje de consumidores, incluso en las plataformas digitales. También logrará que se estructure una rearticulación que permita la afirmación cultural y política en los contextos locales. Tomando en cuenta que el gusto se obtiene como un resultado del desarrollo histórico del individuo, una política del gusto musical del venezolano ayudaría a consolidar una ciudadanía crítica que se vincule con los movimientos sociales, trascendiendo a los gobiernos de turno.

Vale la pena desarrollar la idea de Yúdice (1999) que requiere repensar la noción de mercado como múltiples circuitos (redes alternativas de distribución, políticas culturales para crear nuevos mercados) que escapan al mercado dominante y que pueden ser planificados y desarrollados por el gobierno y la sociedad civil o una colaboración de estos dos actores que también incluya la participación empresarial. La unión de estos sectores puede provechar los géneros musicales que se instalaron en el *ethos* a raíz del gusto para reducir los niveles de violencia que existen en la población y demostrar la visión de modernidad que puede tener un sector frente a ideas de formación musical y su relación con el desarrollo

social, a través de un legado constructivista, atendiendo al concepto de política del gusto planteada en este estudio.

- Es el momento de aprovechar la corriente innovadora de la música de raíz tradicional venezolana y su inclusión a través de *indies*, para impulsar la creación musical que se aleje del “rescate de valores” y se convierta en la búsqueda de identidad musical propia de los géneros que están instalados en el *ethos*.
- Una política cultural que aproveche las dificultades del mercado musical para potenciar la venta de sus productos. Se debe potenciar la distribución de la venta de la música *indie* y aprovechar la facilidad de acceso a los canales digitales para producir propuestas accesibles al público venezolano.

Lo accesible es lo que puede consumir el ciudadano que está dentro del país a pesar de la situación que lo asfixia y que cada vez remarca más fronteras en medio de un planeta que apuesta a la globalización. Hay un control de cambio como una fuerte barrera para el desarrollo del sector musical que, mientras se mantenga, imposibilitará la importación de instrumentos, compra de música por Internet, distribución de propuesta extranjera, participación de músicos venezolanos en festivales internacionales y viceversa, etcétera. La poca movilización de la vida nocturna de la ciudad ha afectado las presentaciones de los músicos y su socialización estratégica con el entorno; la velocidad de Internet y su banda ancha alejan al consumidor de la oferta de la industria musical del mundo; que Venezuela tenga a seis ciudades dentro del *ranking* de las más violentas, no existan estadísticas confiables o públicas sobre las inversiones y el consumo en los principales campos de la producción y comercialización cultural y la noción de identidad cultural se limite a lo popular vía ley, afectan la libertad que tiene el usuario de decidir qué es lo quiere consumir.

Juan Calvi (2006) diseñó un *Plan de apoyo integral a la música y a la industria discográfica* para España en el que, como esta investigación, suscribe la idea de que las políticas culturales no pueden abandonar la creación musical a las fuerzas del mercado –“entendido este como el mejor mecanismo para identificar los gustos

CUADRO 2: PROPUESTA DE UNA POLÍTICA CULTURAL CON BASE EN LA RELACIÓN ENTRE EL GUSTO MUSICAL DEL VENEZOLANO (DEMANDA + CONSUMO) Y LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA (OFERTA)

ÁREAS	OBJETIVOS	ESTRATEGIAS	ACCIONES
<b>OFERTA:</b> Fortalecimiento de la producción de música <i>indie</i>	Disminuir la piratería.	Habituar al consumidor al formato digital/móvil.	Diseñar promociones de descarga de producciones indie a través de aplicaciones en alianza con la empresa privada (caso promoción Pepsi Music + Caramelos de Cianuro).
		Estimular la venta de música de artistas nacionales y extranjeros por canales digitales.	Estimular al comprador de música digital con obsequios que sirvan de incentivo para que otras personas emulen el comportamiento.
	Lograr que la industria del entretenimiento (productoras, disqueras, medios de comunicación masivos) apoye a la música independiente.	Potenciar la figura del manager y productor por encima del artista, para concentrar el trabajo del músico únicamente en el proceso de creación musical.	Contar con patrocinio o plan de trabajo para contratar a todas las personas indicadas para ejercer un cargo específico: manager, ingeniero de sonido, atrilero, productor de conciertos, community manager, jefe de prensa, etcétera.
		Tomar los valores que han posicionado al pop como el género musical por excelencia para contribuir al desarrollo de las indies y posicionar los géneros que ellas producen en el mercado sin afectar la propuesta, ni la calidad musical.	Utilizar temas del <i>ethos</i> (violencia, machismo, alegría, baile, fiesta, nostalgia, crisis estructural) para los productos comerciales: videos, redes sociales, campaña de difusión, material POP (caso Desorden Público con video sobre la diáspora)
Producir, distribuir y promover la música tradicional venezolana contemporánea que ha logrado reinterpretar las tradiciones y apunta hacia la innovación.	Habituar al público joven a consumir música tradicional venezolana contemporánea.	Crear nuevos espacios para que la música de raíz tradicional venezolana pueda ser mostrada periódicamente (caso Noches de Guataca y los Miércoles de la MAU).	
		Realizar presentaciones en festivales y clases magistrales (caso proyecto Cultura Urbana y conciertos interactivos de Guataca Producciones, Vasallos del Sol y Talleres Fundación Bigott).	
		Fomentar la investigación musical en conservatorios, centros culturales y universidades (caso Fundef, maestría en Etnomusicología USB y UCV, Voz Ucevista, Voz Ucabista).	
<b>DEMANDA:</b> Uso estético de la música como propuesta política	Disminuir los niveles de violencia de la sociedad a través de la música.	Utilizar los géneros que están instalados en el <i>ethos</i> para concientizar a favor de la paz.	Producir conciertos con artistas de las comunidades vinculadas a determinados géneros como protesta/reggae/hip hop/ reguetón/salsa. (caso concurso Son de Sucre, Festival Skaricua).
		Integrar a las comunidades a través de la música.	Estimular la participación de las minorías en el proceso de creación musical. (caso orquestas del sistema penitenciario, orquestas para niños especiales).
		Fomentar el intercambio de valores musicales que alejen a los niños y jóvenes de vicios y desmotivación.	Contar con el apoyo de alguna productora o disquera que promueva la participación de artistas reconocidos en las comunidades más violentas (caso grabación de video de Chino & Nacho y restauración de fachadas de casas en Petare).
			Promover programas educativos de música en las escuelas de todo el país.
<b>CONSUMO:</b> Estimulación del turismo a través de la música	Promover el turismo interno y de extranjeros al país.	Promover la ubicación geográfica de Venezuela, su calidad musical y los géneros instalados en el <i>ethos</i> .	Retomar la producción de espectáculos en el país y estimular la visita de músicos internacionales de los diferentes géneros musicales asociados al <i>ethos</i> .
			Potenciar los festivales independientes que existen y fomentar la existencia de otros nuevos, con relevancia social y artística (caso Festival Nuevas Bandas, Festival Caracas en Contratiempo, Por el medio de la calle, caso Bogotá: conciertos Al Parque).
			Establecer los canales para convertir a alguna de las ciudades principales de Venezuela como Ciudad Creativa de la Música según la Unesco: una ciudad, parte de una red que comparte conocimientos, saberes, experiencia, habilidades directivas y tecnología, que posea una tradición musical para incentivar su desarrollo económico y social (casos: Sevilla (España), Glasgow (Escocia), Bologna (Italia), Gent (Bélgica), Brazzaville (República del Congo) y Bogotá (Colombia)).



musicales y suministrar los productos que los satisfacen”– y no pueden estar dirigidas a un solo sector, sin tener en cuenta a las nuevas tecnologías:

Las posibilidades de transformación de la industria de la música radican fundamentalmente en las políticas culturales públicas que puedan implementarse desde los distintos Estados nacionales, tendentes a recomponer el tejido de las industrias culturales nacionales y locales, aumentando la participación de las pequeñas y medianas empresas discográficas y promoviendo la pluralidad de la oferta cultural en general. (p.57).

Estas líneas estratégicas son un deseo para lograr que la situación política, económica y social que afecta a Venezuela no permita que la música desista en su objetivo de hacer que el artista se exprese y que un montón de personas sean parte de ella. El gusto musical del venezolano ha estado siempre ligado a la situación del país, a la expresión democrática. Si estimulamos al usuario a que deje de conformarse con las opciones que le llegan a través de los medios de comunicación tradicionales y las discotiempos, disminuya su consumo ilegal de música, y lo invitamos a consumir música independiente que esté disponible a través de los canales digitales, a costos accesibles, en su moneda local, y en múltiples plataformas culturales como conciertos, festivales y programas educativos, en esa medida el gusto musical del venezolano se acercará a la idea de multiculturalidad que ahora mismo está arropando al mundo.

La mediación, esa idea que Barbero utiliza como referente de la experiencia urbana y que nos ha traído hasta este esquema final, intenta dibujar un conjunto de “imágenes alegóricas reflejadas de otro juego en el que la muerte desaparece, y cuyo residuo es la música” (Colón, 1998).

#### MARCY ALEJANDRA RANGEL

Periodista por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) y Magister Scientiarum en Gestión y Políticas Culturales por la Universidad Central de Venezuela (UCV).

#### Referencias

- ALLUEVA, F. (2008): *Crónicas del rock fabricado acá*. Caracas: Ediciones B.
- AGUIRRE, J. (1981): “Notas sobre la industria cultural de la música en Venezuela”. En: revista *Comunicación*. No. 32, 5-24.
- BOTTARO, F. (1995): “Música popular y clases sociales; el caso venezolano: años 40”. En: *Caravelle*. No. 65, 159-170.
- BOURDIEU, P. (1979): *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2010): *El sentido social del gusto. Elementos de una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CÁMARA, J. y TORRIVILLA, J. (2015): *El bravo tuky*. Caracas: Libros Lugar Común.
- CALVI, J. (2006): *Plan integral de apoyo a la música y a la industria discográfica*. Madrid: Fundación Alternativas.
- CARRERA, G. (2006): *Una nación llamada Venezuela*. Caracas: Monteávila Editores.
- CASTILLO, F. (2008): “‘Mala conducta’. Juventudes narradas en ritmos urbanos”. En: *Voz y escritura*. Revista de estudios literarios. No. 16, 147-158.
- COLBERT, F. y CUADRADO, M. (2007): *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- CRUCES, F. (2008): “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”. En: revista *Anthropos*. No. 2019, 2-15.
- COLÓN, E. (1998): “De los medios a las mediaciones o el devenir de la estética y la historia: diálogo entre Walter Benjamín y Jesús Martín-Barbero”. En: Laverde, M. y Reguillo, R. (Ed.). (1998). *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. (p. 49-69). Bogotá: Fundación Universidad Central.
- ESTEVA-GRILLET, R. (1992): *Para una crítica del gusto en Venezuela*. Caracas: Fundarte.
- GARCÍA, I. (2006): *Caracas perrea: una aproximación a la sensibilidad urbana a través del reggaetón*. Tesis de licenciatura. Universidad Católica Andrés Bello.
- HENNION, A. (2010): “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”. En: revista *Comunicar*. No. 34, 26-33.
- KNIGHTS, V. (2003): “El bolero y la identidad caribeña”. En: *Caribbean studies*. No. 2, 135-150.
- LARRIQUE, D. (2008): “Reggae e identidades en Caracas: una introducción a los mulatos márgenes de la modernidad”. En: *Revista venezolana de análisis de coyuntura*. No. 2, 341-361.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987): *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Convenio Andrés Bello.
- \_\_\_\_\_ (2002): “Desafíos populares de la razón dualista”. En: Martín-Barbero, J. (2002): *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PICÓN, M. (1962). *Obras selectas*. Madrid-Caracas: Edime.
- PODESTÁ, J. (2007): “Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización”. En: *Revista de ciencias sociales*. No. 19, 95-117.

RONDÓN, C. (1980): *El libro de la salsa: crónica de la música del caribe urbano*. Caracas: Ediciones B.

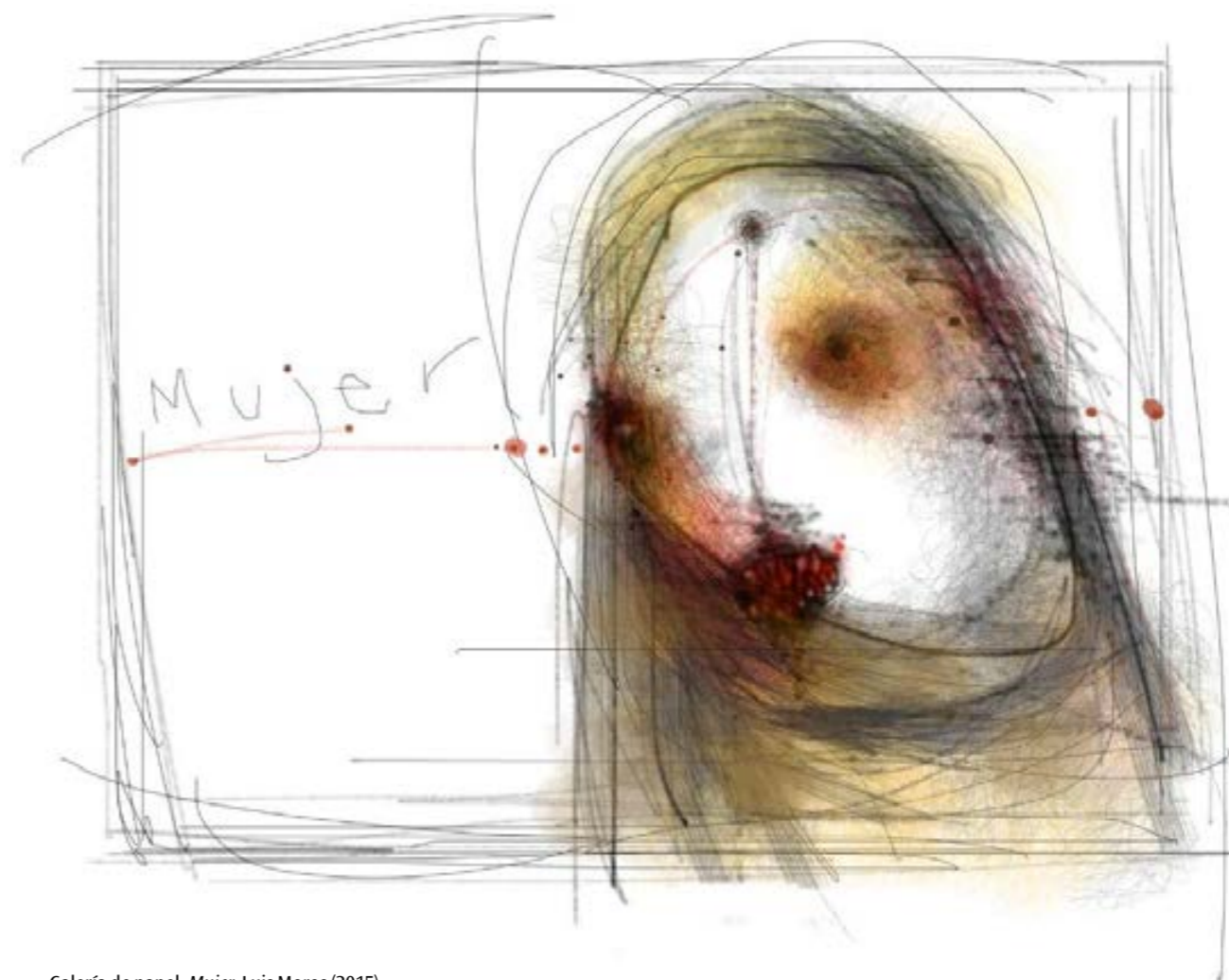
SÁNCHEZ, L. (2011): “El hip hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de Mijaíl Batjín”. En: revista *Cátedra Rectoral*. No. 7, 213-23.

TORRES, W. (1998): “Iluminaciones de navaja en un callejón sin salida. Apuntes sobre la construcción de mapas nocturnos en la Colombia reciente”. En: Laverde, M. y Reguillo, R. (Ed.). (1998). *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. (p. 49-69). Bogotá: Fundación Universidad Central.

VELASCO, F. (2007): “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. En: *Presente y pasado. Revista de historia*. No. 23, 139-153.

YÚDICE, G. (1999): “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos”. En: García, C. y Moneta, C. (Ed.). (1999): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (2007): *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.



Galería de papel. *Mujer*. Luis Moros (2015)