



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN CINE

LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL EN EL CINE
VENEZOLANO EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN
ARTES MENCIÓN CINE

TUTOR: Manuel De Pedro

AUTOR: Ruper Rafael Vásquez

Caracas, Mayo de 2011

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	Pag. iv
--------------------------	----------------

I CAPITULO

LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL.....	Pag. 1
---	---------------

La música entre lo tradicional y lo popular.....	Pag. 2
--	--------

Música Indígena.....	Pag. 5
----------------------	--------

Música Folklórica.....	Pag. 11
------------------------	---------

Música Popular.....	Pag. 17
---------------------	---------

Música Popular Tradicional.....	Pag. 20
---------------------------------	---------

II CAPITULO

LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN EL CINE

VENEZOLANO.....	Pag. 27
------------------------	----------------

La Música Popular Tradicional en los inicios del Cine

venezolano.....	Pag. 28
-----------------	---------

La Música Popular Tradicional en el Nuevo Cine venezolano.....	Pag. 36
--	---------

La Música Popular Tradicional en la película Un Solo Pueblo.....	Pag. 39
--	---------

Elementos de la música popular tradicional presentes en los largometrajes

venezolanos de ficción. (1992-2002).....	Pag. 42
--	---------

CAPITULO III

USO CINEMATOGRAFICO DE LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LOS

LARGOMETRAJES VENEZOLANOS DE FICCION (1992- 2002).....Pag. 67

Funciones de la música en el cine.....Pag. 68

Categorías para el análisis de la música en el cine..... Pag. 71

Análisis cinematográfico del uso de la música popular tradicional en los

largometrajes venezolanos de ficción (1992-2002).....Pag. 78

Resultados del uso cinematográfico de la música popular tradicional en los

largometrajes venezolanos de ficción (1992-2002).....Pag. 135

CONSIDERACIONES FINALES.....Pag. 144

ANEXOS.....Pag. 149

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....Pag. 150

AGRADECIMIENTO

A mi papá Cruz Vásquez y a mi mamá Eleuteria Rodríguez, por enseñarme a ser lo que soy. Sé que allí donde se encuentran, están celebrando conmigo.

A mi padre Rafael Cato en la ocasión sincera de perdonarte y perdonarme por los falsos decretos. Te extraño papá!

A mis hijos: el científico Samuel y el artista Miguel por toda la energía que le han mandado a mis chakras. Los adoro!

A mi compañera de esta vida, de muchas anteriores y de las que vienen: a Tania Cova por el impulso constante en el arte de aprender de nosotros mismos. Gracias Amore Solo se Amarte! He sido bendecido por tenerte a mi lado

A Vina, mi madre por ser ejemplo de lucha y de fuerza espiritual. Por los buenos tiempos que vendrán. ¡Te amo!

A la abuela Rosa Cova por todo el cariño maternal que me has brindado y todo el apoyo. ¿Que bueno poder contar contigo abuela!

A mi tutor Manuel de Pedro por su paciencia y haber realizado uno de los mayores aportes a la difusión de la música popular tradicional

A la agrupación de Danza y música Popular Tradicional LA TRAPATUESTA UCV en donde me he formado dentro de la llamada cultura popular y a todos sus integrantes, en especial a, María Emilia Durán, Linda Márquez, Jonny Hernández, Aquiles Rengifo y a Francisco López.

Y al universo por premiarme con tantas cosas hermosas!

INTRODUCCION

La idea de realizar este proyecto surge de la poca información que existe en torno a materias como música y cine; y más aún entre la música popular tradicional venezolana y su cine. En otras palabras nace con la intención de llamar la atención sobre todo en estos momentos en los cuales se ha hecho costumbre - entre críticos y cineastas- hablar de una cinematografía que nos identifique.

Existen algunos componentes que pueden contribuir a proporcionarle al cine venezolano rasgos esenciales de una nacionalidad propia, de entre los cuales uno de los que mejor puede realizar aportes (quizá por su naturaleza intrínseca), es la música popular tradicional que se expresa en sus: Golpes de tambor, sanguesos, joropos, valeses, canciones patrióticas, tonadas, merengues, diablos danzantes, cantos indígenas e infantiles, entre otros géneros o formas musicales que contienen una capacidad infinita de creación de significados que sirven para potenciar aun mas el valor de las imágenes; en el entendido que la música de cine no esta concebida para ser valorada, aislada (aunque esto pueda hacerse) del motivo principal para la cual fue creada.

Por las razones expuestas hemos asumido la tarea de explorar la presencia de elementos rítmicos y melódicos de esta música en los largometrajes venezolanos de ficción estrenados entre los años 1992 y 2002; no sin antes abordar los límites e insuficiencias de su noción como categoría empírica y su definición como concepto. Así en el primer capítulo asistimos al encuentro con diferentes términos, vocablos o expresiones que en algunos casos funcionan como sinónimos y en otros como antónimos originando una suerte de entramado sin pertenencia lingüística que solo contribuye a generar un panorama mucho mas confuso: tales como folklore, tradición, popular, cultura popular, nacional, etc.:para así poder esbozar un concepto que arrope a toda la música venezolana

caracterizada por la oralidad y donde se refugian los valores sobre los cuales se ha asentado la idea de patria o de nuestra nacionalidad.

En este sentido en el segundo capítulo, se ha esbozado un recorrido que pasa por dividir arbitrariamente al cine venezolano en cuatro etapas bien diferenciadas: la primera que corresponde al cine silente, la segunda marcada por la llegada del sonoro; la tercera perteneciente al llamado Nuevo cine venezolano en donde contamos con la presencia de la película basada en la agrupación “Un solo pueblo” y la cuarta etapa que hemos denominado cine contemporáneo y que según algunos autores se inicia en la década de los noventa y que es donde se centra el interés de esta investigación.

En el afán de establecer las limitaciones temporales y espaciales de este trabajo y conscientes de la problemática que representa evidenciar los parámetros sobre los que se sustentan categorías empíricas como: películas venezolanas, largometraje de ficción, año de estreno, etc., nos apoyamos en los argumentos esgrimidos por los autores de la del libro Filmografía venezolana y cuyos criterios compartimos. Así por largometraje vamos a entender: en primer lugar a todas aquellas películas cuya duración sea igual o mayor a los 60 minutos; por cine ficción y tomando en cuenta lo que afirma Monterde () a “...todos aquellos filmes argumentales, con personajes y acciones imaginarias. (p. 6); por película venezolana y no obviando las dificultades para establecer de manera confiable la nacionalidad de las películas; a todas aquellas “...en las cuales ha habido una participación de capital venezolano (sin importar el porcentaje)” (Cinemateca Nacional, 2000, p.9); y en relación al periodo histórico escogido para nuestro estudio, dada las dificultades que presenta la delimitación del corpus de trabajo, nos basaremos en el año de estreno de una película solo en las salas comerciales a través de la información suministrada por la división de fuentes estadísticas del CNAC.

En consecuencia en el tercer capítulo, analizamos las 43 películas venezolanas de este período de acuerdo aspectos generales y musicales tales como: nombre y fecha de estreno; director y compositor de la película; número, ubicación y duración temporal de la muestra musical en la película; nombre, instrumentos musicales y clasificación de la forma musical según su origen en la historia venezolana: indígena, folklórica o de tradición reciente; y la función original para la cual fue realizada o ejecutada la música: creada para la película, música en vivo o grabación preexistente. Mientras que en el cuarto capítulo desarrollamos el estudio cinematográfico del uso de la música popular tradicional apoyándonos en tres de los parámetros propuesto por Josep Lluís i Falcó para el análisis de la banda sonora musical cinematográfica. Estos son: Su justificación óptica, en donde no se tiene en cuenta la presencia de la música en si, sino la fuente sonora que la produce; su interacción semántica, que se refiere a cómo el discurso musical interactúa con el visual para producir mensajes convergentes o divergentes apoyando o no la direccionalidad de la imagen y finalmente su ubicación en la narración, categoría expresada en su relación con la línea argumental de la película a través de: el tema circunstancial, el leitmotiv, la elipse, la irrupción y la interrupción musical y el número musical.

Por último debemos señalar que en la realización de este trabajo de investigación no ha sido de nuestro interés ni criticar si la música es buena o mala, ni calificar las películas en relación a su calidad artística estética o técnica, sino la de seguir una línea conductora del uso de la música en nuestro cine en toda su historia; aunque no podemos negar que en este estudio nos hemos encontrado con temas musicales que nos han maravillado por la genialidad de sus creaciones. De esta manera nuestro propósito ha estado orientado y esperamos haberlo logrado a indagar cómo nuestros tambores, joropos, cantos, merengues, entre otros; han ido acompañando las más diversas imágenes de un cine venezolano que cada día se hace más inmenso.

CAPITULO I

LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL



“Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido;
es una fuerza viviente que anima e informa el presente”

Igor Stravinsky

LA MUSICA ENTRE LO TRADICIONAL Y LO POPULAR

Los cantos y los bailes han sido desde siempre, expresiones artístico- espirituales espontáneas, importantes en el desarrollo cultural de todos los pueblos antiguos. Esta cualidad que comprende la relación íntima de la música con elementos mágicos y religiosos es inherente al hecho tradicional. Por esta razón al tratar de establecerse en que momento surgió la música, todo hace pensar que su origen sobrevino de la necesidad del ritmo en el ser humano. “Probablemente, los primeros instrumentos fueron las manos, cuyo palmeo constituiría una base rítmica para acompañar a la danza en ceremonias mágicas o religiosas. Y junto al ritmo, la palabra. La música nació del lenguaje y de su perfeccionamiento”. (Otero, 1998:48). De esta manera podemos imaginarnos a los hombres de las cavernas cantando, tocando y bailando en honor a sus dioses para solicitar: buena cosecha, abundante caza, protección frente a sus enemigos y cura de las enfermedades y de la muerte.

Se sospecha que hacia mediados del segundo milenio a.c. con la presencia de babilonios y asirios se empieza a producir la diferencia entre una música de carácter colectivo realizada en banquetes, fiestas cortesanas y en general en todo tipo de festejos públicos: la música profana (música popular), y la música destinada a la liturgia: la música religiosa.

No obstante, en la antigüedad, la música alcanzó su mayor esplendor en Grecia, la primera cultura que aglutinó todos los avances realizados en lo musical hasta entonces y colocó los cimientos de lo que se convertiría mas adelante en la teoría de la música occidental.

Cabe señalar que en este período existían tres tipos de música claramente diferenciados tal como lo afirma Acosta (1982:15): “Durante la Edad Media, junto a la música tradicional del pueblo, transmitida oralmente, surgió una música patrocinada por la iglesia y cuidadosamente

codificada. También se desarrolló una música que era ejecutada en las pequeñas cortes feudales, mas cercana a la *música popular...*” la cual se alejaba del canto gregoriano y la polifonía, siendo ejecutada por diferentes artistas en las múltiples ferias de la Europa del siglo VI.

La interpretación de esta música popular estaba a cargo de los juglares (artistas callejeros provenientes del teatro romano) que cantaban unas letras amorosas y humorísticas en lenguaje vernáculo (especies de canciones); compuestas por artistas de origen aristocrático que recibieron el nombre en Francia de Trovadores y en Alemania poco después de Minnesinger. Entre estos, podemos mencionar a San Francisco de Asís y al rey español Alfonso X el sabio, Bernart de Ventador y Walter Von der Vogelweide.

De esta manera se evidencia como desde muy temprano se establece una clara diferenciación entre una música *tradicional* del pueblo y la *popular* ejecutada en las cortes feudales; generándose entre estos dos términos una relación muy estrecha que viene dado por su origen: ambas son música de tradición oral y por ello tienen en la *etnomusicología* la ciencia que se encarga de su estudio. Esta disciplina cuyo nombre fue introducido en el año 1950 por el holandés Jaap Kunst, en su libro *Musicologica: Etnomusicología: Ethnos* pueblo en griego; *Música*, música y *logos*, saber; avanzó con premura en la construcción de los lineamientos básicos de su campo de estudio gracias a los aportes de diversos teóricos, pero en especial a los trabajos de Alan P. Merrian. Este autor en el año 1964 publica su polémico y debatido libro *The Antropology of Music*, en donde establece el campo de acción de la etnomusicología. Según la investigadora Aretz (1991:17), Merrian sostiene entre otros planteamientos:

... de que la música no sólo envuelve sonido, sino el comportamiento humano como requisito previo para producirlo...Pero además, el comportamiento social merece

especial consideración: Tanto el del músico, como el de quien recibe el mensaje musical, emocional y físico....[Por esta razón considera que]... las funciones y los usos de la música son tan importantes como cualesquiera de los aspectos de la cultura para comprender los comportamientos sociales.

En Venezuela, donde hubo un gran desarrollo de los estudios etnomusicológicos, consolidados gracias a la creación en 1970 del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), - por el instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, llamado después CONAC, - que posibilitó la formación de un gran numero de etnomusicólogos latinoamericanos); la definen como la ciencia que estudia la música de *tradición oral* que practica un conglomerado humano ya sea: indígena, folklórico o urbano; cuya transmisión se hace “de oído”, sin el apoyo de una partitura musical, y aun cuando sea propia o producto de la imposición de los medios de difusión masiva.

Ahora bien, en la clasificación de esta música de tradición oral, han proliferado una cantidad de términos musicales que han sustituido la antigua concepción de la música según sus funciones, generando además la existencia de unos binomios antagónicos y excluyentes, tales como: música culta – música popular; música folklórica- música moderna, etc., con los cuales pareciera, se pretende esconder y simplificar el maravilloso universo de interrelaciones en el cual estas, se encuentran inmersas.

Por esta razón y debido a la problemática que conlleva su estudio, los etnomusicólogos reconocen en la música de Tradición Oral de América Latina, la existencia (de acuerdo a su esencia y modos de producción), de tres modalidades: La de la música indígena o aborígen, la de la música folklórica y la de la música popular; clasificación en la que nos apoyaremos para orientar nuestro trabajo.

MÚSICA INDÍGENA

Por música indígena se entiende, a aquellas expresiones musicales que realizan culturas que por lo general permanecen aisladas, en donde prevalecen, sistemas de parentescos, su cosmovisión: cuyos cantos (aun cuando utilicen palabras criollas), son realizados en su propia lengua y que provienen de culturas prehispánicas. Es importante destacar que esta música puede provenir del “fondo de los tiempos” o haber sido asimilada de manera tal que se haya constituido en una expresión propia.

En tanto que, entre música folklórica y música popular existe una gran dificultad para precisar sus definiciones, debido a la ambigüedad que presentan estos términos; a los cuales se añade por supuesto, su constante flujo de interrelaciones. En este sentido acota el etnomusicólogo Velásquez (1990: 80), “...se hace realmente difícil deslindar los campos de nuestra disciplina y considero que muchas veces nos enfrentamos a la ciencia tratando de precisar las categorías y las clasificaciones desde un punto de vista muy estático...” Desde esta perspectiva recomienda este investigador la flexibilidad ante el estudio de las manifestaciones culturales del ser humano, que se caracterizan por sus constantes intercambios y coqueteos producto de la vida en comunión; es por esta razón que se hace necesario detenemos un poco a modo de intentar establecer unos parámetros, que nos permitan resaltar las características esenciales que identifican a lo folklórico y a lo popular, muy a sabiendas que sus fronteras se encuentran en un constante vaivén; para luego proceder a la aproximación de definiciones y conceptos.

FOLKLORE

La palabra inglesa Folklore que significa “ciencia del pueblo” y que se tiene conocimiento fue usada por primera vez en el año 1846 por el anticuario William John Thomps en un

artículo de la revista *The Athenaeum*; es empleada en Venezuela por Arístides Rojas cuatro décadas mas tarde, para designar a todo lo creado por el pueblo, circunscribiendo tempranamente su área de acción, al ámbito rural y/o campesino.

En sus inicios, al término se le adjudicaron toda suerte de interpretaciones y se le adosaron las más variadas y curiosas acepciones, prevaleciendo en sus cualidades inherentes: la oralidad, la tradicionalidad y lo popular.

A partir de 1946 luego de la creación en Caracas, del Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, se avanza en la demarcación de los límites que se supone debían corresponder al concepto. Así, para el año 1962, según Castillo y González, (1983: 68) “Miguel Acosta Saignes afirma que el folklore no abarca las manifestaciones de los pueblos indígenas actuales...[ya que] sus patrimonios han de ser estudiados por la Etnología”. Planteamiento compartido por la investigadora Aretz quien agrega que la folklorología como rama de la etnomusicología, comprende el estudio de las manifestaciones culturales que contienen en su conformación, la presencia de elementos provenientes de por lo menos dos culturas.

Al lado de la delimitación de su *campus* de estudio, observamos asimismo que también se adelantan intentos en la profundización de los rasgos primordiales y determinantes que permiten considerar a un hecho folklórico como tal. De esta manera resulta de gran ayuda, lo expuesto por el reconocido folklorólogo argentino Augusto Cortazar quien junto al etnomusicólogo Carvallo Neto, sostienen que el hecho folklórico, se caracteriza por: Ser antiguo, espontáneo, colectivo, de uso tradicional, de transmisión oral, popular, funcional con plena vigencia y valía para la comunidad que lo practica, y de autor desconocido o anónimo. No negando en este último rasgo, la presencia en el momento de su gestación de un sujeto

creador, hecho que estudios mas recientes (como el de Veslod Miller) dan por descontado, sin embargo estos primigenios autores asumen dichos aportes como un bien común, ya que entre otras razones, en esos tiempos no existía esa concepción de la autoría tal como la conocemos hoy.

Debido a ello, el hecho folklórico, fenómeno folklórico o foco folklórico para utilizar el término y concepto usado por Guerra (1989:5), constituye "...la manifestación en su mas puro estado: aquel ligado internamente a un rito, a un hábito recreacional, a una tradición o a un imperativo social." En donde se establecen de manera firme, compromisos devocionales, tradicionales y en general cualquier circunstancia que requiera la celebración de algún acontecimiento. Por lo que lo folklórico se encuentra inmerso en una dinámica de uso que determina su valoración en tanto sea útil y funcional para el colectivo ya que cuando estos aspectos no cumplen con esa condición, la manifestación o algunos de sus elementos intrínsecos caen en desuso y por lo general son abandonados. Por esta razón agrega el mismo autor:

La forma esta ligada a su contenido de manera indisoluble; normas rituales específicas definen logros dependientes del exacto cumplimiento del ceremonial. Un color diferente al del orisha no podrá ser utilizado, ni un canto, danza o toque podrá ser intercambiado por otro, a menos que normas que se hayan hecho tradición lo permitan, pues de acuerdo con su naturaleza el folklore no es una actividad estática en tiempo y espacio (como usualmente se cree, sino un hecho vivo y como tal en movimiento, en perspectiva de cambio. (Guerra, 1989:6)

Aretz (1990:77) por su parte, esboza una definición, basada en la matriz del concepto; de este modo señala: "Entiendo el folklore como la cultura propia de una comunidad, que la recibe como herencia, que se trasmite de generación en generación directamente, a través de la oralidad; que se asimila, se recrea y se actualiza; y que llega a caracterizar a un grupo, a una región y hasta a un país..." Por lo que el folklore, se encuentra en todos los aspectos propios de

la vida cotidiana de las comunidades o del pueblo; tanto en los aspectos materiales “ergológicos”: la vivienda, la ropa, la comida; como en aquellos “anímicos sociales”, expresados en las tradiciones, las celebraciones, las creencias, el habla, la artesanía, entre otros rubros.

Ahora bien, como resultado del dialogo cultural permanente entre el ámbito rural y el urbano, han surgido principalmente en la ciudad, una serie de manifestaciones en las cuales predominan los aspectos de la música y las danzas, que se presentan como sustitutos o hacen las veces de folklore y que son generadoras en buena medida de la creación de un espacio amorfo, sin pertenencia lingüística y conceptual, regido por las múltiples interrelaciones entre las diferentes nociones de lo folklórico, lo popular y lo urbano, y cuyas reflexiones pueden contribuir a arrojar luces en un tema tan amplio y controvertido; nos referimos a los conceptos: *trasplante* y *proyección folklórica*.

En el caso de la palabra Trasplante (término propuesto por Cortazar); viene a designar a aquellas expresiones folklóricas que miembros de una comunidad han trasladado fuera de su propio ambiente geográfico y cultural: casi siempre del espacio rural a las grandes ciudades. El antropólogo Guerreiro en el libro *Aportes culturales de la venezolanidad*, ahonda más en el concepto al señalar:

El trasplante por su parte, ocurre cuando el individuo emigra y pone en practica, en un ambiente geográfico distinto al original, manifestaciones folklóricas que son propia de su terruño; allí las reproduce y las cultiva con el apoyo de amigos y familiares...una vez que esta [la practica de estas manifestaciones] se convierta en bien común y sea asumida por la comunidad como suya...será folklore; ejemplo de ello esta en algunos velorios de Cruz de Mayo celebrados en San Agustín, La Pastora, Lídice y otras comunidades caraqueñas. (2004:81)

Y al igual que lo ocurrido en relación a los trasplantes, (que en sus primeras puestas en prácticas, bien pudieran ser considerados como una proyección folklórica en primer grado); las proyecciones (tecnicismo postulado por Carlos Vega en el año 1944), o modos de interpretación de la cultura de tradición oral: son formas de expresión utilizadas por diversas personas con fines artísticos, pedagógicos, turísticos y de otra índole, para reproducir, o dar a conocer un hecho, fenómeno o foco folklórico, ya sea segmentado, tomando algún aspecto en particular, o en su totalidad; con la intención de ser mostrado, para que sea apreciado por un público, dentro o fuera de su ambiente geográfico originario. Por lo que la proyección, no es el hecho folklórico en si mismo, sino una interpretación de este, la cual se realiza a través de los diferentes lenguajes artísticos; ya sea teatral, musical, plástico o cinematográfico, y se difunden por todos los medios de comunicación acordes con cada época.

En este orden de ideas, se han establecido cuatro grados de proyecciones o modos de interpretación del hecho folklórico, especie de categorías arbitrarias que se asignan partiendo de la mayor a la menor cercanía de la proyección con la fuente original. Así, en el primer grado se ubican a aquellas proyecciones que hacen los mismos miembros de las comunidades (llamados regularmente *cultores*) de su folklore, sea dentro o fuera de su contexto geográfico, ceremonial y temporal. En este caso encontramos dos modalidades: Por un lado la proyección que implica la reproducción del hecho folklórico, lo mas parecido a como este ocurre en su lugar de origen, en donde no se toman en cuenta (de forma restrictiva) ni aspectos espaciales, ni temporales y el público participa de manera activa en la manifestación; por el otro lado, aquellas proyecciones realizadas por los mismos habitantes constituidos por lo general en agrupaciones, cuyo interés central, es mostrar a un público normalmente separado por una tarima o escenario, aspectos o manifestaciones de su folklore y en donde privan restricciones

temporales, ya que estas presentaciones poseen una duración del tiempo, fijado de antemano. Para llevar a cabo tal fin, los cultores, se apoyan en los recursos propios del espectáculo: vestuario, accesorios, iluminación, maquillaje, sonido y en general todos los componentes de una puesta en escena.

En el segundo grado, se encuentran expresiones en donde se ubican aquellas agrupaciones que realizan importantes trabajos de investigación de campo, para aprehender los diversos aspectos formales y estructurales que conforman al hecho folklórico a interpretar, para proceder luego a su representación, procurando ceñirse, copiar o reproducir tal cual las manifestaciones se producen en su ambiente geográfico; pero dicha representación se hace tomando en cuenta los elementos propios de la puesta en escena, en función de ser observada por un público que participa solo como espectador y regulados por imperativos espaciales y temporales.

En el tercer grado se ubican a aquellas expresiones en donde el artista aun cuando haya realizado un minucioso estudio de los aspectos formales de un hecho folklórico, los estiliza de tal manera que reelabora los elementos que lo conforman, manteniéndose cercano a la esencia de la manifestación y aprovechando al máximo los recursos que ofrece la escena para conseguir mayores efectos estéticos en el espectador; y en el último grado, se encuentran aquellas expresiones en donde el artista se inspira en algún elemento del hecho folklórico, manipulándolo con entera libertad y recurriendo para esto, a su búsqueda individual o necesidad creativa, tanto que la relación con el hecho que la propició se pierde. Estas proyecciones son las mas alejadas de la fuente original, es decir de la manifestación folklórica en su estado mas puro.

Una vez sentadas las bases y parámetros en torno al concepto de folklore, podemos decir que los rasgos que lo caracterizan se aplican por consiguiente al concepto de música folklórica.

MÚSICA FOLKLÓRICA

Se entiende por música folklórica a aquella que el pueblo aprende, recrea y trasmite en forma oral de generación en generación, desde la época post-hispánica hasta nuestros días, presentando en su conformación una mezcla de elementos musicales propios (de por lo menos dos) de las tres culturas: indígena, africana y europea; y de autor desconocido o anónimo; aunque bien sabemos que esta condición anónima remite a la conformación estructural de cada género musical y no alude específicamente a una pieza en particular.

Sin embargo, en el espontáneo proceso de transmisión oral de la música folklórica que se hace de generación en generación; ocurren una serie de transformaciones ineludibles a su interior, que aun cuando sean intencionadas o producto del olvido; ya sea por innovación u omisión, pasan a conferirle, una interesante condición de constantes reinversiones o re-configuraciones, que están sujetas a la aprehensión, asimilación y aceptación de los miembros de las comunidades. Tal como lo precisa Nettl, quien sostiene que la música folklórica “...es obra de individuos, pero que después del acto original de la composición muchas otras personas pueden introducir cambios y así, de hecho, volver a crear una canción. Este proceso, denominado ‘reelaboración comunal’ es una de las cosas que distingue la música folklórica de otros tipos de música (1973:14,15)

Visto así, la posibilidad para apreciar la música folklórica, (al igual que el folklore) en su mas puro estado, se reduce a dos opciones: la primera, estando presente en el momento de la celebración de un hecho folklórico que contenga elementos musicales y la segunda, mediante la grabación de ese u otro hecho, en el mismo momento que este se realiza. Lo que ha venido a concederle a las grabaciones y después, a las proyecciones una importancia sin igual en la difusión de este tipo de música, a la cual se le aplican los mismos parámetros referidos al concepto de folklore.

Alrededor de esta música que con las investigaciones, la grabación, la radiodifusión, el cine y la televisión se empezó a difundir en todo el país, iniciándose un proceso de comercialización que degeneró en la necesidad empresarial de convertirla en mercancía, negocio, o en producto para consumo nacional; trajo como consecuencia entre otros aspectos, que a principios de la década de los ochenta se comenzara a hablar del termino *Cultura popular*, con el cual se pretendía proponer un concepto que fuera mas incluyente que si bien venía a arropar tanto a lo que se hacia popular como mercancía, por ser popularizado; también intentaba renombrar a todas aquellas manifestaciones folklóricas, no debe olvidarse que con los años, la palabra folklore, había adquirido una connotación peyorativa, como sinónimo de anticuado y ridículo.

CULTURA POPULAR

Hablar de lo popular entraña verdaderos peligros, que se derivan como consecuencia del uso indiscriminado que se le ha atribuido al término. Bueno es recordar que a finales de los setenta y principios de los ochenta proliferaron toda suerte de definiciones que pretendían describir y conceptuar las manifestaciones considerada como tales, en donde siempre ha reinado, la complejidad, ambigüedad y por tanto la imprecisión. Debido a ello, nos hemos

planteado, esbozar una especie de esquema aproximativo que nos ayude a entender un espacio complejo y diverso de lo concebido socialmente como popular, el cual se enmaraña aun más cuando se trata de estudiar su relación con otros campos culturales

La palabra popular es de origen muy antiguo y su utilización que se oponía a culto, tuvo su mayor auge con el desarrollo de la industrialización que atendía los gustos y preferencias de los habitantes de las grandes ciudades. Mas adelante con el invento de la grabación se extendió y comercializó el término. Así, según Aretz (1990:76) "...lo popular dejaba de ser lo propio del pueblo y pasaba a ser lo popularizado [tal como]...ocurría con muchas tradiciones que la propaganda de nuestro tiempo impuso (valgan de ejemplo las tortas y velas del cumpleaños y los días de los padres, la secretaria, el maestro, los enamorados)..."

A pesar de ser comúnmente utilizado, el término Cultura popular presenta diversas y variadas interpretaciones: En primer lugar existe la concepción de antropólogos, investigadores y folkloristas, los cuales la atribuyeron a manifestaciones que se producen en el ámbito rural y que se originaron en épocas pasadas, como si las naciones no sufrieran ningún tipo de transformaciones con el transcurrir del tiempo. Este enfoque persigue preservar los intereses y privilegios de las clases dominantes al no contemplar ni las diferencias sociales, ni por ende los conflictos internos propios de la sociedad. En segundo lugar encontramos la concepción realizada desde la corriente marxista. Dicha propuesta concibe a las culturas populares como "manifestaciones directas de la lucha de clases, cuyo origen se encuentra en las contradicciones burguesía-clases desposeídas, ya que tienen como sustento teórico la separación entre infra y super estructura." (Arráiz y Gamboa, 1993: 34)

En estas concepciones se puede observar la manera frecuente en los enfoques sociológicos de analizar la Cultura popular partiendo de las contradicciones de clase y/o de la hegemonía de

una clase social en detrimento de otra. No obstante es importante recordar que dichas concepciones no se presentan de manera aislada, muy por el contrario encierran toda suerte de intercambios e interacciones, razón por la cual, el antropólogo Chacón (1982) propone organizar su complejidad, tomando en cuenta algunas perspectivas, que si bien no constituyen las únicas; si podemos afirmar que sobre ellas se ha construido la significación de “lo popular” en nuestro país. Estas son:

- La de lo que es popularmente cultural, por corresponder a la experiencia social de las grandes mayorías dominadas y solo, o fundamentalmente a la de ellas,
- La de lo que es popularmente cultural por corresponder a la difusión masiva inducida en toda la sociedad por el sistema audiovisual de carácter empresarial;
- La de lo que es popularmente cultural para los distintos marcos ideológicos desde los cuales el pueblo es interpelado. (1982:167)

En la primera perspectiva se resalta, la capacidad que presentan las mayorías de generar constantemente respuestas en sus prácticas culturales diarias, en un rango que comprende desde lo folklórico hasta las expresiones más contemporáneas. Visto así, para medir la popularidad de una manifestación, debe ser tomado en cuenta, los distintos maneras como esta es concebida, practicada y recreada en el seno del pueblo. En la segunda perspectiva, se precisa que aún cuando no todas las estrategias creadas por los medios de masivos pueden llegar a considerarse como populares, observamos como esta cultura inducida se mezcla con las respuestas generadas por las grandes mayorías en su que hacer cotidiano, conformando a su vez, nuevos y diversos resultados; mientras que en la tercera perspectiva, se hace alusión a la costumbre generalizada, por parte de algunos sectores sociales a proponer desde sus prejuicios, formas sesgadas de interpretación y representación de las mayorías.

Realizados estos necesarios comentarios, podemos retomar algunos rasgos característicos y fundamentales de las Culturas populares, los cuales son:

...se hacen para satisfacer... necesidades reales, a diferencia de la llamada Cultura de Masas que se produce para generar necesidades ficticias... son realizadas por los propios habitantes de la comunidad que a su vez son los mismos que la consumen... Esta participación no es formal sino real, no es inducida sino autogenerada. Por lo tanto para que cualquier hecho cultural sea considerado como popular dentro de la comunidad, es necesario el consenso de los habitantes de la misma sin imposiciones de ninguna especie. (Arraiz y Gamboa, 1993:36).

Debido a esto, las culturas populares en Venezuela se encuentran reunidas primordialmente en dos escenarios: la *cultura popular tradicional* y la *cultura popular urbana*. De ellas estudiaremos la primera porque allí, se centra el interés de nuestro trabajo.

CULTURA POPULAR TRADICIONAL:

Para establecer la definición de este concepto, que constituye uno de los ejes centrales de nuestra investigación, citaremos las disertaciones que en la década de los años ochenta realizaran algunos autores, como el caso de Chacón quien sostiene: “En consecuencia si llamamos Cultura popular a la cultura presente entre la mayoría social, cualquiera que sea su origen, la parte de esta Cultura que es cubierta por la noción de folklore sería la de Cultura popular tradicional” (1982:167). Planteamiento compartido por las investigadoras Castillo y González (1983:68), quienes señalan que:

En nuestros días esta planteada la utilización de un nuevo nombre para designar lo que hasta ahora se llama folklore. Se trata del término de Cultura Popular Tradicional. Pensamos que este término intenta ser más incluyente y a la vez solidario con los sectores que crean y utilizan las manifestaciones culturales, hasta ahora caracterizadas por la oralidad, la tradicionalidad, lo popular y lo colectivo.

Vemos como en la delimitación del concepto, se le circunscribe al ámbito rural y a los rasgos característicos del hecho folklórico como los son: transmisión oral, antigüedad, lo colectivo y lo popular.

Así la Cultura popular tradicional debe interpretarse como

...manifestaciones que se desarrollan en el seno del pueblo, que poseen características propias, donde se refugian los valores que una nación ha creado a lo largo de su devenir histórico y que se nutren diariamente por la realidad socioeconómica que rige su vida en comunidad. (Arráiz y Gamboa 1993: 38).

Ahora bien, en el análisis de la cultura popular tradicional, se deben tener presentes dos características primordiales que son: por una parte su extraordinaria diversidad, que esta asociada a los diferentes orígenes y consecuentes transformaciones que han sufrido cada una de ellas y, lo que se ha dado en llamar “tiempo histórico incorporado” debido a que estas culturas, son el resultado de un conjunto de procesos culturales que se han ido asentando y decantando en el marco de formación de nuestra identidad como nación; en el cual se han producido una serie de hechos históricos importantes en la configuración de la cultura venezolana, tales como: la conformación de la Sociedad colonial (evidenciada en la mezcla de las culturas: indígena, hispánica y africana; en donde cada una de ellas por separadas, contenía de antemano, una heterogeneidad en cuanto a hechos culturales que se diversificaba aún mas como resultado de sus múltiples interrelaciones realizadas históricamente; el establecimiento de la Venezuela republicana del siglo XIX, en donde prevalecen la valoración del pueblo como responsable y creador de la condición de nacionalidad y la imposición de una especie de proyecto nacional a toda la sociedad venezolana; y por último el nacimiento de la Venezuela petrolera que con la íntima relación con los Estados Unidos, la influencia cultural norteamericana logra introducirse en nuestro país, a través de los medios de difusión masiva, en donde se promueve la cultura del consumismo, la individualidad, la disgregación como negación de lo colectivo y por si fuera poco la adopción de valores foráneos que viene a sustituir la relación del venezolano, con los factores y valores propios de su historia.

En la cultura popular tradicional se pueden distinguir tres formas: las culturas indígenas, realizadas por las diversas etnias aborígenes presentes en nuestro país; las culturas afro-

venezolanas, que hacen las comunidades generalmente ubicadas en las cercanías de las costas venezolanas y en donde predomina individuos afro-descendientes y las culturas propiamente mestizas de carácter regional (que bien podrían llamarse campesinas) las cuales son realizadas por todas las comunidades en donde no hay predominio de ninguna influencia étnica, ya que sus componentes se encuentran amalgamados, formando una verdadera mezcla, con elementos de diferentes culturas: indígena, europea y africana. Estas culturas representan las mas numerosas y anteriormente tenían su ubicación geográfica en el ámbito rural venezolano, situación que se fue modificando a partir de los años treinta, debido a los procesos migratorios, que llevó al campesino a las ciudades, y que ha generado en las últimas décadas, que las culturas “campesinas” ya no constituyan la mayoría de las culturas populares tradicionales, porque ellas se encuentran concentradas de forma desproporcionada en las grandes ciudades. De esta manera las culturas populares tradicionales que más se han preservado y se mantienen con plena vigencia tuvieron su origen (en su gran mayoría) en la sociedad colonial; se manifiestan a través de la música, la danza, las leyendas, los cuentos, etc. y son aquellas ligadas a las creencias religiosas, las cuales encierran una relación de solicitud de ayudas a un poder divino, milagroso: representado en los santos, u otras “ entidades simbólicas “; y un consecuente pago de promesa por los favores concedidos. Esto no significa en modo alguno que en la actualidad no puedan ser consideradas contemporáneas entre ellas, razonable es decir que solamente su origen obedece a momentos diferentes en el tiempo.

MÚSICA POPULAR.

Aún cuando el término fue empleado en los Estados Unidos alrededor del año 1880, el auge de esta nueva manera de “hacer música” ocurrió en el siglo XX, al adquirir una

característica comercial con el disco, la radio y la televisión. Desde este punto de vista la música popular es: “la que el pueblo acepta de los medios de difusión audiovisual, y también la que producen los músicos consustanciados con dicha música y que logra difusión masiva. En todos los casos tiene autor y se ha popularizado.” (Aretz, 1990:77).

En nuestro país, al igual que lo ocurrido en torno a “lo popular”, diversos estudiosos trataron de delimitar el campo específico de la música y muy tempranamente establecieron sus divisiones: “...la que tiene vínculos con el pasado o sea la música *popular de raíz tradicional*; y la que se nutre casi exclusivamente de su aventura en el presente y el futuro o sea la música popular moderna” (Ramón y Rivera, 1980: 9). Vemos como este investigador, en su afán de circunscribir o determinar lo popular y ante la carencia de un vocablo que precise el objeto de estudio, propone cuando la música sea popular nacional y no foránea y moderna, utilizar, el mismo calificativo pero explicado por una frase más: Música popular de *raíz tradicional*. Sin embargo cuando el autor se refiere a los “vínculos con el pasado” y a lo “popular nacional” no solo no está aludiendo a lo folklórico que ya hemos estudiado, sino que establece una diferencia entre la percepción de “lo folklórico y “lo tradicional”. Así para él

Lo popular de raíz tradicional - en música como en baile o poesía, sus más cercanos congéneres- 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, 1976:9).

Por su parte Aretz (1990:77) nos dice que esta música popular de raíz tradicional, también llamada por ella de carácter regional o nacional, y/o de tradición reciente “...es la que componen los músicos inspirados en las formas musicales tradicionales.” de cada país. Y agrega un año más tarde que esta “...música más generalmente no responde a una tradición folklórica sino a especies populares difundidas muchas veces universalmente como ocurrió

con el valse...” (1991:26). Al igual que Ramón y Rivera, quien nos habla de “modelos tradicionales” esta autora, utiliza la frase de “formas musicales tradicionales” y más adelante la contrapone a lo folklórico. Se evidencia entonces, en las disertaciones de ambos autores una clara división en torno a lo popular nacional entre: una música de tradición antigua, llamada folklórica y otra de tradición reciente que recibió el nombre de popular de raíz tradicional

Así, cuando hablan de lo popular de raíz tradicional, regional, nacional, de tradición reciente, etc., se refieren a la música desarrollada mas recientemente la cual tuvo su florecimiento entre las primeras cuatro o cinco décadas del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En donde proliferaron géneros musicales como: guasas, merengues, valeses, bambucos, tonadas, joropos, etc. Y que fue, valga la mención, música desarrollada en su gran mayoría en las ciudades.

Llegado hasta aquí nos conseguimos con una gran contradicción que devienen del uso indiscriminado de los términos: folklórico y tradicional. Por un lado encontramos a Rivera y a Aretz quienes nos hablan de tres expresiones: popular nacional, tradición reciente y popular de raíz tradicional; en contraposición a “lo folklórico” y por otro lado, considerando que este marco de reflexiones y nomenclaturas nos remiten en consecuencia a la división ya propuesta de “lo popular” como hecho: tradicional y/o urbano; se hace necesario retomar lo expuesto por diversos autores e investigadores de las teorías de la *cultura popular tradicional*, quienes sostienen que esta viene a sustituir el termino folklore. Es de esta manera y debido a esta coyuntura, que me inclino a proponer una ampliación, un tanto arbitraria, en la delimitación de la concepción de lo *popular tradicional*, que cobija o reúne a todas estas expresiones y en donde no resultan antagónicos términos como indígena, folklórico, tradicional, nacional, popular; sino que por el contrario se complementan eficazmente para ayudarnos en la

construcción de un marco conceptual basado por supuesto, en la existencia histórica de Venezuela.

Curiosamente, este marco referencial, ya ha sido propuesto en otras oportunidades, aunque a mi modo de ver, con algunas vacilaciones que se evidencian no en la ubicación de lo indígena y lo folklórico dentro de las culturas de carácter tradicional, sino en la concepción de las manifestaciones culturales que se cree, conforman a las llamadas culturas mestizas. Hecho que se constata con la afirmación de Mosonyi (1982:77:78), quien sostiene que “...están las distintas formas de las culturales populares tradicionales que son las culturas indígenas, las culturas afro-venezolanas y las culturas propiamente mestizas de carácter regional...” Mientras que en el caso de Aretz quien al hablarnos de cultura de tradición oral o de cultura oral tradicional, (las cuales vienen a tener el mismo significado) hace mención de manera clara al campo exacto que abarca nuestro marco referencial. Vemos como al describirnos el objetivo del Instituto interamericano de Enomusicología (INIDEF) nos dice que este:

...fue creado para recopilar, estudiar y promover todo tipo de cultura oral tradicional latinoamericana: aborigen, folklórica y popular de raíz tradicional, en razón de que esta cultura, junto con la historia y la geografía, constituyen los puntales sobre los que se asienta la idea de patria, de nación, cada una diferenciada de las demás, pero a las que nos unen precisamente las relaciones culturales e históricas... (1983: 13)

Por todo lo anteriormente expuesto, proponemos utilizar el concepto de música popular tradicional para aglutinar a todas las expresiones musicales caracterizadas por la oralidad y que constituyen de manera inequívoca, referente válido y vigente de nuestra nacionalidad.

MUSICA POPULAR TRADICIONAL

De esta manera, por música popular tradicional vamos a entender: En primer lugar, la música aborigen que son aquellas expresiones musicales que se encuentran en culturas que por

lo general permanecen aisladas, en donde prevalecen, sistemas de parentescos, su cosmovisión: cuyos cantos (aun cuando utilicen palabras criollas), son realizados en su propia lengua y que provienen de culturas prehispánicas; en segundo lugar a la conocida comúnmente como folklórica, que es aquella que el pueblo aprende, recrea y trasmite en forma oral de generación en generación, desde la época post-hispánica hasta nuestros días, presentando en su conformación una mezcla de elementos musicales propios (de por lo menos dos) de las tres culturas: indígenas, africanas y europeas, y de autor desconocido o anónimo; aunque bien sabemos que esta condición anónima remite a la conformación estructural de cada genero musical y no alude específicamente a una pieza en particular; en tercer lugar la llamada música popular de raíz tradicional, o de tradición reciente que a grandes rasgos según Ramón y Rivera “...habría que circunscribirla al ámbito que partiendo de las cuatro o cinco primeras décadas del siglo pasado, [siglo XIX] llega hasta nuestros días con la carga de su repertorio tradicional.”, (1976: 9) etapa en la cual florecieron y se consolidaron las formas o géneros musicales que fueron agrupados bajo el nombre de música popular de raíz tradicional y en el que cada forma o genero musical esta sujeto a normas estructurales que le son propias; y en ultimo lugar a aquella música que realizan los compositores actuales basada en las estructuras propias de las formas o géneros musicales: aborígenes, folklóricos y de raíz tradicional; en las cuales puede introducir variantes menores que no afectan la esencia de su concepción. Por esta razón la música popular tradicional puede ser anónima o de autor conocido. Haciéndose la salvedad que esta música para ser considerada como tal, dependerá de su cualidad para *folklorizarse*, o para usar un termino que propongo en adelante el de *tradicionalizarse*. Tal como lo señala Rondón (1981), a propósito de la música popular difundida por la industria cultural: “Quiero decir que aquel estilo que persiste mas allá del

oxígeno de la moda publicitaria, *sí* tiene algún sustento legítimo en la colectividad popular que la disfruta. Y esta es una clave que difícilmente podemos pasar por alto, porque la música que goza de este privilegio de alguna manera esta llena de esos códigos culturales...” (p. 74) que son afines al sentimiento del pueblo.

Ahora bien, en el desarrollo de la música popular tradicional se han producido una serie de eventos o acontecimientos que han contribuido o influido en la percepción del ciudadano común de nuestra música venezolana en su historia mas reciente. Estos hechos son los siguientes:

- El gran auge que tuvo en las tres primeras décadas del siglo pasado, la música popular de raíz tradicional, conocida para ese entonces de “aires nacionales” o típica, en donde se ubican temas musicales como: Barlovento, Carmen la que contaba dieciséis años, el alma llanera, Moliendo café, Ansiedad, entre otros.
- El primer festival folklórico organizado por el instituto de investigaciones folklóricas en el año 1948, el cual representó la posibilidad de conocimiento de la música folklórica, hasta ese entonces desconocida por la gran mayoría nacional.
- El nuevo ideal nacional que se promovió en el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, a través de la difusión de El retablo de las maravillas: grupos de música típica, bailes folklóricos estilizados y representaciones escénicas (en donde no faltaban las declamaciones), con el objetivo de exaltar nuestra nacionalidad o venezolanidad, lo que trajo como consecuencia, la implantación de un edulcorado sentido de lo venezolano y la creación de un estereotipo: expresado en los pañuelos, rojos, las alpargatas, el taconeo, los faldeos que generó en la aparición de numerosas agrupaciones dedicadas a

la reproducción de estos elementos y que el ámbito de la danza, recibieron el nombre de “nacionalistas”

- Desde el año 1954 y pasada la década de los años setenta el extraordinario músico y compositor venezolano Juan Vicente Torrealba, escribe una de las páginas mas significativas de la música venezolana. En este período realiza el primer programa televisivo dedicado a esta música, así como también realiza grabaciones discográficas con exitosas ventas de discos, giras por el interior de nuestro país y por numerosos países tales como: Colombia, Argentina, México, Paraguay, Chile, Ecuador, España, Inglaterra, Estados Unidos y Japón. De igual manera, la producción de algunas películas en el cine mexicano, tales como: Alma llanera (1959), El reportero, África de Walt Disney. Este artista fue un innovador tanto en lo musical como en la incorporación de nuevos instrumentos y tuvo tal impacto en nuestro país, que gracias a él, se estableció en la percepción del venezolano y del extranjero, una costumbre que trasciende hasta nuestros días: la asociación de música venezolana es igual a música llanera.(arpa, cuatro y maracas)
- Por último, en el año 1976, comienzan a conformarse agrupaciones danzarias y musicales, orientadas a investigar, difundir y a experimentar con nuestra música tradicional, logrando acceder a la industria discográfica nacional con muy buena aceptación del público, tales como: Serenata guayanesa (1971) Con Venezuela (1976), Un solo pueblo (1976), el Trabuco venezolano (1977), entre otras; que traen como consecuencia que en esta década se inicie la “institucionalización” de la llamada cultura popular.

Llegado a este punto se hace necesario realizar la salvedad relacionada con un género como el merengue caraqueño que si bien su origen se encuentra asociado a la ciudad, podemos calificarlo como popular tradicional, no así en el caso de la salsa. Al hacer este planteamiento puedo imaginarme al lector concluyendo no sin argumentos válidos, que si el merengue es considerado como un género tradicional, la salsa, también debemos considerarla como popular tradicional; sin embargo aún cuando ambos géneros musicales se hayan popularizado en nuestra ciudad, en el caso del primero, este descende de géneros folklóricos, como la guasa y la fulía, mientras que la salsa, nos viene de afuera del país, tal como dice Calzadilla (1999: 61) “Desde sus orígenes, hacia los años sesenta, tomo elementos de otros géneros musicales latinos y del jazz y hoy en día , posee una estructura que la diferencia claramente de géneros como el son, el merengue o la plena” u otros géneros difundidos universalmente como nacionales, tales como: el Tango de Argentina, la Cumbia de Colombia, el Samba de Brasil, el Merengue en el caso de Venezuela y República Dominicana. Además agrega Calzadilla

“A diferencia de estos géneros que son representativos de lo nacional, la salsa tiene como característica ser la expresión supranacional, aglutinante de lo caribeño, por igual cubana, colombiana, venezolana, puertorriqueña, dominicana o panameña”. Sin embargo no negamos que existe una salsa que ha desarrollado elementos propios en nuestro país, y que impone un exhaustivo estudio para futuras investigaciones.

Otra consideración que se hace necesaria es la de la música del cantautor venezolano Simón Díaz, que presenta en su trayectoria y repertorio, una amplia gama de géneros musicales, destacándose entre estos y al cual se encuentra asociado su nombre al de la tonada. Género musical que él popularizó y que se había iniciado alrededor de los años 30 gracias al

compositor caraqueño Eduardo Serrano, descendiendo de la tradición de la música llanera. El caso de Simón Díaz, nos sirve para ejemplificar el hecho de los compositores que realizan canciones inspiradas en las estructuras particulares de la música popular tradicional, en la que si bien incorporan variantes, estas no alteran la esencia de los géneros en si. . Podemos observar como algunas de estas canciones son aprehendidas por el pueblo que las hace suya, sufriendo la maravillosa condición ya expuesta de *tradicionalización* No obstante, ¿Cómo se produce el proceso de “Tradicionalización” de una canción? interesante pregunta que entraña no fáciles respuestas sino por el contrario requiere de un análisis y estudio pormenorizado que no corresponde a nuestro estudio y que pensamos podría aportar importantes elementos para seguir entendiendo como se ha conformado y se continúa conformando nuestra venezolanidad.

Por otro lado encontramos el caso similar pero en un “genero” comprometido con el aspecto social como lo es la canción de protesta. Nos referimos sin duda alguna al también cantautor venezolano Ali Primera, en cuyas canciones utilizó expresiones del habla común del pueblo y aspectos rítmicos y melódicos e instrumentos musicales propios de los géneros considerados tradicionales y que desde hace mucho tiempo ha sido aceptado y reconocido por las clases populares y en la actualidad con mayor importancia debido a la difusión que de sus canciones ha realizado el gobierno nacional.

De esta manera los géneros, subgéneros musicales o simplemente formas musicales que conforman el repertorio considerado como tradicional son: por un lado los que descenden de las poco conocidas manifestaciones indígenas, en donde predominan los cantos e instrumentos de vientos; por el otro lado, los que provienen de la época post-hispánica, tales como: Cantos de ordeño, de arreo, de trapiche, de lavanderas, para faenas agrícolas; pregones,

fulías, polos, malagueñas, jotas, galерones, golpes de tambor redondo, golpes de tambor grande, golpes de tambores cumacos, chimbangueles, gaitas de tamboras, gaitas de furro, gaitas de Santa Lucía, gaitas perijaneras, calipsos, pasajes, joropos, aguinaldos, parrandas, entre otros; y por último, a aquellos de tradición mas recientes que provienen desde el año 1880 aproximadamente: guasas, merengues, vales, bambucos, tonadas, joropos, canciones infantiles, etc. Aquí conviene añadir que aunque existieron otros géneros que se practicaron en Venezuela durante esa época; no llegaron a significar una influencia o tipología importante en nuestro país ya que no solo tenían raíces que se hundían en nuestro pasado sino que no llegó a representar un arraigo determinante: géneros como: la mazurca, el chotis, la rumba, el fox trots, el tango, fandango, etc.

En el caso de la música popular tradicional venezolana, esta ha sido difundida, promocionada y/o proyectada en distintos lenguajes y de diversas maneras. Y por cantantes, agrupaciones o compositores, los cuales responden a la gradación paginas atrás expuesta. Así se pueden mencionar a agrupaciones tales como: “Un solo Pueblo”, “Convenezuela”, “Serenata Guayanesa”, “Vera” “Vasallos del Sol” Francisco Pacheco y su pueblo, “El cuarteto”, “Gurrufio” “Caracas sincrónica”, “Pasacalle” “Odila”, Kapikua y cantantes como Lilia Vera, Cecilia Todd, Gualberto Ibarreto, Ali Primera, Ilan Chester, Soledad Bravo, Simón Díaz, entre muchos otros.

CAPITULO II

LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN EL CINE VENEZOLANO.



“Es nuestra música, música nueva, pura y ardiente, que vibra en los tambores batientes.”
 Texto publicitario de la película

LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LOS INICIOS DEL CINE VENEZOLANO.

Si revisamos el cine venezolano, bien podríamos coincidir en dividirlo (de manera un tanto arbitraria) en cuatro etapas bien diferenciadas; cada una con sus propias particularidades y especificaciones: la primera que se ha denominado prehistoria del cine venezolano o cine silente o mudo y que se ubica desde la fecha de inicio de nuestra cinematografía (1897) hasta 1937; la segunda etapa signada por la llegada del sonoro en 1938 y que se extiende hasta la década de los setenta aproximadamente (1973); la tercera etapa del llamado Nuevo cine venezolano que se inicia alrededor de 1973 y culmina alrededor de la década de los noventa y la cuarta etapa que bien podríamos denominar Cine contemporáneo ubicado entre los años noventa y que se prolonga hasta nuestros días.

En la primera etapa del cine venezolano, que corresponde al cine silente o mudo, apenas si se ha conservado material filmico y es a través de referencias hemerográficas, de los periódicos de la época específicamente que se puede establecer la presencia de la música popular tradicional ; tal como se evidencia en el libro *Filmografía venezolana 1897/1938* al referir que en 1899 en el periódico, *El tiempo de Caracas*, se menciona la existencia de un documental proyectado el 10 de marzo de 1899 de nombre *Joropo venezolano* realizado por Filippi Dominici y Giuseppe Prateri, cuyo contenido nos hace alusión a la danza y por ende a la música de dicho género “Joropo bailado en Caracas por conocidísimos tipos populares...” (Fundación Cinemateca Nacional, 1997:12). Para ese mismo año, el 27 de mayo en otro periódico local: *El pregonero de caracas*, destaca otra película titulada: *Joropo de negros en el Orinoco* realizado por Carlos Ruiz Chapellín, en el Orinoco, donde se vuelve a hacer alusión al famoso género que se ejecutaba y bailaba en la época y en donde además podemos

comenzar a establecer el ¿Por qué? de la popularidad del joropo como baile típico venezolano. Años mas tarde (1910), nos encontramos con la presencia de un documental sobre el famoso *Carnaval de Caracas* y se hace mención que durante la proyección de la película se estrenaría el valse del Joven Tulio Hernandez Mackay titulado *The Cuban Camavalesco* y es muy probable que se haya contado con la presencia de los otros dos géneros musicales predominantes para la época: el joropo y el merengue. Este último deducido de la afirmación que hace Ramón Y Rivera en su libro *La Música Popular de Venezuela*: “Caracas, una adorable Caracas provinciana vio florecer hacia 1910 conjuntos de músicos populares que, sin previo aviso, irrumpían dentro de los zaguanes de las casas de familia con una música criolla de merengues, valeses, pasodobles; eran los cañoneros”. (1976:113) En esta primera etapa la mayor parte de la producción cinematográfica fue de tipo documental y dominada por los cortometrajes.

La música popular tradicional aparece en un largometraje por primera vez en la considerada última película de nuestro cine mudo. *El relicario de la abuela* (1933) dirigida por Augusto Gonzalez Vidal, y su presencia la encontramos gracias al libro ya citado de la Fundación Cinemateca nacional en donde nos refiere a los instrumentos musicales y al baile que identifican por lo menos al Joropo, así al referirse a los hermosos paisajes de nuestro país, dice “...enriqueciéndolos con escenas naturales, bailando parejas campesinas al son de cuatro, arpa y maracas. (1997:55)

En la segunda etapa, signada por el cine sonoro que representa el período mas largo de nuestra cinematografía, y en el cual la música popular tradicional tiene una presencia muy notoria, encontramos varios aspectos importantes de destacar: Esta etapa se inicia en el 10 de julio de 1938 con el cortometraje *Taboga* dirigida por Rafael Rivero, en donde destaca la

orquesta Billo's Happy Boys. Como dato curioso la proyección de esta película fue acompañada con la exhibición de otro cortometraje titulado *Después de la brega* donde el cantante Eduardo Martínez Plaza interpreta el tema musical “Hacia el calvario” del género *canción venezolana*.

La exhibición de la película *Taboga* fue todo un éxito y motivó toda una suerte de interés por el cine sonoro, que además vino a ser reforzada en ese mismo año por la proyección en nuestro país de la cinta *Allá en el rancho Grande*, película cuya exitosa proyección en Venezuela marca el auge del cine mexicano en nuestro país, estimulando la proliferación de películas siguiendo esa misma receta en donde la inclusión de la música popular tradicional venezolana paso a ser como una norma en nuestra cinematografía, tal como lo sostiene Izaguirre: “El interés por el parlante animo a varios productores y el resultado fue una serie de films de carácter muy criollista y folklórico: *Romance Aragueño* (1940) de Domingo Maneiro; *Joropo* (1940) de Hector Cabrera Sifontes; *Alma llanera*, de Manuel Peluffo (1944) o *Barlovento* (1945), de Fraiz Grijalva...” (1981:16,17)

En el caso de la película *Joropo* (1940) dirigida por Hector Cabrera Sifontes y realizada por un grupo de venezolanos residenciados en Nueva York, con música de Prudencio Esaa, Luis Fragachan, Pedro Elias Gutierrez y Cole porter, es importante recoger el comentario de Tirado que al comentarla nos dice: “No sería del todo justo dejar de reconocerlo como el primer filme bilingüe que pasea nuestra música, con temas sabrosos y llenos de gracia como ‘El norte es una quimera’, interpretado por Lorenzo Herrera, sin duda, lo mejor de la cinta.” (1988: 55) Sin duda alguna además del joropo y los valeses acostumbrados se esa refiriendo a un género nuevo en los largometrajes venezolanos como lo es el merengue.

Pudiéramos señalar que aunque realizada fuera del país, *Joropo* marca el inicio de las películas con uso de la música popular tradicional que vendrían después. De las cuales sobresalen *Juan de la calle* (1941) dirigida por Rafael Rivero, con música muy celebrada de Prudencio Essa con su vals “Hermelinda” y ejecutada por Eduardo Serrano; *Alma Llanera* (1944) dirigida por Manuel Peluffo, con música de Pedro Elías Gutierrez y Maria Luisa Escobar, coreografía de Belen Nuñez, y con la presencia de los Joroperos: Yolanda Granados y Francisco Carreño Delgado, además de la participación musical de los conjuntos Llaneros del Trópico y Tamunangue. A propósito de esta película se señala lo siguiente: “...y buena la labor como cantante de Hector Monteverde; mejor que actor, cuyas interpretaciones de los joropos Alma Llanera del maestro Pedro Elias Gutierrez y Fibra Llanera de Ma. Luisa Escobar, han sido del total agrado del publico y auguran muchas cosas buenas para él, dentro del genero popular venezolano y latinoamericano,...” (Tirado, 1988:122); *Barlovento* (1945) dirigida por Fraiz Grijalva, quien contó con la asesoría folklórica de Cesar Gil y Pedro Paiva Ravengar; en la dirección musical el maestro Eduardo Serrano y Emil Friedman. En esta película podemos señalar que se usa por primera vez la música de influencia africana en nuestro país, comúnmente llamada música afro-venezolana. Esto se desprende de los créditos de la película que al referirse a los interpretes nos proporciona la siguiente información: “...y los pobladores de Higuerote, Carenero y Caucagua con sus tambores”. (Tirado, 1993:124). Mas adelante el mismo texto agrega

Muy bien musicalizada con variaciones sobre el tema central que da nombre a la película,...) interpretados por la Sinfónica Venezuela dirigida por el propio maestro Eduardo serrano, hacen de `Barlovento´ un sonido musical perfecto y agradable, (...) La fotografía es hermosa en estética y composición, esplendida en su profundidad y , hasta caprichosa y sensual, en los bailes de cuerpos semidesnudos al cuero del tambor; ...” (Tirado, 1988:125)

Voces de Primavera (1946) con argumento y adaptación de Alfonso Patiño Gómez con música de Manuel Esperón y canciones venezolanas de José Reina y Manuel Briceño. A favor de esta película debemos citar lo siguiente:

A muchos pareció inexplicable el resultado fenomenal de esta sencilla comedia musical para toda la familia, con numerosas piezas como sabrosas composiciones venezolanas, y un buen grupo de interpretes nuestros...otras debutantes fueron la celebrada Alicia Mikusky Y la folklórica joropera Yolanda Granados quien se luce en el gran numero final, 'Adios' original de Jose Reyna mientras Margarita Parlá introduce como novedad (?) en la mencionada versión del Joropo, bailar en punta de pies, a manera del ballet clásico. (Tirado, 1988: 156)

A la habana me voy (1949) dirigida por Luis Bayon Herrera con música de Rodolfo Sciammarella. Esta película es una coproducción de Argentina, Cuba y Venezuela, hecho importante que nos permite ilustrar la presencia de nuestros géneros musicales, en este caso el Joropo, junto a los de esos países con tradiciones musicales bien reconocidas. Esto lo constata la cita que reproducimos a continuación: "Viajes van y viajes vienen: Joropos, boleros, tangos, mambos, guarachas... ¡Uf!...Infinidad de números musicales que algunos buenos, no cumplen un papel importante ni muy agradable en el desarrollo del tema de la película." (Tirado, 1988: 199)

En este período es menester destacar la música realizada por el maestro Eduardo Serrano a quien con suficiente motivos, bien se le podría catalogar como pionero en la música cinematográfica venezolana. Este prolífico músico participo en un sinnúmero de películas, desarrollando diferentes facetas con sus canciones en: *Cantaclaro*(1945) dirigida por Julio Bracho; *Voces de primavera* (1946), *El demonio es un ángel* (1949) dirigida por Carlos Hugo Christensen, *La balandra Isabel llevo esta tarde* (1950) dirección Carlos Hugo Christensen; *Venezuela también canta* (1950) dirigida por Fernando Cortez,; *La niña de la venta* (1951) dirigida por Ramón Torrado; con su música en: *Aventura de Frijolito y Robustiana* (1944)

dirigida por Jose María Galofre, *Serenata* (1947) de una Cooperativa de Técnicos Asociados, junto a Antonio Estevez, *Misión Atomica* (1948) dirigida por Manuel Lara, comparte la música con Emerico Gunzberger y Jose Reyna; *El demonio es un angel* (1949) dirigida por Carlos Hugo Christensen, la cual contó con la Dirección Orquestal de Andrés Sandoval y Ulises Acosta, arreglos orquestales de Emerich Gumberger y la actuación del conjunto de bailes típicos “Amigos del Folklore” dirigido por Francisco Carreño, *Dos sirvientes peligrosos* (1947) dirigida por Juan Martínez y Armando Casanova; *Amanecer a la vida* (1950) Dirigida por Fernando Cortez; *Pequeño Milagro* (1963) dirigida por Juan Corona; y la dirección musical en: *La balandra Isabel llevo esta tarde*” dirección Carlos Hugo Christensen, quien contó con la asesoría folklórica de Juan Liscano. Es de hacer notar que al año siguiente el Sindicato de Actores y del gremio técnico otorgó premios a lo mejor del cine nacional, recibiendo un reconocimiento a la partitura musical, el maestro Eduardo Serrano por *La balandra Isabel*. Se debe recordar que esta película fue galardonada en Cannes y es importante destacar lo que afirma Tirado en relación a la música “La partitura musical esta muy bien. Si Eduardo serrano hubiese logrado una orquestación más nuestra, más folklórica, el premio de cannes en este renglón hubiera sido para él, tal vez. Las canciones excelentes” (Tirado, 1988: 231). *Yo quiero una mujer así* (1950), director Juan Carlos Thorry, película de la cual reproducimos los siguientes comentarios: “Hay mucho mas que hablar de `Yo quiero una mujer así´ de la bella música de Eduardo Serrano y la banda sonora, brillante y oportuna...” (Tirado, 1988: 204) En esta película el maestro Eduardo Serrano interpreto la música de María Luisa Escobar, Horacio Briceño, Pedro J. Belisario y Conny Mendez; *Venezuela también canta*. Dirigida por Fernando Cortez, con Canciones de: Connie Mendez, Maria luisa Escobar, Ary Barroso, Horacio Briceño, Jose Reyna y suyas y en donde participó la Orquesta sinfónica

Venezuela, conducida por Pedro A. Ríos Reina; *Flor del Campo* (1950) dirigida por José Giaccardi, comedia musical en donde el popular cantante Alfredo Sadel, interpretó una hermosa selección de canciones de: Connie Mendez, María Luisa Escobar y René Rojas y *Seis meses de vida* (1951), dirigida por Víctor Urruchúa, con canciones de Guillermo Castillo Bustamante, Aldemaro Romero, Jesús Sanoja y Laudelino Mejías.

En todas estas películas, la música popular que se utiliza proviene de la llamada por Ramón y Rivera “de raíz tradicional” entre los cuales destacan los géneros musicales: el vals, el joropo, el merengue, la canción venezolana, etc. Pero en esta época del cine sonoro venezolano, también encontramos la presencia de una música de más vieja data, como la de influencia africana comúnmente llamada afro-venezolana. Esta presencia que ya hemos señalado se inicia con la película *Barlovento*, se intensifica gracias a las coproducciones en especial con Italia y en donde destacan la bailarina Yolanda Moreno con su retablo de maravillas y la cantante Olga Teresa Machado. Entre estas películas podemos señalar: *Trópico de Noche* (1957) dirigida por Giuseppe Scotese y Alberto Guida, de la cual se hace el siguiente comentario: “El mismo tema original con variaciones, mostraba las riquezas y bellezas naturales, intercalando números aislados, folklórico-musicales y de cabaret...”. (Tirado, 1988: 314) *Oro mujeres y Maracas* (1957) también del director Giuseppe Scotese, *Tierra Mágica* (1958) dirigida por Vittorio Valenti, con música de María Luisa Escobar. Con relación a la película, recogemos el artículo aparecido en la revista *Mi film* que Tirado recoge: “..., siempre será venezolano porque su jerarquía artística y estilo de realización europeo está trasladado a nuestro medio venezolano, con su preciosa música, bailes folklóricos, costumbres, carnaval, bellas mujeres y aventuras a granel, en un país que lo tiene todo”. (Tirado, 1988: 327); *Las noches calientes* (1958), director Vinicio Marinucci y Música de Marcello Giombini. En

donde en alusión a la música se dice: “De nuevo los tambores barloventños retumbaron. Acompañan a Olga teresa Machado, luciéndose en un caliente número, todo en rojo y endiablado bikini”. (Tirado, 1988: 329) y por último encontramos la película *El dios Negro (II Dio serpente*, 1971) dirigida por Piero Vivarelli y con música de: Augusto Martelli, Armando Urbina y los tambores de San Juan de Barlovento.

Al lado de la música afro-venezolana, en esta época encontramos además la presencia de la música indígena. De estas podemos mencionar: *La orquídea* (1951) dirigida por Bruce Potter, con música de Virgil Copland y *aires indígenas* venezolanos con la novedad y lo interesante de que fueron interpretados por la Orquesta Sinfónica Venezuela dirigida por el maestro Vicente Emilio Sojo; *La virgen de Coromoto* (1958) dirigida por Jaime Salvador, música Antonio Díaz Conde y temas indígenas del Museo del Folklore de Venezuela; Séptimo Paralelo (1960-61), dirección Elia Marcelli con música original de los indios Yaruros de la Gran Sabana y del “Indio Figueredo”; *María del llano* (1959-65) también con la dirección de: Elia Marcelli, música de grupos indígenas de la región del alto apure y música folklórica de los llanos.

Ahora bien al lado de esta música que ha sido utilizada en esta etapa, encontramos otra música de ejemplos o usos interesantes que sin duda han contribuido a la conformación de nuestra música cinematográfica, tales como: *Tambores en la colina* (1956), dirigida por Cesar Enríquez, En esta la música afro-venezolana se utiliza de una manera diferente a lo acostumbrado en esta época que era la simple contextualización geográfica, tal como lo señala Tirado: “...Y un solo detalle sorpresivo que vale la pena mencionar. La fotografía inicial de muy buen efecto sobre la que van los créditos con música de tambores”; (Tirado, 1988: 313) *La niña de la venta* (1951) dirigida por Ramón Torrado, en donde se incluye una versión

flamenca de la canción de Eduardo Serrano “Barlovento” ; *Al sur de Margarita* (1954), dirigida por Napoleón Ordosgoitti en donde el maestro José Antonio Ríos Reina dirige la Banda original interpretada por la Orquesta Sinfónica Venezuela con música folklórica de Alberto Segovia; *La feria de la canción* (1959) dirigida por Juan J. Ortega y con canciones venezolanas de: Guillermo Castillo Bustamante y con la aparición por vez primera de un músico que influiría notablemente en la concepción actual de la música llanera como estandarte de la música venezolana: Juan Vicente Torrealba. Además de esta película, debemos destacar su participación en: *Martín Santos, El llanero* (1960) Dirección Mauricio de La seña, y música de Manuel Esperón; en la coproducción *Alma llanera* (1964) Dirección Gilberto Martínez Solares e hizo la música junto a Pedro Elías Gutiérrez, *Mas allá del Orinoco* (1965) Dirección Fernando Orozco, música de Carlos Tirado y con sus canciones al lado de Chelique Sarabia, Rafael Montaña y Cuco Sánchez, *El reportero* (1966) en la música junto a Hugo Blanco. Otras películas dignas de mencionar tenemos a: *Isla de Sal* (1963) dirección Mauricio Odremán y con música de Hugo Blanco y Miguel Ángel Fúster, con canciones de Hugo Blanco y de Simón Díaz.

LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN EL NUEVO CINE VENEZOLANO

En la tercera etapa, conocida como El nuevo Cine venezolano, observamos que si bien se empieza a componer específicamente música para el cine, vemos como se abandona el uso de las canciones populares venezolanas y en general la música o elementos de nuestros géneros venezolanos y es curioso porque este uso se debió haber acrecentado como consecuencia de que en esta década comienza con gran vigor el estado a apoyar financieramente al cine venezolano, en otras palabras es cuando empieza una verdadera política del estado venezolano

con relación a la cinematografía y su identidad nacional, lo que incrementa la producción de largometrajes pasando nuestro país a ubicarse en el cuarto lugar en la producción cinematográfica de América latina, después de Argentina, México y Brasil, sino también y no debemos olvidarlo que en los años setenta hubo un Boom en relación al folklore y a la llamada cultura popular y comienzan a conformarse agrupaciones danzarias y musicales, orientadas a investigar y difundir la música popular tradicional que tomaron este género como bandera y lograron penetrar la industria discográfica nacional con elevado éxito.

Sin embargo esto no sucede así y apenas si encontramos algunos elementos de la música popular tradicional venezolana en nuestros largometrajes. Muy interesante se nos presenta este periodo pero debido a las limitaciones de este trabajo, solo nos limitaremos a nombrar los géneros musicales utilizados: Entre las películas debemos mencionar: *Cuando quiero llorar no lloro* (1973) Dirigida por Mauricio Walerstein con música inspirada en Onda Nueva de Miguel Ángel Fuster; “Margariteñas” de Inocente Carreño; con lenguaje de la llamada música académica pero usando múltiples elementos de la música folklórica oriental venezolana y el grupo Guaco; *La quema de Judas* (1974) dirigida por Roman Chalbaud y música de Miguel Ángel Fuster donde se encuentran décimas; *Canción Mansa para un pueblo bravo* (1976) de Giancarlo Carrer y Música de Ali Agüero, música de décimas o gaitas de Ali Primera y variación del tema moliendo Café o inspirada en el ritmo orquídea; *Fiebre* (1976) dirigida por Juan Santana y Música de Freddy Reina, presencia de Valses, el merengue *Carmen la que contaba 16 años*; (*Alias*) *El rey del Joropo* (1977) dirigida por Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles y música de Leo Brouwer, joropo llanero; *El pez que fuma* (1977) dirigida por Roman Chalbaud, presencia de sangreo “San Juan ta’ borracho; *El cabito* (1978) dirigida por Daniel Oropeza con música de Oscar Serfaty y Víctor Mendoza (el himno nacional, vales,

género canción venezolana y la canción de ronda Doñana; *Juan Topocho* (1978) dirigida por Cesar Bolivar con música de Juan Carlos Núñez (cantos de ronda, música creada con elementos del joropo llanero, pasaje instrumental; *El rebaño de los ángeles* (1979) dirigida por Ramón Chalbaud y música de Juan Carlos Núñez: La canción patriótica Gloria al bravo pueblo; *Bolívar Sinfonía tropical* (1980) dirigida por Diego Rísquez, cuya música de Alejandro Blanco Uribe obtuvo mención especial de música de largometraje en el festival nacional de Mérida 1982, Golpe de tambor de La sabana, vales; *Domingo de resurrección* (1982) dirección de Cesar Bolívar y Música de Federico Gatorno, Golpe de tambor de Todasana; *Carpión Milagrero* (1984) dirigida por Michel Katz música compuesta y dirigida por Vitas Brener, tema musical cantado por Gualberto Ibarreto, también encontramos: el Himno al árbol, cancionero infantil venezolano (A la víbora de la mar y Matarile rile ron; *Diles que no me maten* (1984) dirigida por Freddy Siso y música de Pablo Manavello: merengue, llamado de tarmas, vals y música compuesta en relación a elementos melódicos y rítmicos del Joropo; *Orinoco Nuevo Mundo* (1984) dirigida por Diego Rísquez y Música de Alejandro Blanco Uribe; *Yakoo* (1984) dirigida por Franco Rubartelli y Música de Francisco Molo; *Macho y Hembra* (1985) dirigida por Mauricio Walertein y Música de Alejandro Blanco Uribe, golpe de tambor de Todasana, joropo con bandola, canto de ordeño, joropo llanero; *Oriana* (1985) dirigida por Fina Torres y Música de Eduardo Marturet: valse; *Panchito Mandefuá* (1985) dirigidas por Silvia Manrique y música de Mariano Alberto Sozio: alguinaldos; *Con el corazón en la mano* (1988) dirigida por Mauricio Walertein y Música de Alejandro Blanco Uribe presencia de varios Calipsos del Callao: Bandido, Bumback kaiko, Melody y Medio Pinto de la agrupación The same people; *La otra ilusión* (1989) dirigida por Roque Zambrano y con Música de Juan Carlos Núñez, presencia de música indígena: canto

funerario Yanomami; *Cuchillos de fuego* (1990) dirigida por Román Chalbaud y música de Federico Ruiz, presencia de la música llanera, *Jericó* (1990) dirigida por Luis Alberto Lamata y música de Federico Gatorno: cantos indígenas; *Joligud* (1990) dirigida por Augusto Pradelli y Música de Daniel Castro: chimbangueles, entre otras películas.

Sin embargo ante la poca presencia de música popular tradicional venezolana en los largometrajes de la época, encontramos una película cuyo sustento es la música popular tradicional, se trata de *Un solo pueblo* del realizador Manuel de Pedro.

LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LA PELICULA UN SOLO PUEBLO”

Según comentarios de sus propios realizadores, la idea de llevar a cabo este proyecto filmico surge a partir del gran movimiento que para ese entonces se da entre músicos, antropólogos y sociólogos orientado hacia el llamado “rescate” de la cultura popular el cual tuvo en *Un solo Pueblo* a uno de los grupos mas representativos.

Esta agrupación para el momento de la realización de la película tenía en su haber mas de ocho años de investigación, formación y proyección de las manifestaciones musicales y danzarias populares tradicionales del país, con el añadido de haberse convertido en un fenómeno de ventas con mas de 500 copias vendidas cantidad considerada record en la empresa discográfica nacional; lo que representaba además el hecho de poder competir con cualquier producto artístico extranjero suceso nada usual en nuestro país. De allí su imponderable labor, tal como lo señala Abrizo: “Un solo pueblo es uno de los corresponsales de un fenómeno paradójico; la aceptación del venezolano urbano de la música tradicional de

su propio país conservando esta su autenticidad sin necesidad de vestirla con ‘bluyin’ o de traje de concierto”. (1985: 32)

Así que la tan sola idea de realizar una película sobre una agrupación de esta naturaleza, ya era un logro, un gran acierto pero además en su carácter documentalista la película se trazó como objetivo retratar el proceso creativo de un grupo, desde su investigación, aprendizaje hasta el momento de la difusión de lo aprendido.

En relación propiamente de la película debemos decir que fue catalogada por muchos críticos y por el propio director como el primer musical del cine nacional. *Un solo pueblo* no es una película convencional, se trata de un largometraje de carácter contemporáneo que cubre un año del calendario folklórico nacional desde junio de 1983 hasta junio de 1984 donde unos jóvenes entusiastas recorren los rincones mas apartados del país para atestiguar la sabiduría popular presentes en las danzas, música, fiestas, literatura oral de los pueblos venezolanos. De esta manera podemos apreciar y disfrutar de manifestaciones tradicionales tales como: Diablos de Cata, parrandas, el entierro de la sardina, las comparsas y calipso del Callao, los tambores Chimbanguales de Bobures y Gibraltar, la búsqueda y parada del Niño de San Rafael de Mucuchies, los pastores de Aguas Calientes, los joropos: llanero y mirandino, el San Pedro de Guatire, décimas del Zulia y Fulía a la cruz del Oriente venezolano.

A este tipo de película la podemos conseguir inmersa dentro de los cánones del genero musical, que en el caso del cine venezolano ubicamos antecedentes como en los filmes: Voces de Primavera de 1946, Venezuela también Canta de 1951 y Santana del 1975. Según afirma Marrosu:

En esta última línea, **Un solo pueblo** formula una doble proposición: atestiguar sobre un grupo musical de actualidad y abogar por la música popular venezolana. Se podría decir que se trata aquí de la misma cosa, pero la película no es un concierto e incluso se aparta del documental ortodoxo dedicando una porción sustancial a cierto tipo de

ficción. Tendría por tanto, una proposición propia más allá del documento y más allá de la expresión puramente cinematográfica. ((1985:2)

Por eso esta película representa la invitación a conocer la riqueza musical del país a apreciar la fuerza creadora de estos jóvenes que buscan expresiones contemporáneas basada en nuestras tradiciones. Este también es el objetivo central de este trabajo de grado, que nos sintamos orgullosos de nuestro tejido sonoro, dándolo a conocer como lo hizo en su tiempo Un solo pueblo para que músicos y compositores puedan construir una música cinematográfica propiamente venezolana con elementos por supuesto de nuestro rico cultura tradicional. Pero esta película se coloca en la cartelera cinematográfica del país y se confronta con un público acostumbrado a otro tipo de cine y es allí donde la película se hace inmensa y su reconocimiento es mayor. Tal como lo señala Suarez: “En un cine caracterizado por el oportunismo taquillero, un solo pueblo oxigena el cine nacional, un filme sin concesiones, envuelto en la alegría de la muchedumbre, expresado con la poesía el alma del pueblo venezolano” ((1985:56) Por esta razón el fenómeno de Un solo pueblo abrió una puerta que para la gran mayoría de la población venezolana era desconocida relacionada con su patrimonio. Para apoyar esta afirmación valga el comentario de Molina:

No obstante, lo más fuerte del film reside en su carácter documental y en su tarea recolectora de imágenes y sonidos de todo el país. Presumo que muchos venezolanos nos veremos identificados en esas imágenes y sonidos que reencontraremos un buen trozo de esta torta llamada identidad nacional e incluso descubriremos formas musicales que simplemente desconocíamos. (1985: 10)

El estreno de la película Un solo pueblo; no solo impulso la creación de grupos con este mismo formato, sino que además dio a conocer que Venezuela esta lleno de música y que estas bien podrían ser utilizadas en las bandas sonoras de las películas venezolanas. Sin duda alguna Un solo pueblo contribuyó de manera decisiva por un lado a la difusión de la música

popular tradicional venezolana y por el otro a consolidar las bases sobre las cuales evolucionó y continúa evolucionando la música venezolana.

Ahora bien como el objetivo central de nuestro trabajo tiene que ver con la época mas actual de nuestro cine, en esta tercera etapa nos permitimos una escisión y en concordancia con lo esbozado por Varela y Kaiser que al referirse a al cine venezolano de los años setenta y noventa se preguntan “¿Cuál es la diferencia entre las dos décadas?, ¿Qué ocurrió en los ochenta para que sean tan distintos dos periodos ocurridos en la misma sociedad, con solo diez años de diferencia” (2004:25) que pudiéramos considerar como cine contemporáneo y que se inicia alrededor de 1990, y se extiende hasta nuestros días.

ELEMENTOS DE LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL PRESENTES EN LOS LARGOMETRAJES VENEZOLANOS DE FICCION (1992 AL 2002)

Como hemos podido observar, en las primeras etapas de nuestro cine, la música popular tradicional utilizada en las películas venezolanas, estuvo representada en su gran mayoría por canciones o formas musicales provenientes de la denominada “de raíz tradicional” que se ejecutaban de manera inequívoca con los instrumentos que le eran propios y de principio a fin. Sin embargo en épocas más actuales, nos encontramos con que el cine venezolano ha abandonado ese uso heredado del musical latinoamericano y por tanto la presencia de canciones es bastante escasa. Esta situación ha generado con gran acierto (en mi opinión), la utilización tanto de formas y géneros musicales venezolanos más antiguos como el uso de sus elementos melódicos y/o rítmicos que han propiciado el desarrollo de lenguajes propios en los compositores de nuestra música cinematográfica. Por estas razones, este trabajo se centra en analizar desde estos elementos melódicos o rítmicos, y/o formas musicales, hasta los géneros o

subgéneros de la música popular tradicional presentes en los largometrajes de ficción del cine venezolano.

De este modo debemos tener presente que la música desde el punto de vista estrictamente cinematográfico se encuentra en la película separada en bloques: que no son otra cosa que fragmentos musicales divididos de manera arbitraria, pero que poseen unos límites un tanto intuitivos: cada vez que aparece un fragmento musical para acompañar una toma, plano, escena o secuencia y deja de escucharse podemos considerar que el bloque ha terminado. Tal como lo sostiene Falco en su definición: “‘Bloque’ es el término que se utiliza en música cinematográfica para designar cada uno de los fragmentos musicales. Éstos van normalmente numerados y con la indicación de tiempo (en minutos y segundos) anotada de manera visible en la partitura.” (2009: párrafo 17)

En el cuadro que sigue, abordaremos los rasgos esenciales de la música popular tradicional utilizada en los largometrajes venezolanos de ficción estrenados en las salas comerciales entre los años 1992 y 2002 en base a aspectos tales como: nombre y fecha de estreno (según fuentes de la división de estadísticas cinematográficas del CNAC) ; director y compositor de la película; número, ubicación y duración temporal del bloque musical en la película (usando el contador común de cualquier reproductor de DVD); nombre de la forma musical en vez de género musical ya que este último concepto está más asociado a: la salsa, el jazz, el blues, el rock etc., (en algunos casos utilizaremos el nombre de la manifestación cultural); división de la música popular tradicional según el origen de la forma musical en la historia venezolana: indígena, folklórica (de influencia cultural predominante africana o hispánica) y de tradición reciente; instrumentos musicales con que primariamente se ejecutaba

la forma o género musical y por último la función original para la cual fue realizada o ejecutada la música, que llamaremos: función material del bloque musical usado, el cual se divide en: música creada para la película, música en vivo y grabación preexistente (comercial o no comercial: con fines culturales o educativos).

CUADRO 1

PELÍCULAS Y FECHA DE ESTRENO	DIRECTOR/ MUSICA	Nº DE BLOQUE/ UBIC. Y DUR. TEMPORAL	ORIGEN DE LA FORMA MUSICAL	NOMBRE DE LA FORMA MUSICAL	INSTRUMENT. ORIGINAL	FUNCION MATERIAL DE LA MUS.
RIO NEGRO (1) 12-02-92	ATAHUALPA LICHY/ JOSE M. VITHER	1) Inic. 0:00:00 Fin. 0:03:31 Total. (3'31'')	TRADICION RECIENTE	a) TONADA LLANERA (Elementos Melódicos)	Cuatro	Creada para la película
			FOLKLÓRICA (AFRICANA)	b) SANGUEO (Elementos Melódicos y rítmicos)	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
			FOLKLÓRICA (AFRICANA)	c) GOLPE DE TAMBOR	Clarines, cumacos, laures, voz y coros	Creada para la película
		2) Inic. 0:04:11 Fin. 0:04:50 Total. (0'39'')	TRADICIÓN RECIENTE	MERENGUE	Saxos, trompetas, clarinetes, voz charrasca, cuatro, y bandolín	Grabación pre-existente (Comercial)
		3) Inic. 0:04:59 Fin. 0:05:36 Total. (0'39'')	TRADICION RECIENTE	MERENGUE	Saxos, trompetas, clarinetes, voz charrasca, cuatro, y bandolín	Grabación pre-existente (Comercial)
		4) Inic. 0:07:22 Fin. 0:07:29 Total. (0'07'')	INDÍGENA	TROMPA GUAJIRA	Trompa guajira	Grabación pre-existente (No Comercial)
		5) Inic. 0:10:32 Fin. 0:12:18 Total. (1'46'')	TRADICIÓN RECIENTE	JOROPO Guayanés	Bandola guayanesa cuatro, guitarra maracas y voz	Creada para la película
		6) Inic. 0:12:59 Fin. 0:13:38 Total. (0'39'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente. Popular)	Bandola guayanesa cuatro, guitarra maracas y voz	Creada para la película
		7) Inic. 0:40:44 Fin. 0:42:11 Total. (1'27'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.)	Piano	Música en Vivo
		8) Inic. 0:42:54 Fin. 0:43:41 Total. (0'47'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.)	Piano	Música en Vivo
		9) Inic. 0:45:47 Fin. 0:46:43	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente)	Piano	Música en Vivo

		Total. (0'58'')		de Salón.)		
		10)Inic. 0:50:27 Fin. 0:50:42 Total. (0'15'')	TRADICIÓN RECIENTE	MERENGUE	Saxos, trompetas, clarinetes, voz charrasca, cuatro, y bandolín	Grabación pre-existente
		11)Inic. 0:53:40 Fin. 0:54:18 Total. (1'38'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.)	Piano	Música en Vivo
		12)Inic. 1:06:32 Fin. 1:06:39 Total. (0'07'')	INDÍGENA	TROMPA GUAJIRA	Trompa guajira	Grabación pre-existente (Comercial)
		13)Inic. 0:00:00 Fin. 0:03:31 Total. (0'34'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.).)	Piano	Música en Vivo
		14)Inic. 1:08:03 Fin. 1:09:18 Total. (1'16'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.).)	Piano	Música en Vivo
		15)Inic. 1:09:48 Fin. 1:10:39 Total. (0'51'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.)	Piano	Música en Vivo
		16)Inic. 1:10:48 Fin. 1:11:51 Total. (1'03'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.)	Piano	Música en Vivo
		17)Inic. 1:46:21 Fin. 1:46:53 Total. (0'32'')	INDÍGENA	TROMPA GUAJIRA	Trompa guajira	Grabación pre-existente (Comercial)
		18)Inic. 1:47:58 Fin. 1:50:12 Total. (2'14'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente Popular)	Bandola guayanesa cuatro, guitarra maracas y voz	Creada para la película
LUNA LLENA (2) 28-10-92	ANA C. HERNÁNDEZ/ ALVARO CORDERO	1) Inic. 0:31:29 Fin. 0:32:09 Total. (0'40'')	TRADICIÓN RECIENTE	MERENGUE (Elementos Melódicos.)	Saxos, trompetas, clarinetes, voz charrasca, cuatro, y bandolín	Creada para la película
		2) Inic. 1:34:10 Fin. 1:35:30 Total. (0'56'')	TRADICIÓN RECIENTE	MERENGUE (Elementos Rítmicos)	Saxos, trompetas, clarinetes, voz charrasca, cuatro, y bandolín	Creada para la película
FIN DE ROUND (3) 31-05-93	OLEGARIO BARRERA/ ALONSO TORO	1) Inic. 0:00:20 Fin. 0:02:15 Total. (1'55'')	FOLKLÓRICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (MACIZON)	Tambores redondos, curbatas, guaruras, voz y coros	Música en Vivo
			FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (LA PERRA)	Tambores redondos, curbatas, guaruras, voz y coros	Música en Vivo
		2) Inic. 0:18:18 Fin. 0:18:38 Total. (2'07'')	FOLKLÓRICA (AFRICANA)	QUITIPLAS	Quitiplás	Creada para la película

		3) Inic. 0:40:45 Fin. 0:41:50 Total. (1'05'')	TRADICIÓN RECIENTE	JOROPO Llanero (Corrió)	Arpa, cuatro maracas y voz	Música en Vivo
RORAIMA (4) 20-10-93	CARLOS OTÉYZA/ ALEJANDRO B. URIBE			NO SE USA MPTV		
GOLPES A MI PUERTA (5) 27-10-93	ALEJANDRO SADERMAN/ JULIO D' ESCRIVAN	1) Inic. 1:03:10 Fin. 1:04:14 Total. (1'04'')	TRADICIÓN MAS RECIENTE *	RITMO ORQUIDEA (Elementos Rítmicos)	Arpa. cuatro, maracas, bajo y clave	Música en Vivo
MOVIL PASIONAL (6) 02-02-94	MAURICIO WALERSTEIN / CARLOS MOREAN			NO SE USA MPTV		
EN TERITORIO EXTRANJERO (7) 20-04-94	JACOBO PENZO/ JUAN NUÑEZ C	1) Inic. 0:19:09 Fin. 0:19:20 Total. (0'11'')	INDÍGENA	CANTO INDÍGENA (Yekuana)	Voz	Grabación pre-existente no comercial
		2) Inic. 0:23:00 Fin. 0:23:52 Total. (0'52'')	INDÍGENA	WARIME	Maracas, hueso de venado y flauta (suriyã udochu)	Música en Vivo
		3) Inic. 0:46:04 Fin. 0:46:37 Total. (0'33'')	INDÍGENA	CANTO INDÍGENA (Yekuana)		Grabación pre-existente no comercial
		4) Inic. 1:28:07 Fin. 1:28:15 Total. (0'08'')	INDÍGENA	CANTO INDÍGENA (Yekuana)	voz	Grabación pre-existente no comercial
KARIBE KON TEMPO (8) 08-02-95	DIEGO RISQUEZ/ ALEJANDRO B. URIBE	1) Inic. 0:26:10 Fin. 0:27:55 Total. (1'46'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (La perra)	Tambores redondos, curbatas, guaruras, voz y coros	Música en Vivo
		2) Inic. 1:02:30 Fin. 1:03:05 Total. (0'55'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (La perra)	Tambores redondos, curbatas, guaruras, voz y coros	Música en vivo
		3) Inic. 1:08:52 Fin. 1:11:23 Total. (2'30'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Elementos Rítmicos)*	Arpa o bandola llanera, cuatro y maracas	Creada para la película
LOS PLATOS DEL DIABLO (9) 14-04-95	THAELMAN URGELLE/ VINICIO LUDOVICO			NO SE USA MPTV		
SICARIO (10) 26-04-95	JOSÉ R. NOVOA/ FRANCISCO CABRUJAS			NO SE USA MPTV		
BESAME MUCHO (11) 31-05-95	PHILIPPE TOLEDANO/ MIGUEL A. FUSTER	1) Inic. 1:28:56 Fin. 1:29:03 Total. (0'07'')	FOLKLORICA (HISPANICA)	CANCION INFANTIL	voces de niños	Música en Vivo
MECANICAS CELESTES (12) 05-06-96	FINA TORRES/ FREDERICK CHASLIN			NO SE USA MPTV		

LA MONTAÑA DE CRISTAL (13) 20-11-96	JOAQUIN CORTES/ FRANCISCO CABRUJAS			NO SE USA MPTV		
SALSERIN, La primera vez (14) 05-02-97	LUIS LAMATA/ JACKY SCHREIBER	1) Inic. 1:01:36 Fin. 1:01:46 Total. (0'10'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Elementos Rítmicos)	Arpa o bandola llanera, cuatro y maracas	Creada para la película
AIRE LIBRE (15) 12-02-97	LUIS ROCHE/ FEDERICO RUIZ	1) Inic. 0:06:20 Fin. 0:07:12 Total. (1'16'')	TRADICION RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.)	Piano	Creada para la película
		2) Inic. 0:08:44 Fin. 0:09:17 Total. (0'33'')	TRADICION RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón.)	Piano	Creada para la película
		3) Inic. 0:11:46 Fin. 0:14:02 Total. (1'08'')	FOLKLORICA (HISPANICA)	JOROPO Llanero (Pajarillo)	Arpa, cuatro maracas y voz	Música en Vivo
		4) Inic. 1:31:59 Fin. 1:35:19 Total. (3'20'')	TRADICION RECIENTE	VALSE (Corriente de Salón) Elementos Melódicos	Piano	Creada para la película
PANDEMONIUM (16)30-04-97	ROMÁN CHALBAUD/ FEDERICO RUIZ	1) Inic. 0:23:51 Fin. 0:24:31 Total. (0'15'')	TRADICION RECIENTE	CANCION PATRIOTICA	Voz	Música en Vivo
DESNUDO CON NARANJAS (17) 28-5-97	LUIS LAMATA/ FRANCISCO CABRUJAS	1) Inic. 0:00:10 Fin. 0:02:00 Total. (1'50'')	TRADICION RECIENTE	TONADA LLANERA	Cuatro y voz	Grabación pre-existente (comercial)
		2) Inic. 0:32:56 Fin. 0:33:22 Total. (0'26'')	TRADICION RECIENTE	CANCION PATRIOTICA	Voces	Música en Vivo
		3) Inic. 1:39:01 Fin. 1:42:36 Total. (3'37'')	TRADICION RECIENTE	TONADA LLANERA	Cuatro y voz	Grabación pre-existente (comercial)
SANTERA (18) 23-07-97	SOLVEIG HOOGESTEIN VICTOR CUICA	1) Inic. 0:18:54 Fin. 0:19:37 Total. (0'43'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (Elementos Rítmicos)	Tambores redondos, curbatas, guaruras, voz y coros	Creada para la película
		2) Inic. 1:10:27 Fin. 1:11:38 Total. (1'05'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (Elementos Rítmicos.)	Cumacos, laures, voz y coros	Creada para la película
		3) Inic. 1:21:34 Fin. 1:22:02 Total. (0'28'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	DIABLOS DANZANTES (Yare)	Granadero y maracas	Creada para la película
		4) Inic. 1:25:23 Fin. 1:25:48 Total. (0'25'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	FULIA (MIRANDINA)	Prima, cruzao, pujao, maracas, cuatro, voz y coros.	Creada para la película

		5) Inic. 1:29:56 Fin. 1:31:30 Total. (1'34'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
			FOLKLORICA (AFRICANA)	DIABLOS DANZANTES (Yare)	Granadero y maracas	Creada para la película
		6) Inic. 1:35:20 Fin. 1:35:31 Total. (0'11'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	DIABLOS DANZANTES (Chuao)	Caja (granadero)	Música en Vivo
		7) Inic. 1:38:03 Fin. 1:39:16 Total. (1'33'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	DIABLOS DANZANTES (Chuao)	Caja (granadero)	Música en Vivo
TOKYO PARAGUAY POA (19)15-10-97	LEONARDO HENRIQUEZ/ JOSE VINICIO ADAMES	1) Inic. 0:28:55 Fin. 0:29:32 Total. (0'37'')	INDIGENA	CANTO INDIGENA (Wayuu)	Voz	Grabación pre-existente (No comercial)
		2) Inic. 0:33:43 Fin. 0:34:36 Total. (0'53'')	INDIGENA	YONNA	Kasha (tambor)	Grabación pre-existente (No comercial)
		3) Inic. 0:50:32 Fin. 0:51:32 Total. (1'00'')	INDIGENA	TROMPA GUAJIRA	Trompa guajira	Grabación pre-existente (No comercial)
		4) Inic. 1:02:36 Fin. 1:03:12 Total. (0'36'')	INDÍGENA	YONNA	Kasha (tambor)	Música en Vivo
		5) Inic. 1:04:18 Fin. 1:06:00 Total. (1'42'')	INDIGENA	YONNA	Kasha (tambor)	Música en Vivo
LA VOZ DEL CORAZON (20) 29-10-97	CARLOS OTEYZA/ JESÚS SANOJA	1) Inic. 0:07:07 Fin. 0:09:00 Total. (1'53'')	FOLKLORICA (HISPANICA)	JOROPO Llanero (Pajarillo)	Arpa, cuatro maracas y voz	Música en Vivo
		2) Inic. 0:39:21 Fin. 0:39:54 Total. (0'33'')	TRADICIÓN RECIENTE	VALSE (Corriente Popular)	Bandola guayanesa, guitarra y cuatro	Grabación pre-existente (comercial)
		3) Inic. 0:57:12 Fin. 0:58:48 Total. (1'36'')	TRADICIÓN RECIENTE	TONADA LLANERA	Cuatro	Grabación pre-existente (comercial)
		4) Inic. 1:34:49 Fin. 1:35:36 Total. (0'47'')	TRADICIÓN RECIENTE	JOROPO Llanero (Pasaje)	Arpa, cuatro maracas y voz	Música en Vivo
ROSA DE FRANCIA	CESÁR BOLÍVAR/ JULIO C.	1) Inic. 0:21:48 Fin. 0:22:34 Total. (0'48'')	INDIGENA	CANTO INDIGENA (Wayuu)	Voz	Música en Vivo
		2) Inic. 0:23:26 Fin. 0:23:44 Total. (0'18'')	FOLKLORICA (HISPANICA)	CANCION INFANTIL	Voces de niños	Música en Vivo
		3) Inic. 0:49:00	FOLKLORICA	GOLPE DE	Tambores	Música en

(21) 29-10-97	LAMAS Y AQUILES BAEZ	Fin. 0:50:18 Total. (1'19")	(AFRICANA)	TAMBOR (La perra)	redondos, curbadas, guaruras, voz y coros	Vivo
		4) Inic. 1:36:02 Fin. 1:36:27 Total. (0'24")	INDIGENA	CANTO INDIGENA (Wayuu)	Voz	Grabación pre-existente (No comercial)
		5) Inic. 1:37:08 Fin. 1:37:34 Total. (0'26")	INDIGENA	CANTO INDIGENA (Wayuu)	Voz	Grabación pre-existente (No comercial)
UNA VIDA Y DOS MANDADOS (22) 19-11-97	ALBERTO ARVELO/ NASCUY LINARES	1) Inic. 0:03:44 Fin. 0:04:22 Total. (0'38")	TRADICION RECIENTE	VALSE (Corriente Popular) Andino	Violín, bandola andina, guitarra, tiple y cuatro	Música en Vivo
AMANECIO DE GOLPE (23) 16-09-98	CARLOS AZPÚRUA/ LUIS PANIAGUA	1) Inic. 0:13:14 Fin. 0:14:43 Total. (1'29")	TRADICIÓN RECIENTE	CALIPSO DEL CALLAO	Bumback, rayo campana, cuatro	Grabación pre-existente (comercial)
		2) Inic. 0:25:42 Fin. 0:25:46 Total. (0'04")	TRADICIÓN RECIENTE	PARRANDA	Tambora, maracas y cuatro	Grabación pre-existente (comercial)
PIEL (24) 23-09-98	OSCAR LUCIEN/ JOSE VINICIO ADAMES	1) Inic. 0:36:02 Fin. 0:38:30 Total. (2'28")	TRADICIÓN RECIENTE	TONADA LLANERA	Cuatro y voz	Grabación pre-existente (comercial)
		2) Inic. 1:06:02 Fin. 1:06:20 Total. (0'18")	FOLKLORICA (AFRICANA)	TONADA DE CULEPUYA	Tambores redondos, maracas, voz y coros	Música en Vivo
100 AÑOS DE PERDON (25) 21-10-98	ALEJANDRO SADERMAN/ JULIO D' ESCRIVAN	1) Inic. 1:21:20 Fin. 1:22:11 Total. (0'51")	FOLKLORICA (AFRICANA)	GAITA DE TAMBORA (Elementos Rítmicos)	Tamborito, tambora, maraca (grande), voz y coros	Creada para la película
		2) Inic. 1:22:54 Fin. 1:23:03 Total. (0'09")	FOLKLORICA (AFRICANA)	GAITA DE TAMBORA (Elementos Rítmicos)	Tamborito, tambora, maraca (grande), voz y coros	Creada para la película
		3) Inic. 1:31:42 Fin. 1:33:14 Total. (1'32")	FOLKLORICA (AFRICANA)	GAITA DE TAMBORA (Elementos Rítmicos)	Tamborito, tambora, maraca (grande), voz y coros	Creada para la película
MUCHACHO SOLITARIO (26) 09-12-98	CESAR BOLIVAR/ RICARDO MONTANER			NO SE USA MPTV		
RIZO (27) 28-04-99				SIN VISUALIZAR		
LA NAVE DE LOS SUEÑOS (28) 21-04-99				SIN VISUALIZAR		
HUELEPEGA (29) 22-09-99	ELIA SCHNEIDER FRANCISCO CABRUJAS	1) Inic. 0:22:56 Fin. 0:23:00 Total. (0'04")	FOLKLORICA (HISPANICA)	CANCION INFANTIL	Voces de niños	Música en Vivo

ANTES DE MORIR (30) 26-01-00	PABLO DE LA BARRA/ FEDERICO RUIZ Y MIGUEL A. FUSTER			SIN VISUALIZAR		
GARIM PEIROS (31) 14-06-00	JOSE R. NOVOA/ FRANCISCO CABRUJAS			NO SE USA MPTV		
CARACAS AMOR A MUERTE (32) 13-09-00	GUSTAVO BALZA/ ALONSO TORO	1) Inic. 0:00:03 Fin. 0:00:28 Total. (0'25'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Registro)	Bandola	Creada para la película
		2) Inic. 0:14:56 Fin. 0:15:06 Total. (0'10'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero		Música en Vivo
		3) Inic. 0:20:17 Fin. 0:21:44 Total. (1'27'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Registro)	Bandola	Creada para la película
		4) Inic. 0:26:41 Fin. 0:27:13 Total. (0'32'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Elementos Rítmicos)	Bandola, Maracas y cuatro	Creada para la película
		5) Inic. 0:40:36 Fin. 0:41:40 Total. (1'04'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero	Bandola, maracas y cuatro	Música en Vivo
		6) Inic. 1:03:41 Fin. 1:03:47 Total. (0'06'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Registro)	Bandola	Creada para la película
		7) Inic. 1:19:09 Fin. 1:20:51 Total. (1'00'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero	Bandola, maracas y cuatro	Música en Vivo
		8) Inic. 1:28:47 Fin. 1:30:00 Total. (1'13'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Registro)	Bandola	Creada para la película
JUEGOS BAJO LA LUNA (33) 01-11-00	MAURICIO WALTERTEIN/ CARLOS MOREAN	1) Inic. 0:42:27 Fin. 0:42:48 Total. (0'21'')	TRADICION RECIENTE	AGUINALDO	Tambor, furruc, charrasca, cuatro, maraca, voz y coros	Música en Vivo
MANUELA SAENZ (34) 01-11-00	DIEGO RISQUEZ/ CARLOS MOREAN	1) Inic. 0:00:00 Fin. 0:02:27 Total. (2'27'')	TRADICION RECIENTE	TONADA LLANERA (Elementos Melódicos)	Cuatro y voz	Creada para la película
		2) Inic. 0:57:18 Fin. 1:00:09 Total. (1'11'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (La perra)	Tambores cumacos, laures, voz y coros	Música en Vivo
		1) Inic. 0:08:17 Fin. 0:08:24 Total. (0'07'')	FOLKLORICA (HISPANICA)	CANCION INFANTIL	Voces de niños	Música en Vivo

A LA MEDIA NOCHE Y MEDIA (35) 08-11-00	MARIANA RONDON Y MARITE UGAS/IGNACIO BARRETO, TRINA MEDINA	2) Inic. 0:28:22 Fin. 0:28:52 Total. (0'30'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
		3) Inic. 0:29:55 Fin. 0:30:33 Total. (0'38'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
		4) Inic. 0:37:42 Fin. 0:39:56 Total. (1'14'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
		5) Inic. 0:41:07 Fin. 0:42:29 Total. (1'22'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
		6) Inic. 0:43:07 Fin. 0:44:08 Total. (1'01'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
		7) Inic. 0:46:21 Fin. 0:47:53 Total. (1'32'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
		8) Inic. 1:17:56 Fin. 1:18:33 Total. (0'36'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	SANGUEO	Clarines, voz laures y coros	Creada para la película
LA MAGICA AVENTURA DE OSCAR (36) 13-12-00	DIANA SANCHEZ/ MIGUEL ANGEL FUSTER	1) Inic. 0:23:33 Fin. 0:25:08 Total. (1'45'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero (Onda Nueva)	Bandola, maracas y cuatro	Creada para la película
		2) Inic. 0:31:39 Fin. 0:35:41 Total. (0'18'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR	Clarines, cumacos, laures, voz y coros	Música en Vivo
		3) Inic. 0:53:26 Fin. 0:55:06 Total. (1'40'')	TRADICION RECIENTE	TONADA LLANERA (Elementos Melódicos)	Cuatro y voz	Creada para la película
		4) Inic. 1:26:26 Fin. 1:26:31 Total. (0'05'')	FOLKLORICA (HISPANICA)	CANCION INFANTIL	Voces de niños	Música en Vivo
TRES NOCHES (37) 26-09-01	FERNANDO VENTURINI/ MIGUEL ANGEL NOYA	1) Inic. 0:39:31 Fin. 0:39:50 Total. (0'19'')	FOLKLORICA (HISPANICA)	a)CANCION INFANTIL	Voces de niños	Grabación pre-existente (comercial)
			FOLKLORICA (HISPANICA)	b)CANCION INFANTIL	Voces de niños	Grabación pre-existente (comercial)
		2) Inic. 1:20:06 Fin. 1:20:16 Total. (0'10'')	FOLKLORICA (AFRICANA)	PARRANDA	Tambora, maracas y cuatro	Grabación pre-existente (comercial)
TOSCA LA VERDADERA HISTORIA (38) 07-11-01	IVAN FEO/ RAFAEL SILVA			NO SE USA MPTV		
TRAMPA PARA UN	MANUEL DE PEDRO/	1) Inic. 0:00:00 Fin. 0:01:26	FOLKLÓRICA AFRICANA	GAITA DE TAMBORA	Tamborito, tambora, maraca	Grabación pre-existente

GATO (39) 20-05-01	JUNIOR ROMERO	Total. (1'26")		(Elementos Rítmicos)	(grande), voz y coros	(comercial)
		2) Inic. 0:02:15 Fin. 0:02:50 Total. (0'35")	FOLKLÓRICA AFRICANA	GAITA DE TAMBORA (Elementos Rítmicos)	Tamborito, tambora, maraca (grande), voz y coros	Grabación pre-existente (comercial)
		3) Inic. 1:25:50 Fin. 1:28:55 Total. (3'05")	FOLKLÓRICA AFRICANA	GAITA DE TAMBORA (Elementos Rítmicos)	Tamborito, tambora, maraca (grande), voz y coros	Grabación pre-existente (comercial)
BORRON Y CUENTA NUEVA (40) 19-04-02	HENRIQUE LAZO/ FERNANDO ROJO			NO SE USA MPTV		
ACOSADA EN LUNES DE CARNAVAL (41) 10-07-02	MALENA RONCAYOLO /OSCAR ACEVEDO	1) Inic. 0:04:19 Fin. 0:06:27 Total. (1'08")	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (Elementos Rítmicos y melódicos)	Cumacos, laures, voz y coros	Creada para la película
		2) Inic. 1:41:28 Fin. 1:44:17 Total. (1'19")	FOLKLORICA (AFRICANA)	GOLPE DE TAMBOR (Elementos Rítmicos y Melódicos)	Cumacos, laures, voz y coros	Creada para la película
LOS NIÑOS INVISIBLES (42) 21-08-02	LISANDRO DUQUE/LUIS GONZALEZ			NO SE USA MPTV		
LA PLUMA DEL ARCANGEL (43) 11-09-02	LUIS MANZO/ AQUILES BAEZ	1) Inic. 0:26:00 Fin. 0:26:11 Total. (0'11")	TRADICION RECIENTE	CANCION PATRIOTICA	Voces	Música en Vivo
		2) Inic. 0:26:36 Fin. 0:26:41 Total. (0'05")	TRADICION RECIENTE	CANCION PATRIOTICA	Voces	Música en Vivo
		3) Inic. 0:26:50 Fin. 0:27:01 Total. (0'11")	TRADICION RECIENTE	CANCION PATRIOTICA	Voces	Música en Vivo
		4) Inic. 0:27:19 Fin. 0:27:42 Total. (0'23")	FOLKLORICA (HISPANICA)	JOROPO (Seis Corrido)	Cuatro, seis, cuatro y medio, requinto, coros tamunango, voz.	Creada para la película
		5) Inic. 0:28:19 Fin. 0:28:52 Total. (0'33")	FOLKLORICA (HISPANICA)	JOROPO (Seis Corrido)	Cuatro, seis, cuatro y medio, requinto, coros tamunango, voz.	Creada para la película
		6) Inic. 0:31:40 Fin. 0:32:18 Total. (0'38")	TRADICION RECIENTE	MERENGUE (Elementos Rítmicos)	Saxos, trompetas, clarinetes, voz charrasca, cuatro, y bandolín	Creada para la película
		7) Inic. 0:44:37 Fin. 0:45:13 Total. (0'36")	FOLKLORICA (HISPANICA)	JOROPO (Seis Corrido)	Cuatro, seis, cuatro y medio, requinto, coros tamunango, voz.	Creada para la película
		8) Inic. 0:53:55 Fin. 0:56:20 Total. (2'25")	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero	Arpa, cuatro maracas y voz	Creada para la película
		9) Inic. 1:12:05	FOLKLORICA	JOROPO	Cuatro, seis,	Creada para la

		Fin. 1:12:28 Total. (0'23'')	(HISPANICA)	(Seis Corrido)	cuatro y medio, requinto, coros tamunango, voz.	película
		10)Inic. 1:21:42 Fin. 1:22:30 Total. (0'48'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Andino	Violín, bandola andina, guitarra, tiple y cuatro	Grabación pre-existente (comercial)
		11)Inic. 1:28:51 Fin. 1:31:30 Total. (2'39'')	TRADICION RECIENTE	JOROPO Llanero	Arpa, cuatro maracas y voz	Creada para la película

En este cuadro en relación al aspecto temporal nos encontramos con un hecho muy significativo, pues si nos fijamos con cuidado nos daremos cuenta que el tiempo de duración de la gran mayoría de estos bloques musicales es muy breve. Por lo general existe el consenso de que la música utilizada en una película debe corresponder por lo menos a la mitad del tiempo de duración de esta. Si partimos de esta afirmación y haciendo un simple ejercicio matemático tomamos las 43 películas de este período y sumamos su duración; esto representa un total de 4240 minutos lo que es igual a 70 horas con 40 minutos de tiempo en pantalla que ha exhibido el cine venezolano entre el año 1992 y 2002. De este tiempo encontramos que los 112 bloques que contienen elementos de la música popular tradicional venezolana sumados hacen un total de tiempo de pantalla de 104 minutos con 56 segundos o lo que es lo mismo 1 hora 44 minutos con 56 segundos. Es innegable que el uso de nuestra música es muy escaso y solo alcanza a un 2,4% lo que representa sin duda alguna un promedio de 2 minutos 44 segundos por película; A esta afirmación escapan algunas películas como *Río Negro* (19'06''), *A la media noche y media* (7'00''), *Aire libre* (6'17''), *Desnudo con Naranjas* (5'53''), *Santera* (5'39''), *Karibe kon tempo* (5'11''), *Fin de Round* (5'07''), *Trampa para un gato* (5'06'') y *La pluma del arcángel* (4'52''). No cabe duda que si queremos hablar de una cinematografía que

nos identifique, urge que la música cinematográfica venezolana sea tomada mas en cuenta al momento de musicalizar nuestro cine.

Otra característica que se desprende del análisis de este cuadro viene dada por la procedencia de la forma o género de la música popular tradicional en cuanto a su origen en la historia venezolana. De esta manera las formas musicales usadas en las películas de periodo, provienen de:

1. Música de Tradición reciente. En torno a este concepto se agrupan formas musicales que como hemos señalado corresponden a la música realizada más o menos en las primeras décadas del siglo XVIII muchas de ellas se popularizaron a finales del siglo siguiente y otras se encuentran hoy en día gracias a los compositores actuales que crean canciones fundamentadas en las estructuras propias de cada forma musical. Son 55 bloques musicales que poseen música popular tradicional venezolana en 17 películas en las cuales podemos encontrar formas musicales tales como:

- EL vals o valse venezolano, que es usado en 15 bloques en 4 películas Esta forma musical nos llegó desde Europa y en nuestro país adquirió personalidad propia diferenciándose dos corrientes artísticas y sociales: una popular que se acostumbraba en las casas, el caney y las plazas públicas; en donde el vals era cantado y/o ejecutado por instrumentos como la guitarra, el violín, el bandolín que se puede apreciar en las películas: *Río Negro* con un vals guayanés compuesto por Rafael Salazar y que lleva por nombre “El desafío”; *La voz del corazón* con un vals también guayanés que lleva por nombre “Nuestras dos almas” y cuya autoría se le atribuye a Félix Mejías; y en la película *Una vida y dos mandados* la cual presenta un claro ejemplo de valse tradicional andino; y la otra corriente que tuvo en el

piano su instrumento predilecto y que recibió el nombre de valse de salón o aristocrático ya que se solía ejecutarse en los salones de la gente adinerada. Esta corriente la podemos apreciar en las películas *Río Negro* y *Aire libre*.

- Joropo (Popular) Esta faceta se enmarca dentro de lo que el investigador Ramón y Rivera designó con el nombre de música popular de raíz tradicional y en donde esta forma musical adquirió gran notoriedad a partir del éxito obtenido en el año 1914 por el “Alma llanera” del compositor Pedro Elías Gutiérrez y pasó a designar a una pieza musical de autores conocidos. El joropo que más se utiliza en el cine venezolano de este período es el llanero y se puede ejecutar o con el arpa, o con la bandola llanera (que posee cuatro cuerdas de nylon). Asimismo posee un sinnúmero de expresiones o formas musicales tales como: Corríos que es una composición poética constituida por una serie indeterminadas de coplas por medio del cual se hace referencia a acontecimientos muy diversos: asuntos amorosos, personas extraviadas y se personifican animales como podemos apreciar en la película *Fin de Round*. Este lleva que lleva por nombre de Corríos de los pájaros fue recopilado por Alverto Arvelo Torrealba y popularizado por el quinteto contrapunto; el pasaje llanero forma musical considerada la canción épica del llano dedicada al amor, a la mujer y al terruño que podemos apreciar en *La voz del corazón* en donde es ejecutado solo por un arpista; La Onda Nueva una forma musical, que se derivó del joropo llanero y fue creada por el gran compositor venezolano Aldemaro Romero. Esta surgió de la idea de ejecutar de manera moderna al joropo llanero, cambiando la instrumentación musical de arpa cuatro y maracas a piano, bajo y batería que la podemos apreciar en 3 bloques en igual

número de películas tales como: *Karibe kon tempo*, *La primera vez* y *La mágica aventura de Oscar*.

Por último debemos destacar: por un lado la película *Caracas amor a muerte* en donde el compositor utiliza el joropo llanero y uno de sus instrumentos principales la bandola para realizar su musicalización (ocho bloques musicales). Así podemos encontrar que el tema musical que identifica a la película es lo que se conoce como el registro de la bandola, especie de *intro* en forma lenta en el cual el ejecutante realiza adornos antes de comenzar el tema propiamente dicho y por otro lado la película *La pluma del arcángel* donde su compositor usa el mismo joropo.

- La tonada (llanera) es una forma musical usada en 7 bloques en igual número de películas. Aunque fue creada en las primeras décadas del siglo XX por el compositor Eduardo Serrano, debe su popularidad en la actualidad al cantautor Simón Díaz quien con sus composiciones pasó a ser concebido como una figura emblemática del venezolano. Esta forma musical (en mi modesta opinión) ha sido utilizada por los compositores de música cinematográfica para impregnar a algunas películas venezolanas de un sentido de identidad nacional. Así encontramos la tonada “sabana” en su versión original la cual es interpretada por el propio Simón Díaz en la película *La voz del corazón*, además encontramos temas musicales derivados de los intervalos iniciales de la melodía de esta tonada en las películas: *Río Negro*, *La mágica aventura de Oscar* y *Manuela Sáez*. Los dos últimos temas compuestos en la tonalidad original de la tonada: Mi menor y el último no alcanzamos a precisar ya que pareciese realizado también en esta misma tonalidad pero por efecto de la copia que poseemos se escucha en Fa menor. Mientras que

encontramos otra tonada del mismo autor que lleva por nombre: Tonada de luna llena en su versión original en las películas: *Piel y Desnudo con naranjas*; y una versión para guitarra ejecutada por el músico Aquiles Báez en esta última.

- La canción patriótica que tuvo su origen en la Europa de finales del siglo XVIII al calor de la Revolución Francesa y a la oposición de la dominación napoleónica es una descendiente ilustre del compromiso político nacionalista. En Venezuela surge en los días sucesivos al 19 de abril de 1810, por esta razón y en concordancia con lo sostenido por Ramón y Rivera la hemos incluido en la música de tradición reciente. En este trabajo de investigación, encontramos cinco veces el uso de esta forma musical: cuatro bloques en las películas: *Desnudo con Naranjas* y *La pluma del arcángel* representada en nuestro Himno nacional “Gloria al bravo pueblo” (y que según algunos autores la música de sus estrofas fue tomada de un canto de arrullo que lleva por nombre “Duérmete mi niño”. La letra se le atribuye a Vicente Salias en tanto que en torno a la música existe una antigua polémica ya que algunos autores señalan, basados en la revisión de ciertos documentos y en sus deducciones no a Juan José Landaeta como autor de la música sino a Lino gallardo tal como los sostiene José Antonio Calcaño en su libro *La ciudad y su música* al señalar (refiriéndose al Himno nacional) que: “No hay pruebas de que el compositor haya sido Juan José Landaeta, ni que lo fuera Gallardo. Pero es también innegable que las presunciones resultan mucho mas fuertes a favor de Lino Gallardo.” (1980:176); y un bloque en la película *Pandemonium, la capital del infierno* con la canción “Oligarcas temblab”, canción de la Guerra Federal que fue considerada de autor anónimo, pero que Vicente Emilio Sojo en carta enviada al poeta Carlos

Augusto León, en donde le ofrece unos comentarios acerca de la evolución musical de Venezuela al llegar a la época de la Federación le dice: “De las canciones guerreras, tengo seguras noticias de una sola: ‘Oligarcas Temblad’. Esta canción fue compuesta por Domingo Castro, quien, además de organista y cantor, militaba en las huestes federalistas que tuvieron como centro el campamento de Capayita, cerca de Guatire” (2010: párrafo 5); y como es del conocimiento de todos, dicha canción patriótica esta muy en boga en estos momentos por la utilización que ha realizado de ella, el gobierno nacional.

- El Merengue, forma musical que según algunos autores se derivó de la guasa y la fulía barloventea. Se cree nace alrededor de 1910 con los llamados “músicos cañoneros” que irrumpían en las casa con sus cantos provistos de picardía. Este merengue nuestro llamado caraqueño porque se origino en la ciudad y bien podría ser considerado uno de los primeros géneros urbanos de nuestro país no guarda ninguna relación con su homónimo dominicano, porque además tiene la característica muy particular en su escritura musical que a pesar de la antigua polémica parece haberse hecho costumbre el escribirlo en un tiempo de el 5/8.

En el cine venezolano del periodo escogido encontramos que se usa en 7 oportunidades en su sentido instrumental o bien ejecutado por bandas marciales como en el caso de la película *Río Negro*. Pero sin duda alguna, interesante por demás es el uso que hacen los compositores: Álvaro Cordero de su base rítmica para construir el tema musical que identifica a la película *Luna llena* y Aquiles Báez para la película *La pluma del arcángel*.

- La parranda, forma musical asociada al ciclo de la navidad (Solsticio de invierno) aparece un total de 2 veces en igual número de películas: Estas son: *Amaneció de golpe* y *Tres Noches*. En ambas, las formas musicales corresponde a parrandas con características esenciales del estado Aragua, y que fueron popularizadas por el Grupo Un solo pueblo. En el primer caso lleva por nombre “La matica” cuya música es de la tradición y la letra es del mismo grupo Un solo pueblo y en el segundo la canción se titula “Botaste la bola”, música de un solo pueblo y la letra le pertenece al poeta ya desaparecido Jesús Rosas Marcano. En la película *Tres noches* la parranda aparece versionada tanto en su letra como en su instrumentación es una interpretación urbana del grupo de Hip hop Tres dueños.
- El aguinaldo al igual que la parranda esta relacionado con el ciclo navideño y aunque se tienen noticias de cultivadores de esta forma musical (relacionada con el villancico español) a comienzos del siglo XVIII, no es sino hasta finales de la primera mitad del siglo siguiente, gracias a los aportes realizados por el maestro Vicente Emilio Sojo cuando adquiere su conformación propia. En su ejecución esta forma musical, involucra numerosos tipos de instrumentos tales como: cuatro, charrasca, chineco, triangulo, tambores, furruco, etc.; y la encontramos en la película *Juegos Bajo la luna* con el titulo “Oh luna que brilla en diciembre” de autor anónimo.
- Calipso de El callao. Es una forma musical que aunque de influencia africana nos llego gracias a los inmigrantes antillanos que atraídos por la explotación minera vinieron a nuestro país a partir de 1838 y cuyo canto se realiza en ingles o en *patois*: mezcla de francés ingles y español. En la ejecución del calipso en

Venezuela, se emplean: tambores, cuatro, maracas. Campanas, rillos y el bumbac.

Un ejemplo de esta forma musical la podemos apreciar en la película *Amaneció de Golpe*, en donde la canción recibe el nombre de Woman del Callao interpretado por Un solo pueblo y cuya letra y música le pertenecen a Julio Delgado de la agrupación VH calipso.

- El ritmo orquídea. Forma musical también de reciente data que fue creada por el compositor Hugo blanco al incorporar al ensamble musical acostumbrado para la época de: arpa, cuatro y maracas, una clave cubana; con el cual graba su primer trabajo discográfico en donde se hizo famosa la canción “Moliendo Café”. De este ritmo, célebre es sobre todo el rasgueo tan característico que realiza el cuatro, el cual podemos apreciar en la película *Golpes a mi puerta*.

2. La música folklórica: Un total de 48 bloques musicales usados en 17 películas en las cuales encontramos formas o géneros musicales en donde predominan dos tipos de influencias culturales:

a. La influencia africana presente en 35 bloques musicales usados en 11 películas con sus formas o géneros musicales tales como:

- Golpe de tambor el cual es usado en 11 bloques en 8 películas. En estas, su presencia esta asociada a tres situaciones: la brujería o actos de superstición, a la sensualidad, a la seducción y a la celebración, la alegría y la fiesta. En el ámbito popular tradicional, los golpes de tambores en Venezuela generalmente reciben el nombre de la población o lugar donde se ejecutan aunque puedan presentar subdivisiones para establecer diferencias en variaciones de algunos toques. De este modo encontramos que la mayor parte de los golpes de tambor de las películas

venezolanas, provienen del Estado Vargas (Todasana, Chuspa, La Sabana, Osma, etc.), en donde se utilizan de uno a tres tambores de madera que se encuentran tendidos en el suelo y que reciben el nombre de cumacos. Sobre estos se sientan a horcajadas los tocadores para percutirlos y además se usan unos tambores concebidos a partir de barriles los cuales son colocados en posición vertical y que reciben el nombre de pipas. Es menester señalar que en algunos pueblos estos tambores son sustituidos por otros tambores contruidos de tronco de árboles que se conocen comúnmente como curbatas; y no debemos olvidar el uso de las guaruras: conchas de grandes caracoles y/o el de cachos de ganado cuyo sonido se produce al soplarlos. A esta instrumentación se les añade el canto o las canciones que en el ámbito de la música de influencia africana se le conoce como *tonadas* que por lo general se dividen en dos partes: El macizón y la perra. La primera es un ritmo mas lento y con él “calientan” los cantadores y tocadores y la segunda es un ritmo más rápido y animoso en cuanto a toque, baile y canto. Esto lo podemos apreciar en las películas: *Fin de Round* (Golpe de tambor de Chuspa: Tonada de el macizón y tonada de La perra); *Karibe kon tempo*, *Rosa de Francia* y *Manuela Saez* (Golpe de tambor de Todasana: Tonada de La perra) Además de esta región encontramos dos ejemplos de quizás el golpe de tambor que mayor difusión ha tenido en Venezuela. El del barrio de San Millán de Puerto Cabello Estado Carabobo que se ejecuta generalmente con un Cumaco (tambor tendido en el suelo) y tres tambores pequeños que reciben el nombre originalmente de clarines pero que en la ciudad de Caracas se les conoce popularmente como campanas o pailas. A estos se le agrega las maracas y la charrasca de metal: instrumento de influencia

antillana. El primero de los ejemplos, aparece en la película *Río Negro* en donde se subvierte su discurso gramatical, eliminándose la alternancia responsorial solista coro propia de esta forma musical. El segundo lo hallamos en la película *Acosada en lunes de carnaval*; en donde el compositor crea un tema apoyado en su base rítmica resaltada por un bajo eléctrico e incorpora el uso instrumentos musicales de la familia de viento metales a la usanza del conocido grupo musical: Las sardinas de Naiguatá. Otros golpe de tambores que encontramos es el Golpe de tambor de Choroní (ejecutado tradicionalmente solo con tres cumacos) en la película *La mágica aventura de oscar* y por último un tema inspirado en lo que sería similar a la clave cubana en nuestra música: las baquetas, palos, laures, macuayas, toricos que se ejecutan en el cuerpo del cumaco que se encuentra tendido en el suelo en los golpes de tambores de los estados: Aragua, Vargas, Carabobo y Yaracuy y que comúnmente se conoce por el sonido onomatopéyico que producen cuyo vocablo es “Café con pan”.

- El sangreo: Paseo procesional que realiza los devotos por las calles de las poblaciones de los estados Yaracuy, Carabobo, y Aragua portando banderas y bailando a San Juan Bautista. Esta forma musical es empleada en 9 bloques en 3 películas y en los tres casos se utiliza la base rítmica del sangreo de Borburata Edo. Carabobo. Esto lo podremos apreciar en: la película *Río negro* que aunque posee un solista no presenta las características propias de esta forma musical que es la alternancia responsorial solista y coro; en la película *Santera* y en la película *A la media Noche y Media* cuya música cinematográfica presenta elementos de este sangreo.

- La gaita de tambora es una forma musical propia de las poblaciones del sur del lago de Maracaibo tales como: Bobures, Palmarito, El batey, Santa Maria, Gibraltar entre otros. Mal llamada gaita negra es una de las cinco gaitas que se ejecutan en nuestro país. En la película *100 años de perdón* el compositor no utiliza el género con todos los elementos que la conforman (Tambora, tamborito, maracas, clarinete, voz y coros) sino que toma la forma de ejecución de un solo instrumento (el tamborito) para producir efectos de tensión en la película; otro tanto sucede en la película *Trampa para un gato* en donde se usa en la canción “El sombrero azul” del *cantor del pueblo* Alí Primera que contiene en la ejecución del cuatro la base rítmica propia del tamborito.
- Los diablos danzantes que aparecen en 5 bloques en una misma película. Las *diabladas* son una celebración antigua cuyo origen se remonta a la Europa medieval y que llega a nuestro país a través de la herencia española. Por supuesto como toda la música folklórica estas manifestaciones presentan elementos de por lo menos dos culturas, sin embargo la influencia cultural predominante producto del sincretismo es sin duda alguna la africana. En Venezuela existen en la actualidad 8 diabladas danzantes cada una con sus particularidades. En la película *Santera* encontramos la celebración de los diablos danzantes de Chuao y un tema musical inspirado en los Diablos danzantes de Yare en el que predomina las células rítmicas del redoblante y las maracas. En ambos casos el instrumento musical que rige la celebración es el tambor especie de granadero de banda marcial que en la población de Chuao recibe el nombre de Caja y en Yare de granadero; a este se le agrega la maracas y junto con los sonajeros, (campanas que llevan colgados los

danzantes) contribuyen a crear el tejido sonoro de estas manifestaciones tradicionales. También debemos acotar que en el caso de Chuao, la manifestación tradicional presenta la peculiaridad que además del tambor se utiliza el cuatro para acompañar a los danzantes.

- Tambor redondo o culepuya cuyos instrumentos son tres tambores (prima, cruzao y pujao) que se colocan como “montando caballitos”. Encontramos esta forma musical en las películas: *Santera* donde el compositor utiliza el sonido que se deriva del motivo rítmico del pujao, tambor de sonido más grave o bajo y a partir de allí crea una música cinematográfica y en *Piel* en donde solo se utiliza solamente el canto (llamado comúnmente Tonada) que acompaña a los tambores y que popularizara el grupo Un solo pueblo.
- El quitiplas es una sección de bambú de distintos diámetros percutidos que forman parte de la rica tradición de la región de Barlovento y que reciben su nombre del vocablo onomatopéyico que se produce en el entrechoque de los bambúes más delgados y pequeños. Elementos rítmicos de esta forma musical, los encontramos en la película *Fin de Round* donde el compositor ejecuta con un sintetizador la polirritmia que tradicionalmente producen estos idiófonos y la mezcla con un ritmo cubano que es al igual que el quitiplás en tiempo de 6 x 8.
- La fulía. Existen varios tipos: oriental, central, varguense, etc. En la película *Santera* la fulía que encontramos es la realizada en la región de Barlovento que se ejecuta con tres tamboritas llamadas: prima, cruzao y pujao; cuatro, maracas, voz y coros. Así, el compositor Víctor Cuica toma de esta fulía, la polirritmia que

producen las tamboritas: prima y cruzao para construir un tema musical a partir de estos dos ritmos.

b. La influencia hispánica presentes en 13 bloques musicales usados 9 películas con sus formas o géneros musicales tales como:

- Las canciones infantiles empleadas en 7 bloques en 6 películas. Esta forma musical es muy usada en nuestras películas, recordemos que la gran mayoría de las canciones infantiles llegaron a América Latina en la época colonial adquiriendo en cada país, sus propias particularidades. Las canciones infantiles que encontramos son: “Matarile ríe ron” en la película *Bésame Mucho*; “Mambrú se fue a la guerra” en la película *Rosa de Francia*; “La chivita” en la película *Huelepega*; “Tin marin de dos piringüe” en la película *A la media noche y media*; “Que llueva” en la película *La mágica aventura de Oscar*, “A la rueda rueda” y “A la víbora de la mar” en la película *Tres Noches*.
- El Joropo (folklórico): Forma musical quizás una de las más antiguas cultivadas en el país. Según el investigador Rafael Salazar el joropo nace en los valles del Tuy mirandino y de Aragua (Joropo mirandino) y de allí partió hacia Altagracia de Orituco (Joropo guariqueño), después a la región de los llanos (Joropo llanero) luego a las tierras de Guayana (Joropo guayanés) y por último al oriente venezolano (Joropo oriental). Presenta si se quiere una faceta folklórica y una popular. En el caso de la primera que es el que nos interesa en este apartado, la corriente socio-histórica sitúa el uso de su vocablo alrededor del año 1880 y en donde podemos mencionar sus formas más primigenias: el pajarillo, el galerón y el seis: *numera’o* *figurea’o* o corrido. De esta manera encontramos 9 bloques

musicales que se aprecian en las películas: *La voz del corazón* y *Caracas Amor a muerte* (con el Pajarillo); *Aire libre* en donde el compositor Federico Ruiz, utiliza en el piano desarrollos rítmicos y melódicos propios de esta forma musical; y *La pluma del arcángel* en donde se usan elementos sobretodo vocales del seis corrido del Tamunangue o Sones de negros.

3. La música indígena que es usada en 16 oportunidades en un total de 5 películas.

En Venezuela existen alrededor de 28 grupos étnicos entre los cuales podemos mencionar: los Arahuc, los Guahibos, los Puinabes, los Piaros, los Wayuu, los Yanomamis, los Cariñas, los Waraos, los Pemones y los Yucpas entre otros. Sus formas musicales son:

- Los cantos a capella los cuales podemos encontrar en las películas: *Rosa de Francia* y *Tokyo Paraguaipoa* (etnia wayuu); y *En territorio extranjero* (etnia yekuana). Sin embargo debemos señalar que debido a la escasa información que hay sobre este tema tuvimos dificultad para saber el nombre de los cantos y su significación.
- Trompa guajira. Instrumento que consiste en un pequeño arco de metal rígido que cabe en la boca (es una especie de birimbao). Este instrumento de origen asiático que la etnia wayuu lo hizo propio, lo encontramos en las películas *Río Negro* y *Tokyo Paraguaipoa*.
- Yonna. Danza wayuu que se baila en círculo en donde la mujer persigue al hombre al son del tambor quien se desplaza hacia atrás con largos pasos y evitando caerse. El único instrumento que acompaña esta celebración es el tambor que recibe el nombre de Kasha. Esto lo podemos apreciar en la película *Tokyo Paraguaipoa*.

- El warime. Es la celebración ritual más importante de la etnia Piaroa. Se realiza generalmente una vez al año para festejar la buena cosecha y los matrimonios de los miembros de la comunidad. Elementos de esta manifestación tradicional la podemos apreciar en la película *En territorio Extranjero*.

En cuanto a la procedencia de la música usada en la película podemos observar que en relación a la música creada encontramos 47 bloques musicales de entre los cuales bien vale la pena destacar los inspirados en la tonada “Sabana” del compositor Simón Díaz. De este modo tres compositores de música cinematográfica de este período coinciden en utilizar el motivo melódico principal de esta canción venezolana para acompañar las películas: *Río negro*, *La mágica aventura de Oscar* y *Manuela saenz*. Mientras que las propuestas mas sobresalientes para música para cine lo constituyen la realizada por los compositores: Víctor Cuica en la película *Santera* en donde utiliza con gran acierto, elementos rítmicos de las formas o géneros musicales populares tradicionales tales como: Diablos de Yare, Sangueo de Borburata, Fulia Mirandina y golpes de tambor que le hicieron merecedor del premio a la mejor banda sonora del año 1997 y Aquiles Báez en la película *La pluma del arcángel* en donde utiliza elementos rítmicos y melódicos del seis corrido, el merengue, el valse andino y el joropo llanero para crear una excelente música cinematográfica

Otros bloques musicales creados a partir de la música popular tradicional que debemos mencionar son: el del compositor Alonso Toro en la película *Fin de round* en donde utiliza elementos rítmicos del quitiplás; la música inspirada en el valse venezolano, realizada por el compositor Federico Ruiz, para la película *Aire libre*; el tema musical inspirado en la base rítmica del merengue caraqueño, desarrollado por el compositor Alvaro Cordero para la película *Luna llena* y la música de fondo de la película *Caracas amor a muerte* que en su

mayoría se construye en torno al sonido de la bandola llanera. En tanto que la ejecutada “en vivo” presenta un total de 43 bloques musicales. Lo que presupone cierta necesidad realista, si se quiere documental del cine venezolano al mostrarnos a los actores o a músicos interpretando las diferentes formas musicales. Entre ellas destaca en primer lugar: el valse venezolano cuya corriente de salón representada en el uso del piano aparece en 8 oportunidades en una misma película (*Río Negro*) mientras que la corriente popular la encontramos en dos oportunidades; en segundo lugar tenemos al golpe de tambor, el cual es ejecutado en vivo en 8 oportunidades y que nos delata cierta fascinación e identificación de nuestros cineastas de este periodo por esta forma musical y presumimos que el uso de un tambor en específico no obedece ni a sus características intrínsecas ni a su sonoridad en particular sino que está supeditado a las locaciones escogidas para el rodaje de la película; en tercer lugar nos hallamos con el Joropo llanero en sus diferentes variantes y en cuarto lugar nos topamos con el hallazgo de la canción infantil que es cantada en 5 ocasiones. Otras manifestaciones musicales dignas de destacar son los diablos danzantes, la canción patriótica, la yonna y el merengue entre otros.

En cuanto a las grabaciones preexistentes, encontramos 29 bloques musicales algunos con canciones del dominio popular (por su carácter comercial) cuyos textos o letras en algunos casos guardan relación con el argumento de la película en la cual es usada entre las que podemos mencionar: “Quien fue que mató a consuelo”, “Compadre pancho”, “Woman de Callao”, “Botaste la bola”, “Tonada de luna llena”, “Sabana”, “Nuestras dos almas”, “A la rueda, rueda”, “A la víbora de la mar”, El sombrero azul, etc.; y otros que son producto de grabaciones con fines culturales y/o pedagógicos.

Por último debemos señalar que encontramos 11 películas en donde no se utilizó música popular tradicional venezolana tales como: *Roraíma*, *Móvil pasional*, *Los platos del diablo*, *Sicario*, *Mecánicas celestes*, *La montaña de cristal*, *Muchacho solitario*, *Garimpeiros*, *Tosca la verdadera historia*, *Borrón y cuenta* y *Los niños invisible*; y tres películas que no se visionaron por su dificultad para hallarlas.

Hasta aquí hemos convenido en realizar una suerte de perspectiva de las diversas formas y/o géneros de la música popular tradicional que se han utilizado en las películas venezolanas de ficción estrenadas entre el año 1992 y 2002. Ahora estudiaremos en profundidad su uso dentro de la banda sonora, para analizar las múltiples funciones que cumplen en relación con la imagen.

CAPITULO III

USO CINEMATOGRAFICO DE LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LOS LARGOMETRAJES VENEZOLANOS DE FICCION (1992-2002)



“El propósito de la música de cine es que no sea apreciada por si misma;
su mayor utilidad consiste en intervenir sin que el público realice un
verdadero acto consciente de percepción”

David Raksin

FUNCIONES DE LA MUSICA EN EL CINE

La música cinematográfica es toda aquella música pensada, diseñada, escrita, planificada y usada en función de las imágenes presentes en una película. Por tanto es música que forma parte de un todo, no es música compuesta para ser evaluada o escuchada descontextualizada, desmembrada de la película que le da razón de ser y sin la cual no se habría creado como una unidad (aunque pueda hacerse), sino que su valoración debe hacerse partiendo de cuanto contribuya a apoyar o ayude a reforzar los efectos que desea lograr el director en una película.

Al respecto el compositor Bernard Herman afirma que:

La música de cine puede sacar a la superficie e intensificar las reflexiones interiores de los personajes. Puede dotar a una escena de sensación de terror, grandeza, alegría o tristeza... Muchas veces eleva los diálogos al terreno de la poesía... Se trata del eslabón que comunica al público con la pantalla, abarcándolo todo y convirtiéndolo en una única experiencia. (Zinsser, 1982: 67)

Ahora bien para tratar de entender la presencia de la música en el cine han surgido un sinnúmero de usos que han recibido comúnmente el nombre de *funciones*. Dentro de las principales funciones que diversos autores le han conferido a la música en el cine podemos mencionar las siguientes:

- Recrear las épocas y lugares en que transcurre la acción.
- Acompañar imágenes y secuencias para dar el verdadero significado de un filme
- Crear el tono y atmósfera de un filme
- Activar o retardar el ritmo interno de la acción
- Anticipar o indicar cual es el tono o significado de una escena
- Intensificar el sentido de una escena para implicar emocionalmente al espectador.

- Dar cohesión a las diferentes escenas para proporcionarle al filme un sentido de continuidad
- Recuerdo de elementos anteriores
- Contribuir a la caracterización psicológica de los personajes.
- Dar credibilidad a una película
- Subvertir la imagen o dar un matiz irónico
- Sustituir diálogos que sean innecesarios.
- Delimitar, acompañando a los créditos iniciales y finales, la estructura del filme.
- Servir como fondo de relleno neutral para los diálogos
- Aportar información al espectador, entre otras.

Vemos como estas funciones son disímiles y obedecen a diferentes estadios de concepción y percepción del hecho fílmico. Poniendo en evidencia que de algunos de estos recursos se conoce su origen a través de su uso reiterado en donde se ha vuelto norma el efecto que producen, en algunas ocasiones se ha llegado a su definición y a la delimitación de su área, sin embargo en la mayoría de los casos han sido agrupados sin un criterio coherente de clasificación y peor aun sin una distinción jerárquica que representa un error ya que los parámetros que los identifica son muy diferentes. Pero además al ser delimitados de manera rígida, se obvia la permeabilidad que presentan estos recursos ya que un mismo fragmento musical puede cumplir variadas y diversas funciones en una película.

Por otro lado es casi inexistente el basamento teórico que describa los procedimientos a seguir para realizar el análisis de la música en su percepción conjunta con la imagen; motivo por el cual hemos creído pertinente apoyarnos en un material pedagógico que lleva por

nombre *Método de análisis de la música cinematográfica* y que le pertenece a Josep Lluís i Falcó quien en una exposición razonada no solo define los diferentes usos que se pueden hacer de la música en una película sino que además los agrupa de manera coherente y de acuerdo a unos parámetros comunes que nos arrojan luces en la construcción de su análisis.

CATEGORIAS PARA EL ANALISIS DE LA MUSICA EN EL CINE

1. Función articuladora: Esta categoría esta íntimamente relacionada con la fase de preproducción en donde se planifica entre otras cosas la presencia musical de una película, lo importante aquí es preguntarnos si la música esta en función de la imagen o viceversa Es así como podemos distinguir dos funciones:

- Protagónica: Se produce en casos especiales y ocurre cuando la música tiene un rol determinante y la imagen se estructura, construye y se articula a partir de ella. valgan de ejemplos las diferentes formas del cine musical: números musicales, operas, ballets filmados, películas musicales.
- Secundaria: Esta función es la mas común en una película ya que lo acostumbrado es que la música sea puesta una vez terminada la edición, estando supeditada por este hecho a la imagen.

2. Justificación óptica. La gran mayoría de los escritos relacionados con las funciones de música para cine, establecen sus definiciones y usos de la presencia de la *música en la pantalla*. En esta categoría no es tan importante la música en si, sino la visibilidad de la fuente sonora que la produce, que es de donde se ha derivado toda una abundante terminología. Así encontramos:

- Música diegética, integrada, documental, de pantalla, viva, implícita o realista, que según los diversos autores es la música que se oye de manera clara como proveniente de una fuente productora de sonido visible, presente o sugerida por la acción que transcurre en la pantalla; por ejemplo: un cantante callejero, una melodía silbada por un personaje, una canción que suena en una radio, un personaje que canta o toca un instrumento, una orquesta, etc. Las películas en las que predomina esta modalidad son las biografías de compositores o intérpretes famosos muy de moda en los años cuarenta.
- Música no diegética o extradiegética, no integrada, de acompañamiento, de fondo, ambiental o incidental que ayudan a crear diversas atmósferas y que proviene por efecto de una convención que ha asumido el espectador; de un espacio imaginario o de una orquesta imaginaria que comenta la acción sin formar parte del universo interno de la película y que no tiene ninguna justificación dentro de esta.

Es de hacer notar que ambos tipos de música pueden o no estar compuestas originalmente para las películas. Además, pueden encontrarse simultáneamente: sobre-expuestas, encadenadas, enfrentadas, separadas y cumpliendo los mismos o diferentes usos.

3. Coherencia argumental. Esta categoría nos permite ver si la presencia de la música por sí misma está justificada o no por el argumento. Por eso se presenta Integrada o ajena
4. Interacción semántica. En esta categoría se puede afirmar que es donde el compositor tiene mayor libertad en su obra pues utiliza las herramientas que le son afines, tales como (armonía, contrapunto, fuga, instrumentación, etc.) Aquí lo más importante es la conjunción entre los dos mensajes: el musical y el visual, que pueden reforzarse u oponerse entre sí según la

intención del director. De esta manera entre ambos discursos pueden producirse mensajes convergentes o divergentes.

Existen tres tipologías de convergencias y divergencias que justo es decirlo, se derivan o desprenden del hecho que están circunscritas al cine y a la música de la cultura occidental.

Estas son las siguientes:

- Anímica o emotiva. La mayoría de nosotros tendemos a identificar o a relacionar algunos tipos de música (clichés) con determinados sentimientos. Esta categoría es quizás en donde mas abundan las funciones que se le asignan a la música para cine, sobre todo en cuanto a la caracterización psicológica de los personajes y a la implicación emocional del espectador.
- Física: Propicio el momento para preguntarnos ¿Cuales son los elementos que determinan la articulación de lo que Enrique Tellez llama *fraseo audiovisual*? En esta tipología es preciso observar como el *tempo* de la música que se expresa en unidades de medidas de diferentes valores y que se agrupan en torno al concepto de ritmo, se articula con determinados movimientos y acciones de los personajes y hechos que suceden en un plano, escena o secuencia. Esta categoría tiene que ver con la facultad que se le atribuye a la música de activar o retardar el ritmo interno de la acción.
- Cultural: La música provee al cine de vínculos de identidad basados fundamentalmente, en el carácter asociativo de elementos sonoros y visuales que están regidos por hábitos culturales propios de cada sociedad; en este tipo de convergencia, si la que se utiliza para acompañar una imagen de un determinado

lugar representa o ha sido etiquetada como perteneciente a esa región o espacio geográfico recibe el nombre de *Convergencia cultural local*; muy por el contrario cuando la que se emplea, prescindiendo del rigor histórico responde a lo que colectivamente nos imaginamos como de una época determinada sea que no hay vestigios de ella, como en el caso de las películas de romanos *Ben Hur* en donde se desconoce como sonaba la música de los antiguos romanos o la de una época que no hemos vivido como la música del futuro en películas como *Blade Runner*, en donde el compositor las inventa; es llamada *convergencia cultural cronológica* y en última instancia si solo nos encontramos con piezas musicales características que por sí mismas no tienen un significado, pero a las que la tradición ha dotado de sentido, y que se utilizan para ilustrar determinadas situaciones. Tales como: la "Marcha Nupcial" de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn para ilustrar una boda, la "Sonata Claro de Luna" de Beethoven para una secuencia romántica, nocturna, etc., recibe el nombre de *convergencia cultural conceptual*.

5. Ubicación en la narración. En esta categoría debemos tener en cuenta la relación de la música con la forma como el argumento de la película es presentado en imágenes para contar la historia, sirviendo de esta manera de soporte estructural de la narración. En otras palabras es importante conocer como la música puede reforzar y contribuir a presentar los hechos y las acciones al público utilizando los siguientes recursos:

- El tema circunstancial: cuya presencia obedece a situaciones o circunstancias concretas y que por lo general aparece solo una vez.
- El leitmotiv: ampliamente divulgado su uso, dando lugar en algunos casos a falsas interpretaciones; por lo que aclaramos su concepto: Es un elemento musical:

rítmico, armónico, tímbrico, pero sobre todo melódico, asociado inequívocamente a algún personaje, objeto o situación de la historia

- La elipse o elipsis en donde la música apoya o sugiere saltos temporales en la historia.
- La irrupción y la interrupción musicales, recursos cuyo carácter de sincronía se usan para señalar o potenciar la interacción semántica en momentos precisos de la narración.
- El número musical: tiene su representación en la canción popular, cuando su texto proporciona elementos asociados a la narración para así facilitar la comprensión de los espectadores.
- El *mickeymousing*. Un claro ejemplo de convergencia física que debe su nombre al cine de animación iniciado por Disney que consiste en una meticulosa descripción sonora de los movimientos de los personajes en donde existe perfecta sincronía entre las acciones físicas de las imágenes y la música.

6. Ubicación en el montaje. Esta función está relacionada con la fase de Post-producción de la película, siendo uno de los usos más antiguos atribuidos a la música de cine: La de proporcionarle a las imágenes sentido de continuidad del cual adolecen. Este es el momento que la música debe acotarse físicamente prescindiendo de cualquier consideración romántica, en esta fase y tal como lo sostiene Valls y Padrol: "...la música cinematográfica, pensada y creada para servir de fondo sonoro a unas secuencias, se compone y recompone con un centímetro en la mano y un cronómetro en la otra, pues el compositor, en su trabajo, ha de ceñirse con total precisión a la duración asignada a cada pasaje." (1986: 16 y 17)

Debido a esto podemos señalar los diferentes tipos de fragmentos musicales:

- Bloques genéricos: que sirven de entrada, salida o enlace; por lo general corresponden a los títulos y/o a los créditos de una película.
- Bloques secuencia: Música que coincide con la duración total o parcial, del desarrollo o parte de una secuencia
- Bloques de transición: Es uno de los usos mas antiguos y atribuidos a las funciones de la música para cine ya que es utilizada como paso de una secuencia o escena a otra.
- Bloque de plano: Es generalmente un motivo melódico o fragmento muy breve que carece de tema.
- Bloque continuo: forma de música que fue muy usada en las películas de los años treinta y que ya se ha abandonado, se refiere a aquel fragmento musical que se usa de manera ininterrumpida en diferentes escenas o secuencias.

7. Plano auditivo: Esta categoría esta íntimamente relacionada con la etapa de post producción y tiene que ver con la importancia o jerarquía de los distintos elementos que conforman la banda sonora: los diálogos, los efectos y la música: y en que lugar o nivel en el campo sonoro se coloca esta última.

- Primer plano
- Plano secundario
- Plano de figuración o telón sonoro.

8. Otros aspectos a considerar: al momento de realizar un análisis pormenorizado de la música se debe tener presente algunos defectos comunes que suelen presentarse en casi la mayoría de las veces en la fase de producción de una película tales como: bloques de recursos, falso leitmotiv, cortes bruscos, disminución de volumen, entre otros.

A los fines de esta investigación y dadas sus limitaciones nos centraremos en solo tres categorías de este modelo de análisis que pensamos son las que nos pueden proporcionar mayores resultados en la comprensión del uso cinematográfico de los bloques de la música popular tradicional en nuestro cine. Estas son las siguientes:

a. La justificación óptica. Para ilustrar la importancia de esta categoría, bien vale la pena recordar que en la década de los cuarenta existían algunas creencias relacionadas al uso dramático de la música en la banda sonora que se sustentaban fundamentalmente en el temor de que la audiencia llegase a preguntarse de dónde provenía esta música. Se consideró entonces necesaria una especie de explicación pictórica: por ejemplo, una escena de amor podría desarrollarse en los bosques y para justificar la música que la acompañaba, podía aparecer un violinista vagabundo, sin otra razón dramática que la señalaba. De allí que el estudio de esta categoría nos permitirá realizar la identificación visual y sonora de las formas y/o géneros musicales con la ejecución de sus diversos instrumentos.

b. La interacción semántica. En el planteamiento original a esta categoría se circunscribe a la cultura occidental. Sin embargo debemos dejar claro que en nuestra investigación, se analizara la conjunción entre los distintos mensajes visuales y una música muy específica: la música popular tradicional venezolana. Por esta razón en el caso de la convergencia anímica y la física, haremos una analogía entre los *cliches* o fragmentos musicales mundialmente conocidos y los elementos musicales propios de nuestro país; en tanto que en la convergencia cultural, por constituir la música un componente revelador del espacio geográfico venezolano, dicho estudio será mas específico, tomando en cuenta el lugar, la región y la época en la cual se desarrolla el argumento de la película y por último estudiaremos la

c. Ubicación en la narración. Esta categoría nos permitirá establecer como la música popular tradicional venezolana presente en los diversos bloques musicales, contribuye a apoyar la línea argumental de cada película a través sus formas narrativas: el tema circunstancial, el leitmotiv, la elipsis o elipse, la irrupción y la interrupción, el número musical y un recurso que proponemos que es el tema no circunstancial, pues se presentan en varias ocasiones y aludiendo a diferentes situaciones.

De esta manera antes de comenzar el análisis de las tres categorías señaladas, conviene indicar que como parte del interés de este trabajo, hemos colocado después de la sinopsis de cada película, su tiempo de duración y de igual manera (después de cada bloque musical y entre paréntesis), el tiempo de duración en minutos y segundos.

ANALISIS CINEMATOGRAFICO DEL USO DE LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LOS LARGOMETRAJES VENEZOLANOS DE FICCIÓN (1992-2002)

1. RIO NEGRO

Sinopsis: Ricardo Osuna llega a Río Negro con el cargo de gobernador. Se enriquece ilícitamente con los impuestos y trae el “progreso” a la población. Para mantener el orden acepta la ayuda de Funes quien poco después, apoyado por los terratenientes, lo mata. Una vez en el poder, Funes arrasa violentamente con todo el “progreso” y con los seguidores de Osuna. Su objetivo es apoderarse de toda Venezuela. Finalmente es fusilado por un nuevo caudillo. Duración: 121 minutos.

Esta película presenta 18 bloques en donde encontramos la presencia de elementos melódicos y/o rítmicos de la música popular tradicional venezolana. Los bloques son:

- Bloque 1 (3’31”). Este bloque corresponde a la secuencia prólogo de la película, en donde observamos a unos ilustres pasajeros que en pequeñas embarcaciones se trasladan río arriba, abriéndose paso entre la exhuberancia del paisaje.

En lo relativo a su justificación óptica la música es no diegética ya que la fuente sonora que la produce no es visible en la pantalla. Ella contiene dos formas musicales enlazadas sin interrupción: la primera corresponde a la base rítmica del Sanguero de la población de Borburata Edo. Carabobo y la segunda es un Golpe de tambor del barrio San Millán de Puerto Cabello también del Estado Carabobo. En ambos casos el compositor rompe con el ámbito gramatical propio de estos géneros musicales al subvertir la métrica con relación a la cantidad de los versos (que de 6 u ocho sílabas en ambos casos pasan a una cantidad indeterminada) y con relación al discurso que tradicionalmente corresponde a un solista con coro responsorial; el compositor realiza dos temas forzados para un solista cuya letra nos suministra información del argumento de la película tal como lo apreciamos en el texto tanto del Sanguero: “Entre montañas, ríos y selvas, van las leyendas de noche a sol, Oro, diamante, caucho y sarrapia, tierra sin dueño magia y verdor. Región ajena, tormenta y calma, vida angustiada, juego de azar, sueño y vigilia, luz y misterio, amor y odio para lavar”; como en el Golpe de San Millán: “Amazonas madre tierra, Amazonas verdadera, Amazonas de leyenda, Amazonas es Amazonas”.

La interacción semántica que se establece es mas compleja: por un lado se presenta en la primera parte del bloque (Sanguero) una convergencia física en donde la música acompaña el ritmo interno propio de las imágenes; sin embargo en la segunda parte del bloque (golpe de San Millán) existe una divergencia física, motivado a un cambio de ritmo musicalmente hablando (se hace mas rápido) y a la lentitud de las imágenes; también encontramos la intención del compositor de establecer una convergencia cultural local y cronológica porque al tener los géneros musicales usados su origen de la época colonial se supone que el espectador hace de manera fácil esta asociación y ciertamente así sucede. Sin embargo debido a que

nuestro análisis involucra el conocimiento de nuestra música popular tradicional, nos permitimos una aclaratoria en cuanto a la convergencia cultural local. Si bien es cierto que nuestra música se haya difundida en todas las regiones; la que se utiliza en este bloque no es representativa de la región del Amazonas lugar donde transcurre la película, sino de las costas venezolanas. En cuanto a su ubicación en la narración la música se encuentra expresada como números musicales en donde su texto guarda relación con el argumento como pudimos apreciar anteriormente y como temas circunstanciales ya que su presencia obedece a situaciones concretas.

- Bloque 2 (0'39"). El coronel Carrera habla con sus macheteros viendo el desembarco y llegada del nuevo gobernador y su familia. En este bloque la música que se utiliza es el merengue venezolano, género musical que encontramos además en el Bloque 3 (0'39") cuando Carrera habla con uno de sus hombres, y va al encuentro del gobernador para hacer gala de su poder y nuevamente en el Bloque 10 (0'15") en el momento que los habitantes del pueblo bailan en la plaza.

En los bloques 2 y 3, el merengue lleva por nombre "Quien fue que mató a Consuelo" cuya autoría se le atribuye a José Reina, mientras que en el bloque 10 el merengue es el conocido "Compadre Pancho" del compositor Lorenzo Herrera. En los tres casos son ejecutados por una banda marcial que se encuentra visible en la imagen, lo que determina que en la categoría concerniente a la justificación óptica, la música es diegética.

En su interacción semántica los bloques presentan dos tipos de convergencia cultural cuya lectura viene dada por el merengue venezolano: la primera de tipo local ya que este género se muestra como música acostumbrada en actos oficiales con presencia de representantes de la autoridad y se fundamenta en el hecho de que este género se difundió por toda Venezuela; y

la segunda de tipo cronológica, debido a que esta música ejecutada con preponderancia de los instrumentos viento metales esta asociada a épocas de nuestro pasado y precisamente la película se desarrolla en el año 1912.

En relación a su ubicación en la narración podemos considerar que el primer merengue cuyo titulo relacionado con la muerte “Quien fue que mató a consuelo” aparece en dos bloques en la misma secuencia (presumimos que por defectos de la edición)y aunque el tema musical no presenta texto, intuimos que el director lo utiliza como apoyo a la narración por ser una antigua canción popular conocida lo que determina que sea un número musical y un tema circunstancial como el segundo merengue que se encuentra en el bloque 10 ya que ambos corresponden a una situación concreta.

- Bloque 4 (0’07”) La imagen muestra la casa donde va a vivir el nuevo gobernador, En este bloque aparece un motivo melódico o efecto sonoro que proviene de un instrumento de origen europeo que por proceso de *Tradicionalización* paso a ser concebido como propio por la etnia wayúu con el nombre de trompa guajira (mejor conocido como birimbao), este aparece nuevamente en el bloque 12 (0’07”) cuando el jefe de la policía le arrebató a “Gonzalito” el oro que este ha decomisado a una dama y en el Bloque 17 (0’32”) acompañando al personaje de Tomas Funes. En los tres casos son ejemplos de música no diegética ya que proviene de una fuente sonora cuya presencia no es visible en las imágenes y esta representada en un fragmento melódico que es un falso leitmotiv, ya que su uso en la película varia: en el bloque 4 haciendo alusión a un objeto; luego cuando aparece en el bloque 12 la referencia es a una situación: y en el bloque 17 la música acompaña a un personaje; y como ya hemos dejado por sentado el leitmotiv es su sentido estricto,

es un motivo breve que se identifica de manera inequívoca solo con un personaje, una situación concreta de la película o un lugar; de manera que cada vez que aparece o se alude a este personaje o situación, o lugar suena "su" *leitmotiv*".

- Bloque 5 (1'46") Argumentalmente la imagen nos muestra la conversación del nuevo gobernador (Osuna) con el Jefe de la Policía y luego la fiesta de bienvenida que ha organizado Carrera en su honor, por eso en pantalla vemos la ejecución y escuchamos los instrumentos representativos del joropo guayanés. Este género de música que se usa en este bloque aparece además en el Bloque 6 (0'39") en donde luego de una interrupción de la fiesta de bienvenida al nuevo gobernador, el coronel Carrera ordena a los músicos continuar tocando; y nuevamente la encontramos en el Bloque 18 (2'14") acompañando la secuencia de la fiesta que ofrece Funes al enviado del benemérito Juan Vicente Gómez.

En lo relativo a la categoría de Justificación óptica, los tres bloques son indudables ejemplos de música diegética ya que la fuente que produce el sonido (músicos) se hallan visible en las imágenes; en tanto que en la interacción semántica en todos los bloques hallamos una divergencia anímica y física que viene dada por la sensación de misterio y tensión creada por las acciones de los personajes principales que contrasta con la emotividad de la música; una convergencia cultural local y cronológica debido a que el uso del joropo desde el punto de vista del espectador es asumido como propio del lugar (y en su sentido estricto lo es) y también porque esta música en el imaginario colectivo venezolano pertenece a épocas pasadas.

En relación a su ubicación en la narración, estamos en presencia de dos números musicales en los cuales los textos proporcionan elementos asociados con la historia. Así en el bloque 5

que transcurre en la fiesta al nuevo gobernador; la canción popular titulada “Al señor gobernador” del compositor Rafael Salazar nos suministra información de lo que sucede en la secuencia tal como nos muestra la letra que reproducimos a continuación: “Al señor gobernador lo queremos saludar, en Amazonas se juntan la ambición y el ideal. Los amigos y traiciones se consiguen por igual, porque la selva es de nadie...” Mientras que en los bloques 6 y 18 la canción que se usa es la misma solo que en su versión instrumental; el título de la canción es “El desafío” también del compositor Rafael Salazar y la letra expresa lo siguiente: “Yo no canto en desafío por ser de mala conseja, cabalgando la alegría se van muy lejos las penas, los cantares de esta tierra no conocen paz y tregua porque le falta un caudillo que necesita la guerra...” En esta se hace mención al desafío que representa para Funes la presencia del enviado del benemérito y la sensación en esta secuencia de una tierra de guerras y caudillos. Además la primera canción se considera un tema circunstancial, mientras que la segunda un tema no circunstancial ya que se usa en la película en dos ocasiones. Pero además encontramos en estos bloques la interrupción musical : recurso para acompañar sincrónicamente la acción, en el bloque 5 cuando se aparecen en la fiesta los “macheteros” de Carrera y empujan a un asistente a la velada, luego en el bloque 6 cuando el Coronel Carrera increpa al nuevo gobernador para que ingiera una bebida y en el bloque 18 cuando Funes habla con el enviado del benemérito y ante la inminencia de una frase lapidaria su secretario le hace señas a los músicos para que interrumpan bruscamente el número musical; y la elipse o elipsis recurso que contribuye a apoyar los saltos temporales en el bloque 5 cuando la música acompaña el cambio de espacio y de tiempo: de la escena que habla el nuevo gobernador y su asistente a la escena donde ya se encuentran en la fiesta, también en el bloque 18, en la escena cuando Funes es fotografiado y luego cuando ya se encuentra en la fiesta.

- Bloque 7 (1'27'') La escena nos muestra al jefe de la etnia en mitad de la noche “trayendo” a una doncella india que mientras camina observa el burdel “La casa dorada”. La escena cambia y vemos el interior del burdel con clientes, meretrices, un pianista que ejecuta la música hasta la llegada del gobernador.
- Bloque 8 (0'47''). El gobernador que ha llegado a la casa contempla a una joven meretriz mientras le acaricia la mano. Al tiempo que Funes que aguarda en su casa, recibe la visita esperada del Jefe de la etnia que lleva a una doncella india.
- Bloque 9 (0'58''). “Gonzalito” bebe desenfrenadamente en La casa dorada. Las imágenes nos muestra todo tipo de actividades propias del lugar. El gobernador se besa con dos meretrices.
- Bloque 11 (1'38''). Es de día en la casa dorada y las meretrices se entregan al ocio: se maquillan, duermen, juegan. De pronto irrumpe violentamente en el lugar el sargento de la policía apodado “Gonzalito”
- Bloque 13 (0'34) Tomas Funes camina decidido hacia La casa dorada. En esta vemos a meretrices y clientes conversando animadamente.
- Bloque 14 (1'16'') Funes aguarda en La casa dorada la presencia del gobernador mientras una meretriz se le insinúa. Finalmente el gobernador aparece y lo invita a conversar.
- Bloque 15 (0'51'') El gobernador y Funes conversan en La casa dorada.
- Bloque 16 (1'03'') El gobernador y Funes discuten.

En cuanto a la justificación óptica de estos bloques, la música es diegética porque podemos ver al pianista ejecutando en su instrumento el genero vals y en los bloques que no aparece, la presencia del músico se intuye. En la interacción semántica todos los bloques nos

presentan cierta convergencia anímica sobre todo: en el bloque 8 cuando el gobernador en La casa dorada contempla a Marie, una meretriz que le evoca recuerdos de Paris, mientras el pianista que acaba de hacer una pausa, toca un vals cuya melodía melancólica (en tono menor) acompaña la imagen; y en el bloque 16 cuando después de una discusión acalorada el gobernador le insinúa soslayadamente un trato a Funes. La música acompaña este giro que presenta la conversación matizando el cambio de actitud del gobernador.

También encontramos en todos los bloques una convergencia física, ya que la música de alguna manera acompaña las acciones y movimientos de los personajes en la película y por último en esta categoría nos presenta una convergencia cultural cronológica puesto que el vals forma parte de la escuela pianística tradicional de comienzo del siglo XX y en el espectador hace referencia a tiempos pasados.

En cuanto a su ubicación en la narración la música presenta como recurso los temas circunstanciales en los bloques 8, 11, 15 y 16; tema no circunstanciales en los bloques (7 y 9) (13 y 14); la interrupción musical que podemos apreciar en: el bloque 7 cuando llega el gobernador a La casa dorada y “Gonzalito” grita “Viva el señor gobernador”, el bloque 11 cuando “Gonzalito” entra de manera inesperada en La casa dorada; el bloque 13 con la llegada de Funes a La casa dorada para hablar con el gobernador; y en el bloque 16 cuando Funes conversando con el gobernador le dice que detesta lo que representa una meretriz.

2. *LUNA LLENA*

Sinopsis: Pedro, recluso por la fuerza en un hospital psiquiátrico, trata por todos los medios de enamorar a Esperanza, abandonada por sus familiares, pero esta lo rechaza. Ante los viles maltratos y fuertes medicamentos, Pedro escapa. Después de un tiempo Esperanza hace lo mismo y busca a Pedro. Son descubiertos y trasladados nuevamente al hospital; pero esta vez comparten su amor. Duración: 100 min.

La película presenta dos bloques con elementos de música popular tradicional:

- Bloque 1 (0'40'') Pedro que ha hecho previamente un trato con un trabajador del psiquiátrico, le lava los platos, los cauchos de un camión para luego pintarlo; y después almuerza con este que finalmente se marcha en su camión.
- Bloque 2 (0'56'') Pedro y Esperanza son apresados e introducidos en una ambulancia que se traslada por una carretera en donde se ve el mar. Allí juntos comparten su amor.

En lo relativo a su justificación óptica la música (que esta inspirada en la rítmica del merengue) es no diegética debido a que la fuente sonora que la produce no se encuentra visible en la pantalla. En tanto que en su interacción semántica nos presenta en el Bloque 1 una convergencia anímica debido a que la secuencia nos muestra labores de limpieza que desarrolla Pedro para poder comunicarse con Esperanza y el merengue es un género musical que es muy jocoso, alegre que permite la comicidad y por tanto apoya esta escena si se quiere divertida; además encontramos una convergencia física ya que la métrica de la música apoya los movimientos y acciones de la imagen y en algunos planos coincide con su ritmo. En el bloque 2 por su parte se presenta una convergencia anímica, debido a que la escena es una escena de idilio y cómica; y la música que se utiliza es el merengue, mostrándonos un ejemplo interesante de música cinematográfica ya que la película transcurre en un sanatorio y el compositor utiliza la base rítmica de este genero (cuyo tiempo es irregular: 5 x 8) para crear un tema musical en el cual su centro tonal no se descubre fácilmente y por ende nos trasmite un sensación de desorden mental y de inestabilidad que contribuye a crear la atmósfera o sensación de un amor poco frecuente porque sucede entre enfermos mentales.

En cuanto a su ubicación en la narración nos encontramos en presencia de un tema musical no circunstancial en ambos bloques.

3. *FIN DE ROUND*

Sinopsis: Perucho Urbina, su hermana Mariana y su cuñado deciden irse a la ciudad. Allí Perucho descubre su vocación de boxeador. Logra obtener la medalla de oro en los Juegos Panamericanos. Mariana, en cambio, entra en una especie de trance que la hace predecir la fortuna en juegos de azar, situación que aprovecha su esposo para conseguir ganancias. Mariana reacciona y Perucho, tras descubrir el juego económico que teje el boxeo profesional, decide abandonarlo. Duración: 109 minutos

En esta película encontramos tres bloques con elementos de la música popular tradicional:

- Bloque 1 (1'55") En un pueblo de la costa venezolana se realiza una celebración en donde se baila a un santo. Vemos bailadores y tocadores de tambores, Brigido, Marina y Perucho se marchan de la fiesta.
- Bloque 2 (2'07") Perucho entrenando boxeo supervisado por su entrenador y alternando su entrenamiento con un trabajo de cargador de sacos en una empresa.
- Bloque 3 (1'05") Perucho Urbina junto a "Mobutu" y a "Cochinito" tocan en un lugar nocturno.

Con respecto a su justificación óptica, la música en el primer bloque y el tercero es diegética pues en el primer caso se ven a los tocadores de dos variantes del golpe de tambor: El Macizón y La perra ejecutados por el Grupo de tambores de chuspa de Toribio Colina en la celebración en honor a San Juan Bautista; y en el segundo caso la forma musical ejecutada es un Corrió (variante del joropo llanero) que lleva por nombre Corrió de los pájaros.

En el segundo bloque, la música es no diegética ya que procede de una orquesta imaginaria que no es visible en la pantalla. Sin embargo es importante acotar que el tema musical presenta una interesante fusión de elementos rítmicos de la música cubana en tiempo de 6/8 con la base rítmica del quitiplás venezolano.

En cuanto a su interacción semántica, la música en relación con la imagen nos presenta en los tres bloques una convergencia anímica y física. Así en el primer bloque vemos a los personajes bailando y tocando tambor; por esta razón el sentimiento que domina es la alegría que viene dado por lo que representan los tambores venezolanos en los estados de ánimo; en el segundo bloque las dos convergencias las encontramos en las imágenes del entrenamiento de Perucho que cada día va aprendiendo y superándose y las acciones que son acompañadas con una música que da la sensación de constancia apoyado en un motivo rítmico y melódico que se repite y al cual se le van sumando nuevos elementos subrayando la alternancia de Perucho entre los entrenamientos y su trabajo; y en el tercer bloque con la jocosidad del corrió que presupone en la escena cierta comicidad y acompaña las acciones físicas que ocurren en el lugar nocturno. También encontramos una convergencia cultural local: en el primer bloque ya que la música sirve para contextualizar geográficamente el lugar de donde provienen los personajes principales de la película: una población costera del país y en el segundo bloque estableciendo una sensación de unidad en la fusión de la música cubana con la venezolana. A mi juicio, el compositor trata de subrayar la conexión del entrenador cubano y el boxeador venezolano de allí la coexistencia de los dos tipos y géneros de música. Esta afirmación se puede constatar más adelante en la película ya que encontramos otro bloque con el mismo tema musical (sin el quitiplás) cuando Perucho boxea “coincidentalmente” en Cuba.

En lo concerniente a su ubicación en la narración, la música se expresa en todos los bloques como tema circunstancial, la elipse o elipsis que encontramos en el bloque 2 con los saltos temporales que se producen entre las escenas de entrenamientos de Perucho con las escenas de trabajo en la empresa.

4. *RORAIMA*. Duración: 101 min. No se usa música popular tradicional venezolana

5. *GOLPES A MI PUERTA.*

Sinopsis: Ana y Ursula, religiosas de la iglesia católica identificadas con los sectores populares, reciben accidentalmente a un joven perseguido por las fuerzas militares. Pese a la presión, deciden encubrirlo. Una denuncia anónima hace que requisen la casa. Torturan al joven hasta matarlo, mientras que a las monjas se les ofrece la posibilidad de ser liberadas a cambio de mentir. Ursula sale en libertad confiada en la decisión de Ana, pero esta opta por la verdad y es fusilada. Duración: 101 minutos

Esta película presenta un solo bloque con elementos de la música popular tradicional

- Bloque 1 (1':04") Un sacerdote se despide de Ana y en compañía de Ursula camina por la calles del pueblo para luego marcharse. Ursula entra a una bodega a realizar unas compras.

En lo relativo a su justificación óptica, la música es diegética ya que quien produce el sonido es un personaje de reparto que lo vemos en la imagen tocando un cuatro. El bloque musical presenta elementos del ritmo orquídea y aun cuando nos alcanzamos a ver el instrumento musical en su totalidad deducimos por el sonido, la afinación y la forma de ejecución, que es un cuatro venezolano.

Si hablamos de su interacción semántica, la música le proporciona a la imagen una convergencia anímica envolviéndola en cierto aire de misterio ya que el actor ejecuta un motivo rítmico y melódico de forma circular que parece anunciar una situación sin salida que en ese momento de la historia anticipa o anuncia lo que va a suceder. Además encontramos una convergencia cultural local y cronológica que aunque no se puede ubicar con claridad el lugar específico donde sucede la película, la ejecución de la música nos sugiere realidad cercana a una época de dictadura en un país latinoamericano. En tanto que en lo referente a su ubicación en la narración, encontramos un tema circunstancial que a la vez es una elipse o elipsis que apoya el salto temporal que se produce entre la escena del interior de la casa de las

religiosas con la acción de Ursula caminando por las calles con el sacerdote y luego Ursula haciendo las compras en una bodega donde se encuentra el personaje ejecutando el cuatro.

6. *MOVIL PASIONAL*. Duración: 105 min. No se usa música popular tradicional venezolana

7. *EN TERRITORIO EXTRANJERO*

Sinopsis: Un grupo de ingleses llega a la selva amazónica para extraer petróleo. Hunter, cabecilla del proyecto, observa que parte del terreno es habitado por una etnia indígena que no quiere marcharse. Frost, compañero de Hunter, extermina a los indígenas a espaldas de este. Tras la muerte de Constance, hija de Hunter, este descubre el genocidio y mata a Frost. Duración 93 minutos

En esta película se presentan cuatro bloques con elementos de la música popular tradicional

- Bloque 1 (0'11") El jefe de la etnia que se encuentra en cuclillas sobre un tronco de un árbol caído, realiza un canto de invocación a los espíritus mientras se ve la inmensidad de la selva.
- Bloque 2 (0'52") Frost y "Gavilán" buscan en el medio de la selva a los indios que le han atacado y descubren a una etnia que realiza un ritual y labores propias de su gente. Frost en compañía del "Gavilán" decide presentarse ante la etnia y un indígena lo hiere en una mano.
- Bloque 3 (0'33") Vemos distintas tomas o planos del jefe de la etnia en posición de cuclillas cantando, como comunicándose con los espíritus.
- Bloque 4 (0'08") Hunter tirado junto al cuerpo muerto de Frost reflexiona.

En el análisis de las categorías establecidas podemos decir que en cuanto a su justificación óptica, la música esta representada por un "canto a capella" de la etnia yekuana que en la imagen es realizado por el jefe de la etnia (bloques 1 y 3) y con la música proveniente de los instrumentos musicales que se utilizan en la ceremonia de Warime propia de las etnias que habitan el amazonas y que vemos en la pantalla (bloque 2) lo que determina

que es diegética. Ambas músicas se fusionan y coexisten con un canto lírico realizados a voces: soprano, tenor y voces oscuras; las cuales provienen de fuera de la imagen siendo elementos no diegéticos, mientras que en el bloque 4 encontramos el mismo canto a capella yekuana que ha sido entonado en los bloques 1 y 3, transformado en música no diegética ya que su presencia no está justificada por su visibilidad en la pantalla.

Con relación a su interacción semántica, la música presenta con la imagen las tres tipologías: Convergencia anímica en el bloque 1 donde el canto “a capella” crea cierto aire de misterio y una sensación premonitoria; en el bloque 2 en el momento que Frost y “Gavilan” descubren el lugar donde habita la etnia y se engendra un efecto de tensión; en el bloque 3 cuando se reproduce el canto del jefe de la etnia mezclado con la música no diegética que nos produce otra vez aire de presagio, melancolía y en el bloque 4, cuando Hunter que le ha dado muerte a Frost, evoca el recuerdo sonoro de la advertencia indígena, (el canto yekuana) lo que confiere a la escena un alto nivel de dramatismo; mientras que en el bloque 2 encontramos una divergencia física pues ante la presencia de Frost y “Gavilán”, la música que parece un *obstinato* lento, crea un contraste entre la escena de ritmo normal y las acciones (en cámara lenta) de los indios que corren a agruparse, produciendo una sensación de retardo de la acción; en tanto que convergencia física la encontramos en los cuatro bloques: en el primero la música concuerda con la acción de la imagen: el jefe indio mientras canta parece hablar con los dioses, la imagen es lenta; en el bloque 3 el canto indígena mezclado con uno lírico acompaña la imagen del jefe de la etnia que asume diferentes posiciones corporales; en este bloque musical el compositor de manera interesante mezcla con música no diegética, logrando crear un clima que anticipa la acción y nos indica que va a suceder algo relacionado con la muerte; y en el bloque 4 la música acompaña la reflexión de Hunter que se encuentra tirado

en el suelo al lado del cuerpo inerte de Frost; En tanto que en los cuatro bloques encontramos una convergencia cultural local y cronológica, ya que la música nos determina un espacio geográfico (tradicionalmente asociado a territorio indígena) y la ubica temporalmente por su vinculación o su estereotipo de música antigua o del pasado.

En relación a la ubicación en la narración la música se muestra como un tema no circunstancial (canto yekuana) que se repite en tres de los bloques (1,3 y 4) y como es breve pudiéramos pensar que estamos en presencia de un falso leitmotiv ya que se presenta en diversas situaciones. También la música en el bloque 2 nos presenta una elipse o elipsis que refuerza el salto temporal de la acción cuando Frost y “Gavilán” deciden ir al encuentro de la etnia y la imagen de Hunter en el momento que extraen petróleo.

8. *KARIBE KON TEMPO*

Sinopsis: Santiago es un pintor que vive con Claudia en una zona escabrosa de la costa venezolana, solo atendido por Juan Irene, un viejo lugareño. Un día lo visita Alfredo en compañía de una amiga norteamericana, ambos mercantes de arte, con la propuesta de efectuar una exposición en Nueva York. Santiago cede finalmente a las presiones de Alfredo y todos viajan a esa ciudad donde, a pesar del éxito que obtiene, el pintor reafirma su rechazo a los intereses mercantiles y regresa a su tierra. Duración: 75 minutos.

La película presenta tres bloques con elementos de la música popular tradicional venezolana:

- Bloque 1 (1'46") Santiago y Alfredo conversan y luego vemos un toque y baile de tambores al cual asisten: Una amiga norteamericana de Alfredo, Juan Irene y Claudia.
- Bloque 2 (0'55") Juan Irene de rodillas realiza en el suelo un círculo de caraotas y maíz, y practica un ritual ante la estatua del Libertador Simón Bolívar. Santiago y Claudia lo encuentran y se lo llevan.

- Bloque 3 (2'30'') Varios personajes entre ellos Santiago posan ante las cámaras, es el final de la película.

Al analizar la música presente en esta película nos damos cuenta que en el bloque 1 su justificación óptica es diegética ya que la imagen nos muestra tocadores y bailadores de tambor a orillas del mar. Este es un golpe de tambor de Todasana. Mientras que en el bloque 2 aunque se usa la misma música del bloque 1 es no diegética al igual que en el bloque 3, ya que proviene de una fuente sonora no visible en la pantalla. Por su parte la música del bloque 3 es de un género derivado del joropo venezolano y de tradición mas reciente creado por el músico venezolano Aldemaro Romero y que bautizó como Onda nueva.

En cuanto a su interacción semántica podemos decir que en *Karibe kon tempo* se produce una convergencia anímica y física en el primer bloque, cuando la imagen nos muestra el toque y baile de tambores, en donde se genera un sentimiento de alegría y de acciones físicas expresadas principalmente en el baile; mientras en el bloque 2 nos presenta una divergencia anímica y física cuando Juan Irene nostálgico realiza un ritual si se quiere solemne frente a la estatua del libertador y la música que lo acompaña es un golpe de tambor. También encontramos una convergencia cultural local en el bloque 1 ya que la música nos proporciona información del contexto geográfico donde vive el personaje principal y lo sitúa en una costa venezolana; mientras que en el bloque 2 la imagen y la música presentan una divergencia cultural local debido a que Juan Irene se encuentra en Nueva York y la música que se emplea es de tambores venezolanos como recordatorio del sentimiento de identidad nacional de Juan Irene apoyado por un primer

plano de la estatua de Simón Bolívar. Esta música además se mezcla con la propuesta por el compositor, proporcionándole nuevos significados por contrastes entre ellas.

En relación a su ubicación en la narración nos conseguimos con los recursos musicales: Tema no circunstancial que se encuentra en el bloque 1 y 2, tema circunstancial en el bloque 3, ya que es un tema que aparece solo en el final de la película.

9. *LOS PLATOS DEL DIABLO*: Duración: 105. Min. No se usa música popular tradicional venezolana

10. *SICARIO*: Duración: 90 min. No se usa música popular tradicional venezolana

11. BESAME MUCHO

Sinopsis: Gabriel, huyendo de la justicia, se refugia en la casa de Gloria, amante de un ministro. Al enterarse de la situación, el ministro impide la intervención de la policía porque en la casa se encuentran las pruebas de sus actos de corrupción. Mientras tanto entre Gloria y Gabriel crece una apasionada relación. El ministro y sus hombres de confianza irrumpen violentamente en la casa y matan a ambos. Cuando la policía llega descubre que no era el asesino al que perseguían.
Duración 101 minutos

- Bloque 1 (0'07") Gabriel consigue unas llaves que se han perdido y mientras se las muestra a Gloria canta la canción infantil "Matarile ríe ron".

En lo relacionado con su justificación óptica, encontramos música diegética en la escena en que a Gloria y a Gabriel se le pierden las llaves y las buscan afanosamente, este canto que es una canción de ronda sirve en la película para generar mas suspenso, pues nos hace pensar en la posibilidad de que Gabriel las tiene escondidas y no debe olvidarse que se sospecha de Gabriel como el asesino que anda huyendo. En cuanto a la interacción semántica podemos hablar de divergencia anímica y física ya que esta canción de ronda le proporciona a la imagen cierto aire de misterio y suspenso por la actitud infantil que adoptan los personajes principales (que hasta juegan la ronda) tomando en cuenta el alto grado de peligrosidad que supone la

situación en la que se encuentran. Si hablamos de la ubicación en la narración estamos en presencia de un tema circunstancial que a su vez es un número musical cuyo texto apoya el argumento al subrayar la situación y lo que significa simbólicamente las “llaves” en la trama de la película.

12. *MECANICAS CELESTES*: Duración: 86 min. No se usa música popular tradicional venezolana

13. *LA MONTAÑA DE CRISTAL*: Duración: 80 min. No se usa música popular tradicional venezolana

14. *SALSERIN, LA PRIMERA VEZ*

Sinopsis: Camila es una adolescente que, por problemas de comunicación familiar, decide escaparse de su casa para viajar con su mejor amiga siguiendo al grupo musical joven del momento: Salserín. Viajan por todo el país y entre concierto y concierto no desistirán de su propósito, conocer a sus ídolos. Duración: 94 min.

En esta película se presentan un solo bloque musical

- Bloque 1 (0'10") Camila y su mejor amiga llegan a un restaurante y miran un afiche de una película.

En lo concerniente a su justificación óptica, la música es diegética ya que procede de una radio que se encuentra en el restaurante, sin embargo por ser tan breve este tema circunstancial, no logramos conocer a que forma o género musical corresponde. Lo que si logramos establecer es que posee elementos rítmicos y melódicos de la Onda nueva (forma musical derivada del joropo llanero); mientras que en su interacción semántica nos presenta una convergencia cultural local, pues contribuye a reforzar la imagen que nos muestra una preparación de carne asada, costumbre asociada con frecuencia al interior del país, es decir fuera de Caracas que es de donde han salido las adolescentes persiguiendo al grupo musical.

15. AIRE LIBRE

Sinopsis: La muerte de Aimé Bonpland hace que Alejandro de Humboldt recuerde la expedición realizada años atrás en busca del río Casiquiare para estudiar la flora y la fauna de esa región venezolana. Durante la travesía, acompañada por el venezolano Pedro, joven interesado por las investigaciones de Humboldt, deben enfrentarse a Rivera, el guardia de las fronteras, quien se suma al grupo. Llegan finalmente al Casiquiare donde dos indígenas matan a Rivera, y Humboldt y Bonpland separan sus vidas para siempre. Duración: 96 minutos

- Bloque 1 (1'16'') En dos curiaras guiados por indígenas viajan Bonpland y Humboldt. Estos llegan a tierras y desembarcan.
- Bloque 2 (0'33'') Bonpland y Humboldt después de desembarcar son acompañados por Pedro Montañar su esposa y los niños del pueblo. Luego los vemos en la casa del gobernador en una fiesta de bienvenida.
- Bloque 3 (1'08'') Bonpland baila en la casa del gobernador mientras un músico toca el piano y Humboldt habla con el monseñor.
- Bloque 4 (3'20'') Sobre el río Casiquiare los créditos de las película.

La música de *Aire libre* se nos presenta como una novedad pues utiliza el lenguaje sinfónico para recrear un género como el vals venezolano. En relación a su justificación óptica, es no diegética en los bloques 1,2 y 4, en tanto que en el bloque 3, es diegética ya que esta representada por un vals que es ejecutado por un músico en una especie de clavecín. Este vals esta enmarcado en la corriente de salón o aristocrática y contiene motivos melódicos de las formas más primigenias del joropo: estamos hablando del Pajarillo. En cuanto a su interacción semántica encontramos que el bloque 1 se presenta una convergencia anímica y física pues la música junto a la narración que va haciendo Humboldt sobre las imágenes de dos curiaras que navegan lentamente, trasladándolo a él y a su amigo Bonpland nos genera cierta

curiosidad en esta secuencia prologo de la película; luego en el bloque 3 cuando el vals sirve de telón sonoro para acompañar las tertulias de los invitados. En tanto que la convergencia cultural local y cronológica se encuentra en todos los bloques ya que el vals en general contribuye a reforzar la idea de un espacio geográfico en la provincia y en una época pasada (cumana, julio de 1799) Si revisamos su ubicación en la narración, encontramos en todos los bloques temas circunstanciales ya que cada uno responde a una situación escénica determinada; una elipse o elipsis entre la escena cuando Bonpland y Humboldt después de desembarcar son acompañados por Pedro Montañar su esposa y los niños del pueblo; y la escena en la casa del gobernador en una fiesta de bienvenida.

16. PANDEMONIUM, LA CAPITAL DEL INFIERNO

Sinopsis: Adonai, poeta de pies amputados, vive en un edificio abandonado de un barrio popular de Caracas con su amante Demetria y Carmín, su madre. Esta también tiene otro hijo, Radamés, que esta preso por corrupción administrativa. Radamés le entrega a su madre un maletín lleno de dólares para que lo resguarde, pero dos amantes de Demetria lo roban. Pensando que se trata de una traición, Radamés manda a asesinar a su propia madre, mientras Demetria decide seguir viviendo con Adonai. Duración: 96 min.

La película presenta un solo bloque con música popular tradicional

- Bloque 1 (0'15") Demetria le practica el sexo oral a Adonai, mientras su abuela acostada canta.

En lo relativo a la justificación óptica, la música esta representada por la canción patriótica “Oligarcas temblad” cuya autoría se le atribuye a Domingo Castro y que es interpretada (un trozo muy breve) por la abuela de Adonai siendo por tanto diegética. En cuanto a la Interacción semántica encontramos una divergencia anímica, física y cultural cronológica ya que este canto no acompaña ni las acciones, ni el contenido emotivo de la escenas y hace alusión a la guerra federal y el tiempo del argumento de la narración es otro;

muy por el contrario por contraste genera una lectura asociada con la locura, el desequilibrio, la subversión del orden moral y psicológico en el cual se desarrolla la película. Mientras que por su ubicación en la narración estamos en presencia de un tema circunstancial que obedece a una situación en concreta.

17. DESNUDO CON NARANJAS

Sinopsis: A principio de los años veinte, el bachiller Guzmán por encargo del Museo de Caracas, acude a casa de Doña Matilde tras la pista de una pintura colonial: La Virgen Azul. La anciana le narra su extraordinaria historia de amor, llena de aventuras, con un oficial desertor del ejército liberal durante la Guerra Federal. El oficial, que había tomado el cuadro en un saqueo, al final lo perdió pero se convirtió él mismo en pintor. Duración 110 min.

La película presenta tres bloques musicales que son:

- Bloque 1 (1'50") Aparecen los títulos y créditos de la película.
- Bloque 2 (0'26") El oficial con un lienzo bajo el brazo llega a una especie de fuerte militar donde se encuentran los enfermos, lo recibe un niño que esta encargado del fuerte.
- Bloque 3 (3'37") El bachiller que ha comprado el bilongo a la señora, le comunica que ya es libre del maleficio y esta experimenta una inmensa paz cuando contempla su cuadro. Aparecen los créditos de la película.

Si hablamos de justificación óptica, encontramos: la canción "Tonada de luna llena" del cantautor Simón Díaz en el bloque 1, la canción patriótica "Gloria al bravo pueblo" en el bloque 2, mientras que en el bloque 3 la misma tonada del bloque 1 esta vez instrumental en una versión para guitarra del músico venezolano Aquiles Báez. En los tres casos la música es no diegetica ya que la fuente sonora que la produce no se encuentra visible en la pantalla, sin embargo en el bloque 2 con el breve fragmento de nuestro Himno nacional tocado por una trompeta descubrimos la intención con éxito del compositor de hacernos creer que la música

proviene de lo interno de la imagen, por lo que puede ser considerada como diegética, aun cuando no observemos por ningún lado al trompetista que produce el sonido. En cuanto a su interacción semántica, encontramos una convergencia anímica en el bloque 2, donde la música acompaña la llegada del personaje principal al fuerte improvisado y se muestra en imagen la bandera de Venezuela; con lo cual refuerza el hecho de que la película se desarrolla en el marco de una guerra y en el bloque 3 cuando el *intro* de la tonada acompaña la paz que experimenta la señora al ser liberada del bilongo. Por otra parte se presenta una convergencia cultural local en los tres bloques: en el primero y tercero la música establece nuestra nacionalidad pues la tonada proviene de los cantos de ordeño y en el imaginario colectivo es sinónimo de venezolanidad; en el bloque 2 con un fragmento del Himno nacional (canción patriótica) siendo ambas formas musicales que identifican a nuestro país; mientras que encontramos una convergencia cultural cronológica en el bloque 2 porque la ejecución de nuestro himno nacional realizado por una trompeta nos remite a épocas de nuestra historia pasada .

En cuanto a su ubicación en la narración, la música se expresa en un tema circunstancial en el bloque 2 y un tema no circunstancial “Tonada de luna llena” que se repite en el bloque 1 y 3 y un número musical cuyo texto alude de forma poética al argumento de la película.

18. *SANTERA*

Sinopsis: Paula, una médico funcionaria de Amnistía Internacional, visita una cárcel de mujeres en Venezuela, donde conoce a Soledad, una curandera presa por haber matado a su cuñado. Paula comienza a indagar en el caso y descubre que Soledad, movida por el amor, se dedicó a los actos malignos en la brujería. Para ayudarla a reencontrarse con los santos, Paula la ayuda a escapar de la cárcel. Ambas reinician sus vidas. Soledad como santera, Paula despojada de sus remordimientos. Duración 105 min.

En esta película se presentan siete bloques musicales con elementos populares tradicionales que son:

- Bloque 1 (0'43") La imagen nos muestra el paisaje, ríos y una vista aérea del pueblo donde vivía Soledad en Choroní.
- Bloque 2 (1'05") Soledad en una lancha busca afanosamente a José quien se encuentra desaparecido en el mar.
- Bloque 3 (0'28) Paula y Soledad abandonan la cárcel donde tienen a Soledad detenida y viajan a Choroní pueblo de origen de Soledad.
- Bloque 4 (0'25") Paula y Soledad caminan a través de una selva intrincada rumbo a Chuao.
- Bloque 5 (1'34") Paula tiene una pesadilla donde observa como un cabra es llevada para ser ofrecida en sacrificio y ante la degollación del animal, sale corriendo.
- Bloque 6 (0'11") Vemos bailadores ataviados con ropa coloridas y mascararas son diablos danzantes de Corpus Christi de Chuao.
- Bloque 7 (1'13") Vemos a los diablos danzantes de Chuao bailando y haciendo todo tipo de piruetas mientras Soledad y Paula observan la ceremonia. Napoleón, ayudante de Eulogio, le pide su permiso para abordar a Soledad.

En lo relativo a la justificación óptica, en los bloques 6 y 7 la función de la música es diegética y procede de un tambor que según vemos en pantalla es una especie de granadero de las bandas musicales de guerra que en la población de Chuao recibe el nombre de "Caja" y que es el instrumento musical principal con que se acompaña la manifestación tradicional Diablos danzantes de Chuao; en la segunda parte del último bloque alcanzamos a oír los acordes de un cuatro (instrumento que también forma parte de esta diablada y que se intuye se ejecuta dentro de la diégesis; mientras que en los bloques 1, 2, 3, 4 y 5 la música es no

diegetica ya que procede de una orquesta o banda imaginaria que comenta las diversas escenas. Musicalmente hablando debemos decir que es muy interesante lo que nos presenta el compositor Víctor Cuica en esta película, no en vano fue premiada como mejor banda sonora del año 1997. Así observamos en el bloque 1 una música en tiempo de 6/8 con una sonoridad y acento propio de la tradición cubana específicamente de los tambores que se utilizan para la santería los *bata* y a medida que el autobús donde viaja Paula se acerca a Choroní, el compositor sobre impone un ritmo que contiene células rítmicas que se asemejan al *pujao*: instrumento mas grave del ensamble de los tambores redondos también llamados culepuyas de la región de Barlovento y crea un tema musical aderezándolo con motivos rítmicos ejecutados en tumbadoras. Este ritmo dobla el tiempo de 6/8 con que comienza el bloque musical lo que contribuye a darle a la escena una sensación ansiedad y expectativa que experimenta Paula por llegar al pueblo donde ocurrieron los hechos. Mientras que en el bloque 2 encontramos a un ritmo idéntico a los sonidos que producen los: laures, toricos, macuayas cuando golpean el cuerpo de los tambores cumacos de las costas principalmente de los estados Vargas y Aragua que se conoce comúnmente como “Café con pan” por el sonido onomatopéyico que producen; sobre esta base se compone un tema con el uso notorio del bajo y de un sintetizador haciendo un gran contraste entre la afinación de la percusión y los instrumentos melódicos; en el bloque 3, cuando Paula y Soledad abandonan el penal tenemos una música inspirada en el ritmo que produce el granadero que acompaña a los Diablos danzantes de Yare y el sonido que producen las maracas que portan los danzantes. Este ritmo en la película es ejecutado por tumbadoras; en el bloque 4 nos encontramos con un ritmo inspirado en la fulía barloventeña que en la tradición se ejecuta con tres instrumentos de percusión: *Prima*, *cruzao* y *pujao* que reciben el nombre de tamboritas, de estos el compositor utiliza la polirritmia que se conforma

entre la *prima* y el *cruzaio* para realizar un tema musical que acompaña la secuencia de Paula y Soledad en lo intrincado de la selva que rodea a Chuao; y en el bloque 5, la música en la primera parte es inspirada en el Sanguero de Borburata (Edo. Carabobo) y en la segunda parte del bloque este ritmo lo mezcla con uno derivado de los Diablos danzantes de Yare.

En cuanto a la interacción semántica, encontramos la presencia de convergencia anímica en el bloques 1, donde la imagen nos muestra a Paula viajando en un autobús con muchas expectativa y la música contribuye a ilustrar esta sensación de incertidumbre de terreno desconocido que también la hallamos en los bloques 3 cuando Paula y Soledad viajan a Choroní y en el bloque 4 cuando Paula y Soledad se encuentran inmersas en lo intrincado de la selva. Mientras que en el bloque 2, ante la búsqueda que hace Soledad de José, en el mar; la música anticipa lo que ha pasado e implica al espectador, generándole una sensación de temor; y en el bloque 5 la música acompaña la pesadilla de Paula y contribuye a transmitirnos la sensación de expectativa ante lo incierto al temor y al miedo. En los bloques 6 y 7 encontramos convergencia anímica y física pues el tambor es el generador de las emociones y acciones de las secuencias de los diablos danzando.

En relación a la convergencia cultural podemos señalar que en todos los bloques musicales se produce una convergencia cultural local, que nos ilustra y define a dos pueblos de la costa venezolana: Choroní y Chuao en donde la percepción en torno a las manifestaciones tradicionales y a los tambores es sumamente vital. Es por esta razón que consideramos que el compositor construye toda la música que acompaña la película con motivos rítmicos de diferentes géneros de la percusión afro-venezolana.

En cuanto a su ubicación en la narración, los recursos que encontramos son los siguientes: los temas circunstanciales en los bloques 1, 2, 4, 5 y segunda parte del bloque 7; un tema no

circunstancial cuya aparición se presenta en los bloques 3 y segunda parte del bloque 5 y otro tema musical en el bloque 6 y primera parte del bloque 7; la elipse o elipsis en el bloque 1 en donde la música apoya el salto temporal de la secuencia del viaje de Paula hasta su llegada a Choroní y en el bloque 2 en la escena de Paula y Soledad saliendo de la cárcel y su viaje a Choroní.

19. TOKYO PARAGUAIPOA

Sinopsis: Ryuzo, joven japonés que ha cometido un crimen pasional en Tokyo, es enviado por su padre a Paraguaipoa para eludir la justicia. En este paraje habitado por la etnia wayú conoce a la princesa Campánula. Entre ellos se produce un encuentro amoroso, adversado por el contrabandista Challenger, que finaliza con la muerte de Ryuzo al salvar a la princesa. Duración 90 min.

Esta película presenta cinco bloques musicales:

- Bloque 1 (0'37'') Ryuzo se acerca a la princesa Campánula que se encuentra tejiendo.
- Bloque 2 (0'53'') Hirosima y Alaula discuten acerca del casamiento de Campánula.
- Bloque 3 (1'00'') Ryuzo como perdido camina por la orilla de una carretera y deambula cerca de un mercado goajiro.
- Bloque 4 (0'36'') Un wayúu con su atuendo, toca un tambor mientras Ryuzo habla con Alaula y luego ayuda a una niña a subirse a un caballo. Se ven mujeres vestidas con mantas wayúu caminando.
- Bloque 5 (1'42'') Una carrera de caballos intercalada con imágenes de toque de tambor y danza guajira (La yonna) que termina con el secuestro de Alaula.

En cuanto a su justificación óptica, podemos decir que en los bloques 4 y 5 la música es diegética ya que en imagen vemos a un músico que realiza un toque en el kasha (tambor

wayúu) que es el instrumento usado para acompañar su danza tradicional que recibe el nombre de La yonna; mientras que en los tres primeros bloques la música es no diegetica ya que la fuente sonora que lo produce no es visible en la pantalla: en el bloque 1, es un canto Wayúu, en el bloque 2 encontramos sonido del toque de tambor wayúu y en el bloque 3 encontramos el motivo melódico o efecto sonoro que proviene de la trompa guajira. En su interacción semántica podemos señalar convergencia anímica en: el bloque 1, en donde la música ayuda a reforzar la cotidianidad de la vida en la guajira; en el bloque 2, el sonido de la kasha subraya la discusión que sostienen Hiroshima y Alaula y apoya los elementos premonitorios propios de los diálogos de estos personajes; en el bloque 3, el sonido de la trompa guajira ofrece a la imagen la sensación de Ryuzo de encontrarse en un lugar desconocido porque deambula por una carretera para luego llegar a un mercado y en el bloque 5 donde contribuye a generar una tensión como presagiando algo que va a ocurrir; mientras que encontramos convergencia física en los bloques: 2, 3 y 5 ya que la música acompaña las acciones de los personajes; además podemos destacar la divergencia física en los bloques: 1, y 4 pues la música actúa como por oposición a las acciones que desarrollan los personajes generando nuevos significados y por último encontramos convergencia cultural local en todos los bloques.

Si revisamos la ubicación de la música en la narración vemos como la música en relación con la imagen se comporta en los bloques 1 y 3 como temas circunstanciales que obedecen a circunstancias concretas; 2, 4 y 5 con un tema no circunstancial representado en el toque de la kasha (tambor wayúu); como recurso de elipse o elipsis, cuando suprime espacio temporal en las acciones que en la narración suceden como en el bloque 4, apoyando el paso de la escena de Ryuzo hablando con Alaula, luego montando a un niño en un caballo y las imágenes intercaladas de la carrera de caballos con el toque y la danza de La yonna en el bloque 5.

20. LA VOZ DEL CORAZON

Sinopsis: Tomas, integrante de un grupo ecologista, bajo la identidad de un camionero, viaja al Amazonas a trabajar en una empresa que presuntamente viola los convenios nacionales de explotación maderera. Allí ratifica esta realidad y mantiene una relación amorosa con Bilbao, una mujer española que conduce un programa radial llamado La voz del Corazón. Descubiertos por la maderera, escapan con algunas pruebas del ecocidio perpetrado. Duración: 99 min.

La película nos presenta 4 bloques musicales:

- Bloque 1 (1'53") La dueña del motel le da las instrucciones a Tomas que acaba de llegar al Dorado.
- Bloque 2 (0'33") Bilbao en su programa radial aconseja a una mujer con un niño en brazos que ha sido maltratada por su pareja.
- Bloque 3 (1'36") Bilbao deprimida se embriaga mientras conversa con sus radioescuchas.
- Bloque 4 (0'47") Tomas recupera una cinta de video que le había guardado el arpista y en compañía de Bilbao atraviesan un puente.

En lo relativo a su justificación óptica, en todos los bloques la música es diegética debido a que la fuente sonora que la produce se encuentra visible en la pantalla. Esto lo apreciamos en el bloque 1 y 4 en donde un arpista ejecuta dos formas musicales que son variantes del joropo llanero: un pajarillo y un pasaje respectivamente; en el bloque 2 cuando escuchamos a través de la radio (fuente sonora) el vals titulado Nuestras dos almas de la tradición popular guayanesa y en el bloque 3 se escucha nuevamente en la radio una canción del género tonada que lleva por nombre "Sabana" del cantautor Simón Díaz

En cuanto a su interacción semántica, encontramos una convergencia anímica: en el bloque 1 con la llegada de Tomas Sarmiento al motel donde la dueña realiza los quehaceres

domésticos, lo que se ejecuta es una variante del joropo llanero (con arpa) forma musical asociada en nuestro país a comienzo de jornada; en el bloque 4 una tonada acompaña la tristeza de Bilbao y algunos fragmentos del texto sirven para reforzar su sentimiento de desolación y en el bloque 6 con el Pasaje cuyos temas se relacionan con el amor acompañando la relación que comienza entre Bilbao y Tomas. También encontramos una convergencia física en el apuro de Tomas por desempacar y esconder una cámara para irse a trabajar mientras la música subraya esta acción. Por otro lado encontramos la convergencia cultural local en todos los bloques pues a mi modo de ver, existe la intención de asignarle a la película un sentido de identidad nacional y como el argumento de esta se desarrolla en lo intrincado de la selva, las formas musicales que mejor reflejan esta relación con la naturaleza en el imaginario colectivo son las derivadas del joropo llanero que tiene en el arpa su instrumento predilecto.

En cuanto a su ubicación en la narración, encontramos como recursos musicales: los temas circunstanciales en todos los bloques y dos números musicales en el bloque 2 con el vals “Nuestras dos almas” y en el bloque 3 con la tonada “sabana” en donde el texto proporciona elementos para complementar la información suministrada por el argumento. Es menester destacar que en el bloque 2 la canción se ejecuta de manera instrumental sin presencia del texto.

21. ROSA DE FRANCIA

Sinopsis: Una joven guajira es separada de su tribu y convertida en *Rosa de Francia*, una hermosa meretriz. Dos hombres luchan por su atención durante toda su vida: Elías Campos, hombre honesto con quien concibe una hija, y Erasmo, aprovechador y corrupto. Para sobrevivir y poder criar a su hija, Rosa debe escoger su vida al lado de Erasmo, quien finalmente muere a manos de Rosa tras querer aprovecharse de su hija. Duración 110 min.

La película presenta cinco bloques musicales:

- Bloque 1 (0'48") Una joven wayúu es subastada en una gallera, la joven en su desconcierto entona un canto de su tierra.
- Bloque 2 (0'18") La joven junto a otras mujeres clamorosamente ataviadas es trasladada en una carreta guiada por un buey. Luego la vemos en una tina.
- Bloque 3 (1'19") Con la presencia de tocadores de tambor, una mujer fumando tabaco, le hace un despojo a Rosa de Francia.
- Bloque 4 (0'24") Rosa de Francia entra a una gallera y recuerda la vez que fue subastada mientras ella cantaba.
- Bloque 5 (0'26") En un camión junto a unos indígenas wayúu, Rosa de Francia y su hermano viajan hacia la aldea donde se muere su madre.

Si hablamos de su justificación óptica, podemos decir que en los bloques 1, 2, 3 y 4 la música es diegética ya que en todos aparece la fuente sonora que produce el sonido en la imagen: vemos en el bloque 1 a una joven guajira que entona un canto a capella de la etnia wayúu, en el bloque 2 aparecen unas jóvenes paseando en una carreta cantando la canción infantil “Mambrú se fue a la guerra”; en el bloque 3 observamos tocadores de tambor de Todasana en una sesión de brujería y en el bloque 4 que es un flashback del bloque 1; mientras que en el bloque 5 encontramos el mismo canto wayúu pero entonado esta vez por una voz masculina que no alcanzamos a ver en la pantalla por tanto es no diegética.

En la interacción del discurso visual y el musical encontramos convergencia anímica en todos los bloques: en el primero la joven wayúu a través de su canto transmite la sensación de desesperanza y añoranza de su tierra; en el segundo bloque el canto de ronda infantil “Mambrú se fue a la guerra” sirve para retratar el estado de indefensión de un grupo de adolescentes (algunas en edades infantiles) en ese momento de la historia venezolana, signada por las

pugnas internas; en el tercer bloque unos de los usos atribuidos a los tambores que es de acompañar los rituales mágico religiosos; en el bloque 4 es el mismo que el bloque 1 solo que como es un recuerdo de Rosa de Francia, parece ser premonitorio del regreso a su tierra y en el bloque 5 el canto wayúu que es el mismo del bloque 1 y el bloque 4 (ahora cantado por otra persona) acompaña el regreso por fin de Rosa de Francia a su tierra pero en una situación penosa la muerte de su madre. Por otra parte se presenta convergencia cultural local en el bloque 5 con el canto wayúu que acompaña el regreso de Rosa de Francia a su tierra y convergencia cultural cronológica en el bloque 2 con el canto infantil “Mambrú se fue a la guerra”; En cuanto a su ubicación en la narración encontramos el recurso del tema no circunstancial en los bloques 1, 4 y 5 con el mismo canto wayúu y el de la elipse o elipsis en el bloque 2 cuando el canto de ronda sirve para suprimir el tiempo de la narración entre la escena de las adolescentes cantando en la carreta y la escena cuando la joven guajira toma un baño.

22. *UNA VIDA Y DOS MANDADOS*

Sinopsis: Cuando Rómer celebra sus 50 años recibe como regalo una vieja fotografía que desata su nostalgia. Decide visitar a su madre a quien no ve desde hace muchos años. Durante el viaje va recordando su vida en el páramo junto a sus padres, y lejos de su casa una vez que le envían al seminario. Finalmente se encuentra con su madre. Duración: 90 min.

En esta película encontramos un solo bloque musical:

- Bloque 1 (0’38”) Rómer dirige una palabras a los asistentes a su fiesta de cumpleaños quienes lo aplauden y felicitan.

En lo relacionado a su justificación óptica, la música es diegética y se encuentra representada en un vals que vemos ejecutado en pantalla por unos músicos con instrumentos de la familia viento metal. En cuanto a su interacción semántica, encontramos una convergencia anímica, ya que a pesar de la fiesta en donde se halla Rómer, la música

proporciona a la escena, cierto aire nostálgico. También hallamos una convergencia cultural local y cronológica pues nos remite a un contexto geográfico y temporal; por un lado el vals que esta asociado al pasado que se complementa con el hecho de que es ejecutado por instrumentos de viento metal aunado a los datos suministrados por el argumento que contribuyen a situarnos en una región de Venezuela y en una época de nuestro pasado. En cuanto a su ubicación en la narración podemos decir que es un el tema circunstancial ya que aparece en una situación concreta.

23. *AMANECIO DE GOLPE*

Sinopsis: Un intento de golpe de estado interrumpe la calma de una noche caraqueña. Rumores sobre la toma violenta del poder y el asesinato del presidente recorren los hogares de los venezolanos. La confusión y el desespero se hacen palpables en los personajes que habitan alrededor de la casa presidencial, al igual que en otros alejados que observan la situación con extrañeza. Duración 90 min.

Musicalmente la película presenta dos bloques populares tradicionales:

- Bloque 1 (1'29") Un señor de origen humilde de una barriada caraqueña tiene un dolor muy fuerte en el estomago y sus familiares buscan de emergencia como llevarlo a un hospital.
- Bloque 2 (0'04") Dos señoras miran la televisión que presenta la actuación de un grupo musical.

En lo relativo a la justificación óptica, encontramos que la música en el primer bloque (representada en el calipso "Woman del Callao") no se encuentra definida ya que aunque se presume proviene de una de las casas vecinas a aquella en donde se desarrolla la acción, no se alcanza a ver la fuente sonora que la produce. Por otro lado presenta un mismo nivel de volumen tanto cuando la escena se desarrolla en el exterior de la casa, como cuando la escena se realiza dentro de la casa, sin embargo tiene mas justificación que sea diegética; lo que si es

evidente es que en esta secuencia, la película presenta problemas de edición y mezcla de sonido; mientras que en el segundo bloque es definitivamente diegética pues proviene de la actuación de un grupo musical que se ve a través de un televisor interpretando una Parranda que lleva por nombre “Botaste la bola”

En cuanto a su interacción semántica, encontramos en el primer bloque una divergencia anímica y física entre la imagen que nos muestra la situación trágica de una familia que vive en una barriada caraqueña y busca la manera de trasladar de emergencia a un enfermo y la música representada en un calipso, que es una forma musical para celebrar el carnaval en donde predomina la alegría, la bromas, las mascararas, y el baile; y una convergencia anímica en el bloque 2 el cual es muy breve (apenas 9 segundos), donde la película nos muestra la cotidianidad de la vida caraqueña de un sector de la sociedad. Cotidianidad que se va a alterar por el golpe militar y las implicaciones que este conlleva.

A mi juicio, existe en los dos bloques musicales con el hecho de que son canciones que provienen de grabaciones preexistentes ejecutadas por el grupo Un solo pueblo, de asignarle a ambas secuencias cierto aire de normalidad tanto en los sectores marginados como en los sectores de clase media de la sociedad y por esta misma razón de situarnos en un momento de la historia reciente venezolana (año 1992) por lo que estamos en presencia de una convergencia cultural cronológica.

En lo referente a su ubicación en la narración encontramos en ambos bloques como recurso musical: los temas circunstanciales pues aparecen en situaciones precisas y la interrupción musical en el bloque 1 donde el calipso se fusiona dando paso a otro tipo de forma musical para luego continuar.

24. *PIEL*

Sinopsis: Juan Pedro, joven blanco, compositor y pianista, se enamora de América, una bailarina de raza negra. La relación sufre el rechazo de la familia del joven, del grupo social que frecuentan y en oportunidades hasta del mismo Juan Pedro. Finalmente, la pareja triunfa sobre las desavenencias y los malentendidos que por momentos la dividieron. Duración 90 min.

Esta película nos presenta 2 bloques musicales.

- Bloque 1 (2'28'') América junto a otras bailarinas baila una coreografía, Juan Pedro quien se encuentra en el público de espectador por un momento se queda imaginando si él fuera el bailarín principal y como sus amigos y familiares se burlarían de él.
- Bloque 2 (0'18'') Un grupo de amigos de Juan Pedro llegan a su casa y comienzan a hacer bromas pesadas relacionadas con el racismo burlándose de América.

En relación a su justificación óptica, la música que en el primer bloque está representada por una tonada del cantautor Simón Díaz es no diegética debido a que no alcanzamos a ver en la imagen la fuente sonora que la produce; mientras que en el segundo bloque es diegética ya que es una tonada (término sinónimo de canto) de la región de Barlovento que lleva por nombre *culepuya* que es realizada a manera de burla por uno de los personajes de la película.

Si hablamos de la interacción semántica encontramos que en el bloque 1 se presenta una convergencia anímica y física ya que la “Tonada de luna llena” cuya melodía es melancólica y lenta, acompaña la coreografía que destaca por la suavidad de los movimientos corporales y las actitudes de los personajes. Mientras que la convergencia física viene dada no solo por las acciones de los bailarines que se mueven interpretando la canción sino también en la actitud de los personajes (espectadores) que contemplan la función. En el bloque 2 encontramos una convergencia anímica, que viene dada por la percepción que tiene el venezolano de los

tambores y en especial en esta canción que fue popularizada por Un solo pueblo y es sinónimo de fiesta, de alboroto; la cual es utilizada por los amigos de Juan Pedro que se encuentran festejando para a través de sus prejuicios raciales (premisa sobre la que sustenta la película) burlarse de América. Pero además la música sirve para contextualizar geográficamente a la película en su carácter nacional y al personaje principal regionalmente, por lo que estamos en presencia de una convergencia cultural local. Es decir la tonada de culepuya se utiliza para ilustrar que América es una persona de color y se atribuye a la negritud la convención de: tambor es igual a negro que es igual a esclavo-inferior.

Es interesante resaltar como el director en la película para ilustrar el racismo, lo hace a través de la amiga de Juan Pedro que en unos de sus diálogos al referirse a San benito lo relaciona con los tambores de Barlovento. Relación que por desconocimiento se hace comúnmente entre la gente, pero que esta alejada de la realidad, porque todos los tambores de la región de Barlovento están relacionados con la figura de San Juan Bautista, mientras que con la figura de San Benito quizás el santo parrandero mas reconocido por una “famosa gaita” que realmente es una *tamborera* (forma musical derivada de la gaita de tambora); los tambores que se ejecutan son los chimbangles o chimbanguelos del Sur del lago de Maracaibo.

En cuanto a la ubicación de la música en la narración encontramos en ambos bloques: temas circunstanciales: la “Tonada de luna llena y la tonada de culepuya que son utilizados una sola vez cada uno; una elipse o elipsis en el bloque 1, cuando la “Tonada de luna llena” apoya el salto temporal de la escena donde América conversa con su madre a la escena donde baila una coreografía; un número musical en este mismo bloque donde la canción aporta en su texto elementos que tienen que ver con el argumento de la película el amor y el desamor: tal como se puede corroborar en la letra que dice: “Yo vide una garza mora dándole combate a un

río, así es como se enamora tu corazón con el mío” en clara alusión a la relación de América y Juan Pedro ante la adversidad que supone el racismo entre su amor.

25. *100 AÑOS DE PERDON.*

Sinopsis: Un grupo de amigos de clase media simulan ser funcionarios del gobierno para robar un banco. Los planes se echan por la borda al darse cuenta de que la institución ya ha sido estafada por sus directivos. Esto obliga a los noveles ladrones a tomar por la fuerza las instalaciones junto con sus rehenes. Después de algunas negociaciones con la policía, logran escapar en un avión privado y terminan todos en una playa paradisíaca divirtiéndose. Duración 100 min.

Musicalmente la película presenta tres bloques populares tradicionales:

- Bloque 1 (0’51”) Vicente que se encuentra con sus amigos en el interior de un banco, abre una puerta para que entren unos periodistas que ellos momentos antes habían solicitado. Estos llegan pero resultan ser policías.
- Bloque 2 (0’09”) Vicente cae herido por arma de fuego y sus amigos tratan de auxiliarlo.
- Bloque 3 (1’32”) Los ladrones que llevan unos rehenes son escoltados por una caravana de autos hasta llegar al aeropuerto donde abordan una aeronave.

En lo relativo a su justificación óptica, la música es todos los bloques es no diegética debido a que la fuente sonora que la produce no se encuentra visible en la pantalla. La forma musical utilizada recibe el nombre de gaita de tambora y es interesante lo que sucede porque en la gaita de tambora intervienen dos tambores que reciben el nombre de Tambora y tamborito, una maraca grande o maracón, el clarinete y la voz. Sin embargo en la película el compositor opta por usar solo el sonido del tamborito instrumento que nos presenta un ritmo con muchas variaciones ya que va realizando diferentes repiques y sobre este ritmo construye un tema musical.

En cuanto a la interacción semántica, la película nos presenta una convergencia anímica en todos los bloques; en el primer bloque ya que la música creada a partir de un ritmo lento de tambor, contribuye a crear un clima de expectativa, de suspenso en la escena donde Vicente va a abrir una puerta y no sabemos lo que pueda pasar, anticipando e implicando al espectador en esta secuencia; en el segundo bloque que es continuación de la secuencia anterior Vicente que ha caído herido de muerte es recogido por sus amigos, la música prolonga aún mas la tensión producto de la trágica situación en la que se encuentran los personajes; y en el tercer bloque este mismo ritmo lento y variado del tamborito apoya la incertidumbre, el suspenso de la escena que nos muestra a la policía escoltando a los noveles ladrones y no sabemos que va a pasar con ellos si van a logran huir como finalmente se lo han propuesto.

En lo concerniente a su ubicación en la narración nos encontramos con: un tema no circunstancial que aparece en los tres bloques pero que carece de texto; la elipse o elipsis en el bloque 3 donde apoya el salto temporal de la escena donde avanza la caravana de policías escoltando a los ladrones, su llegada al aeropuerto y posterior abordaje de la aeronave; y la interrupción musical en el bloque 2 cuando Vicente cae herido de gravedad lo que contribuye a generar mas tensión en el espectador.

26. *MUCHACHO SOLITARIO*: Duración: 102 min. No se usa música popular tradicional venezolana.

27. *EL RIZO*: Duración: 114 min. No se usa música popular tradicional venezolana

28. *LA NAVE DE LOS SUEÑOS*: Duración: 96 min. No se usa música popular tradicional venezolana.

29. *HUELEPEGA, ley de la calle*:

Sinopsis: El pequeño Oliver es botado violentamente de su hogar por su padrastro. En su lucha por sobrevivir en la calle, entabla amistad con el “Chino”, joven con

retardo mental, con quien participa en asaltos y trafico de drogas. Una noche Saúl, un policía que participa en el narcotráfico, persigue al Chino en busca de una mercancía que robo a uno de los líderes de las bandas que luchan por conservar el control de la distribución de drogas en la zona. Al tratar de defender a su amigo, Oliver muere abaleado por Saúl. Duración 108 min.

Esta película presenta un bloque con elementos de la música popular tradicional

- Bloque 1 (0'04'') Unos niños de la calles vienen caminando por un paraje oscuro y uno de ellos canta una canción infantil, ocasionando que otro se enoje.

El bloque musical que aparece en esta película es un tema muy breve. Por tanto en las categorías de análisis solo nos detendremos en la justificación óptica, en donde la música es diegética ya que en la imagen vemos a un niño en situación de calle entonando una canción que forma parte del cancionero infantil venezolano que recibe el nombre “La chivita” y en su interacción semántica encontramos una divergencia anímica puesto que la imagen nos muestra a varios niños en situación de calle y la canción infantil en boca de uno de los niños pareciera simbolizar la perdida de la inocencia y el carácter lúdico que significa la infancia, implicando al espectador en un sentimiento de lástima, e identificación con los niños, objetivo principal que a mi juicio se plantea la directora en esta escena. En su ubicación en la narración la música se expresa en un tema circunstancial.

30. *ANTES DE MORIR*. Duración: 102 min. No se usa música popular tradicional venezolana.

31. *GARIMPEIROS*. Duración: 90 min. No se usa música popular tradicional venezolana.

32. *CARACAS AMOR A MUERTE*:

Sinopsis: En una ciudad latinoamericana, una adolescente embarazada se debate entre abortar o dar a luz a un bebe inesperado. El padre, un joven violento, y el cura se oponen al aborto; su abuela quiere impedir que se repita la historia de las mujeres de la familia. Ninguno ha pensado que la futura madre es la única que posee el derecho a decidir en libertad. Duración: 91 min.

Musicalmente la película nos presenta ocho bloques populares tradicionales

- Bloque 1 (0'25'') La imagen nos muestra una ciudad y los créditos iniciales de la película.
- Bloque 2 (0'10''). Aixa que acaba de ser asustada por su novio Ramón se queda pensando. El doctor Sergio que examina a la esposa de Anselmo mientras este toca su bandola, le pide que deje de tocar.
- Bloque 3 (1'27'') El padre del niño observa hacia los pisos altos de el edificio donde vive Aixa. Allí conversa con su compañero de fechorías
- Bloque 4 (0'32'') Unos pacientes en la consulta le cuentan sus historias al médico.
- Bloque 5 (1'04'') La esposa del músico Anselmo en su casa cocina, mientras su esposo en un bar toca la bandola y unos delincuentes se burlan de él hasta golpearlo.
- Bloque 6 (0'06'') Anselmo en el consultorio del médico, prueba la bandola que este le acaba de regalar.
- Bloque 7 (1'00'') La esposa del músico comienza a realizar trabajos de parto, mientras su esposo esta en una sesión de grabación en un estudio. La esposa llega al hospital y allí da a luz.
- Bloque 8 (1'13'') Se ve un globo rojo que se eleva hacia el cielo y aparecen los créditos de la película.

En lo relativo a su justificación óptica, la música en los bloques 1, 3, 4 y 8 es no diegética ya que proviene de un bandolinista imaginario que comenta la acción, mientras que en los bloques 2, 5, 6 y 7 es diégetica pues vemos al personaje de Anselmo ejecutando la bandola llanera. En referencia a lo estrictamente musical podemos señalar que en los bloques 1, 2, 3, 5, 6 y 8 estamos en presencia de un registro de bandola, costumbre relacionada con este

instrumento que viene a ser una suerte de *intro* en donde en un ritmo lento *ad libitum*, el ejecutante realiza una serie adornos y florituras que antecede y preparan para la ejecución de un género recio de la música llanera; por eso a esta costumbre se le suele llamar “registrar el instrumento”, mientras que en el bloque 4, encontramos elementos melódicos del joropo central y en los bloques 5 y 7 un joropo llanero en toda la extensión de la palabra.

En cuanto a la interacción semántica podemos conseguir una convergencia anímica en: el bloque 3 donde el compositor usa un registro de bandola en tono menor que apoya la sensación de desesperanza y de resignación que presentan los personajes; en el bloque 4 con los pacientes contando historias divertidas, en donde la música adquiere una parodia de un género de la misma familia, el joropo tuyero y le proporciona un aire fresco de comedia a la secuencia; en el bloque 5 en donde el motivo melódico parece anticiparnos un hecho y vemos en montaje paralelo, a la esposa del músico Anselmo tranquila en su casa y simultáneamente la situación de su marido con los delincuentes en el bar; en el bloque 6 en donde el mismo motivo melódico ejecutado por el músico en la imagen, continúa presagiando algo, en contraste con el comentario que hace el médico de que “todo va a salir bien”, mientras su esposa en casa se acaricia la barriga.

También encontramos una divergencia anímica en la segunda parte del bloque 5 cuando la melodía que es ejecutada por la voz se fusiona con un género recio de la música llanera y la imagen nos muestra a Anselmo tocando para unos delincuentes que lo amenazan, se burlan de él para luego agredirlo; y en el bloque 7, ya que el joropo llanero se haya asociado al llano al baile, al zapateo y la imagen nos muestra en montaje paralelo, imágenes de un parto y una sesión de grabación, proporcionando al espectador una sensación de preocupación. En tanto que a la ligera pudiéramos pensar que en todas las imágenes de la película donde aparecen

bloques musicales populares tradicionales, se presentan convergencias del tipo cultural local por el uso reiterado de la bandola; nosotros muy por el contrario pensamos que es mas bien divergencia cultural local debido a que la trama de la película se desarrolla en la ciudad y el sonido de la bandola nos brinda una asociación directa con la provincia de nuestro país en especial con los llanos venezolanos.

Si hablamos de su ubicación en la narración encontramos como recursos musicales: tres temas circunstanciales en los bloques 2, 4 y 8 respectivamente debido a que solo obedecen a situaciones concretas; un tema no circunstancial que aparece en los bloques 5 y 7, un falso *leitmotiv* en los bloques 1,3,5,6 y 7 que acompaña a diferentes situaciones, personas o cosas; una elipse o elipsis en los bloques 2 y 7 donde apoya el salto temporal entre la escena cuando Aixa que acaba de ser asustada por su novio Ramón se queda pensando y la escena del doctor Sergio examinando a la esposa de Anselmo y también en la secuencia cuando la esposa de Anselmo siente los dolores del parto, la sesión de grabación de su esposo en un estudio y luego la llegada de la embarazada al hospital para dar a luz.

33. JUEGOS BAJO LA LUNA

Sinopsis: Juegos bajo la luna es la historia de un grupo de amigos que crece y vive bajo el yugo de una dictadura. En medio de estos tiempos represivos deberán evolucionar como personas y cada una de las vivencias que experimentan se verá afectada por el difícil entorno político y existencial que los rodea.

Duración: 112 min.

Musicalmente la película nos presenta un solo bloque popular tradicional.

- Bloque 1 (0'21'') Los amigos y el novio de Laura entran a su cuarto para brindar con ella por el año nuevo.

En cuanto a su justificación óptica, la música es diegética ya que en pantalla vemos al novio y a los amigos de la “princesa” entonando el aguinaldo venezolano titulado “Oh luna

que brilla en diciembre”. Si hablamos de la interacción semántica nos podemos dar cuenta que este bloque se presenta una convergencia anímica dada que en la escena se muestra la celebración de la familia de la “princesa” y los aguinaldos están asociados en nuestro país a la alegría, a la reunión en familia.

En lo relativo a su ubicación en la narración la música esta representada en un tema circunstancial que a su vez es un número musical, ya que su texto proporciona elementos en la construcción del argumento: “en diciembre, se oye el rumor de un cañonazo, esta parranda querida, viene a darte un feliz año”.

34. MANUELA SAEZ

Sinopsis: Herman Melville, un joven marinero que atraca en el puerto peruano de Paita, desentraña la legendaria historia de amor vivida por Simón Bolívar y Manuelita Sáenz, su gran amante. Irreverente y controversial, fue amada y odiada, perseguida y abandonada, encarcelada y desterrada a lo largo del continente. Adelantada a su tiempo, su gran pasión la inscribió para siempre dentro de la mitología de la mujer suramericana. Duración: 97 min.

En la película encontramos 2 bloques con elementos rítmicos y melódicos de la música popular tradicional.

- Bloque 1 (2’27”) Imagen de olas de mar sobre la que desfilan los créditos iniciales de la película. Marineros conversan entre ellos y observamos faenas que habitualmente realizan.
- Bloque 2 (1’11”) Manuela Sáenz le ordena a sus criadas: Natán y Jonathás que bailen. Comienza un toque de tambor y ambas mujeres bailan en forma frenética

En cuanto a su justificación óptica podemos decir que en el primer bloque la música es no diegética, ya que la fuente sonora que la produce obedece a una orquesta imaginaria que no se encuentra en la imagen, mientras que en el segundo bloque es diegética ya que proviene de lo

interno de la imagen. En este caso vemos a unos tocadores ejecutando un golpe de tambor de la población de Todasana Estado. Vargas.

En relación a su interacción semántica podemos decir que la música confiere a los dos bloques una convergencia anímica. En el primero encontramos un tema musical inspirado en la tonada del cantautor Simón Díaz que presenta arpegios de un arpa o cuerdas lo que proporciona un aire de misterio, de cosa por descubrir que refuerza la secuencia prólogo de la película y acompaña la imagen que se encuentra en una coloración ocre. En el segundo bloque el golpe de tambor sirve para mostrarnos la sensualidad de los bailes de tambor que contrasta con la postura del alto mando y que significa un acto de provocación de Manuela Sáenz, como más adelante lo juzgará Bolívar. En cuanto a la convergencia física en ambos bloques la música acompaña las acciones de los personajes siendo lenta en el primer bloque en el inicio de la película cuando los marineros conversan mientras que en el segundo bloque Natán y Jonathás se apoyan en esta para expresar su sensualidad a través del baile. Además en este bloque encontramos una convergencia cultural local y cronológica ya que el golpe de tambor nos sitúa en un contexto geográfico común reforzando el anhelo que compartieron varias naciones hermanas y que coincidían en ideales de independencia del yugo español en la época colonial.

Si hablamos de la ubicación en la narración, encontramos en ambos bloques como recursos musicales: Dos temas circunstanciales ya que no vuelven a aparecer a lo largo de la película.

35. A LA MEDIA NOCHE Y MEDIA

Sinopsis: Una gran ola amenaza con destruir a la ciudad. Sus habitantes huyen atemorizados; pocos son los que quedan en las calles casi desiertas. Entre ellos: Sebastián, un joven escéptico e indeciso, Ana una mujer que busca en los otros la

pasión que ella no vive y una niña apocalíptica. Los tres hacen de la ciudad un tablero de juegos donde apuestan el amor y el fin del mundo. Duración: 90 min.

Musicalmente la película nos presenta ocho bloques populares tradicionales

- Bloque 1 (0'07'') La niña que esta sentada dentro de un carro, observa a cuatro personas que están esperando que la luz del semáforo cambie para cruzar la calle y apuesta por uno de ellos.
- Bloque 2 (0'30'') Ana cuya profesión es fotógrafo, primero recorre un edificio y luego la vemos en el interior de una habitación mirando a través de una maqueta.
- Bloque 3 (0'38'') Ana se deja caer en el suelo y allí adopta la posición de las huellas de un asesinato, acostada ríe.
- Bloque 4 (1'14'') Ana toma fotografías a diversas personas que se encuentran en el lugar, al tiempo que va haciendo juicios de cada uno de ello en relación al amor.
- Bloque 5 (1'22'') Ana le toma una fotografía a la niña y luego ve pasar a una persona que le genera curiosidad, decide seguirlo.
- Bloque 6 (1'01'') Ana continua recorriendo el lugar y siguiendo a la persona, al ver que esta entra en un edificio, hace lo mismo.
- Bloque 7 (1'32'') Ana en el interior de su habitación mira las maquetas del lugar y recuerda una escena sexual que ha presenciado mientras tomaba fotografías.
- Bloque 8 (0'36'') Ana continua mirando la maqueta de todos los edificios que se encuentran en el lugar.

En lo referente al primer bloque vemos que en su justificación óptica la música es diegética ya que vemos a la niña cantando una canción infantil que en nuestro país se conoce

como “Tin marin de dos piringúe”. Si revisamos su interacción semántica nos encontramos en el bloque 1 con una divergencia anímica dada por la escena en donde la niña nos presenta una sensación de hastío, por lo que procede a jugar sola con personajes escogidos al azar, y este canto representa mas bien compañía, alegría, risas, etc.; mientras que en cuanto a su ubicación en la narración los recursos que aparecen son: un tema circunstancial y un numero musical cuyo texto guarda relación con la línea argumental.

Por su parte en los bloques (2, 3,4, 5, 6 ,7 y 8) en cuanto a su justificación óptica podemos decir que la música es no diegética ya que proviene de una ensamble musical que no se observa en la película y que esta representada por un motivo rítmico (que se repite como un *obstinato*) que contiene células rítmicas del Sanguero de Borburata del Estado Carabobo, en tanto que en lo que se refiere a su interacción semántica encontramos una convergencia anímica en todos los bloques ya que la música contribuye a generar interrogantes en el espectador y proporciona una sensación de curiosidad en cada bloque musical dada la forma narrativa de la película que se presenta como una suerte de ir armando la trama. De este modo crea una prolongada tensión, de interrogantes por resolver que quizás tienda a agotar al espectador ya que es el mismo motivo rítmico y melódico que se repite una y otra vez. Si hablamos de su ubicación en la narración podemos señalar que estamos en presencia de un *leitmotiv* que lo encontramos en los bloques (2, 3,4, 5, 6 ,7 y 8) y que esta asociado con el personaje de Ana.

36. LA MAGICA AVENTURA DE OSCAR

Sinopsis: Oscar un niño de 8 años apasionado por la aviación y la informática, emprende la búsqueda de su madre que ha sido secuestrada en una isla por el malvado Mr. Black. A través de su voluntad fantástica y resuelta, decide iniciar la travesía junto a su pequeña hermana y su perro, sin imaginarse que le aguarda la aventura más grande de su vida, plagada de villanos, encantamientos, interesantes personajes y situaciones inesperadas. Duración: 105 minutos

Musicalmente la película nos presenta cuatro bloques populares tradicionales

- Bloque 1 (1'45") Dos niños (Oscar y Miranda) se suben a un transporte de pasajeros extra-urbano y le preguntan a los pasajeros por la ubicación de un lugar llamado Guayacán. En plena carretera el chofer los baja del autobús.
- Bloque 2 (0'18") Oscar y Miranda escapan de un sótano y llegan a un lugar donde están tocando y bailando tambores. Después de bailar un poco se marchan.
- Bloque 3 (1'40") Oscar y Miranda y su nueva amiga Abril en compañía de una joven llamada Tilín viajan en un auto viejo a visitar a Pikake quien hace un ritual con los espíritus para encontrar a la madre de los niños.
- Bloque 4 (0'05") Miranda, Oscar y Abril viajan en una lancha, el cielo anuncia tormenta. Miranda realiza canto infantil.

Si hablamos de su justificación óptica, en los bloques 1 y 3, la música es no diegética ya que proviene de una orquesta imaginaria que interpreta un tema musical inspirado en la Onda nueva (forma derivada del joropo llanero), el cual es ejecutado con cuatro, bajo y la presencia de instrumentos de vientos y en el bloque 3 la música nos presenta un tema musical con motivos melódicos similares a los primeros compases de la tonada "Sabana" de Simón Díaz, realizado en la película no con la voz sino con la flauta como instrumento solista; mientras que en los bloques 2 y 4 la música es diegética ya que proviene de lo interno de las imágenes. En el primer caso vemos a cantadores, tocadores y bailadores ejecutando un golpe de tambor de Choroní, y en el segundo caso la niña de nombre Miranda realiza el canto infantil "Que llueva". En tanto que en lo concerniente a la interacción semántica, encontramos convergencia anímica en los bloques 1, 2 y 3. En el primero la música contribuye a complementar la

sensación de aventura por comenzar cuando Oscar y Miranda de modo inocente se suben en un transporte público para ir en busca de su madre que se encuentra en una isla y por otro lado para ilustrar la cotidianidad de los pasajeros que viajan con ellos.; en el segundo bloque por la sensación de alegría, de disfrute, en la que se encuentran inmersos los personajes en esa escena que viene dado por un golpe de tambor de Choroní, y en el bloque 3 ya que la música inspirada en la tonada “Sabana” refuerza las acciones de Pikake (especie de sabio) que vive en medio de la selva; mientras que el bloque 4 encontramos una divergencia anímica ya que ante lo trágico de la situación: Los dos niños navegan en una lancha con el cielo anunciando tempestad y la niña Miranda comienza a cantar “Que llueva” canción infantil que por contraste en esta escena da la impresión de que algo malo va a suceder. También encontramos una convergencia cultural local en los bloques 1 y 2 ya que los bloques musicales uno inspirado en el joropo llanero y el otro un golpe de tambor, refuerzan la idea de que los niños salieron de Caracas y se encuentran en algún lugar del interior del país.

En cuanto a la ubicación en la narración encontramos en los primeros bloques (1,2 y 3): temas circunstanciales y en el bloque 4 un número musical cuya letra guarda relación con el desarrollo de la escena.

37. TRES NOCHES

Sinopsis: Una película sobre un viaje misterioso por una ciudad moderna que emprende un detective. Siempre inconforme y Picasso el yuppie dueño de un bar, en busca de un asesino. Todo empieza con la muerte de un capo de la droga, el chino Sanabria y la pobre explicación que da la policía del suceso. Duración: 105 min.

La película presenta dos bloques con elementos de la música popular tradicional

- Bloque 1 (0’19”) Argenis que anda buscando a “El chino”, llega a un local nocturno en compañía de Picasso a quien obliga a entrar a un local nocturno. Al cabo de un tiempo Picasso regresa en compañía de un *travesti*.

- Bloque 2 (0'10") Argenis, Rene y Picasso que se encuentran escondidos en un barrio, son trasladados y custodiados por unos jóvenes delincuentes.

En lo relacionado a su justificación óptica tenemos que en el bloque 1 la música representada en dos canciones infantiles que son: “A la rueda, rueda” y “A la víbora de la mar” es diegética ya que aunque no alcanzamos a ver en pantalla la fuente sonora que la produce, se intuye, proviene de un aparato de sonido que se encuentra en el interior del local nocturno y en el bloque 2, es no diegética ya que proviene de fuera de la pantalla y esta representada en una parranda aragüeña que lleva por nombre “La matica” y que popularizó el reconocido grupo musical Un solo pueblo. Musicalmente hablando, en ambos casos los temas musicales populares tradicionales se encuentran versionados en géneros musicales de mayor difusión comercial en la actualidad como: la música disco y el Hip hop respectivamente.

En cuanto a la interacción semántica podemos decir que en el primer bloque nos encontramos con una divergencia anímica ya que ante la violencia que nos presenta la acción en la escena, las canciones infantiles por contraste generan en la película un carácter lúdico que en ese momento de la historia nos inducen a pensar que todo es parte de un gran juego sin salida, un círculo vicioso donde se encuentra inmerso sobretodo el personaje principal; mientras que en el bloque 2 encontramos una convergencia anímica y física ya que la música y en específicamente el texto nos produce una sensación de cotidianidad de los delincuentes en los barrios caraqueños. Además encontramos una convergencia cultural local y cronológica que viene dada por la versión en hip hop de la parranda “La matica”, que refuerza la idea de encontrarnos en un barrio de alta peligrosidad en la época actual con jóvenes al margen de la ley.

Si nos referimos al papel de la música en su ubicación en la narración encontramos que en ambos casos son: temas circunstanciales ya que no aparecen nuevamente en la película, pero además el segundo bloque es un número musical debido a que el texto de la canción: “nosotros fumamos toda la hierbita” subraya coincidentalmente la acción de la escena en donde vemos los jóvenes delincuentes fumando marihuana en su barrio.

38. *TOSCA LA VERDADERA HISTORIA*. Duración: 123 min. No se usa música popular tradicional

39. TRAMPA PARA UN GATO

Sinopsis: Radio Venceremos una emisora guerrillera de gran audiencia, transmite los incidentes de la guerra en el salvador. Incluso el coronel Maldonado el más temible estratega lo escucha. El piensa que para acabar con la guerra hay que acabar con la emisora guerrillera para esto emplea todas las tácticas que conoce: bombardeos, ataques sorpresas, interferencias electrónicas. Pero los guerrilleros, micrófono en mano y fusil en la otra, salen al aire todos los días. Para detener a Maldonado simulan una huida, dejando abandonado un falso transmisor. En él ocho tacos de dinamita que explotan al elevarse el helicóptero del ejército: así acaban con su más fuerte enemigo. Duración: 90 min.

Musicalmente la película presente tres bloques populares tradicionales.

- Bloque 1 (1'26") Se ven los créditos iniciales de la película sobre la imagen de un paisaje, la aurora que anuncia un nuevo día. A lo lejos en una carretera vemos a un vehículo (con un letrero en el vidrio delantero que dice “TV:”) que se acerca conducido por un joven que viene escuchando música. Este de pronto apaga el reproductor de sonido y detiene el vehículo.
- Bloque 2 (0'35") Unos soldados observan al vehículo del letrero marcharse. Con una vista aérea vemos el recorrido del vehículo por la carretera. Luego el conductor llega a una gasolinera donde lo estaciona y entrega sus llaves al

dependiente, para luego dirigirse al baño. Allí mientras orina, se consigue a un amigo.

- Bloque 3 (3'05") En un Acto político de celebración de la llegada al poder de la guerrilla, comienzan los créditos finales de la película.

En lo relativo a su justificación óptica, la música en el primer bloque es diegética ya que proviene del reproductor del vehículo, mientras que en el segundo y el tercer bloque, es No diegética debido a que la fuente sonora que la produce no se encuentra visible en la pantalla y aunque en el segundo bloque se pudiera pensar que esta proviene del reproductor de sonido del vehículo, se desecha esta consideración debido a que el conductor llega a la gasolinera apaga el vehículo, va hacia el baño y aún se continua escuchando la canción que luego se apaga de repente.

En todos los bloques musicales se usa la canción popular “El sombrero azul” (grabación pre-existente) del *Cantor del pueblo* Ali Primera la cual contiene elementos rítmicos de la forma musical que recibe el nombre de gaita de tambora. Es interesante lo que sucede en esta canción porque en esta forma musical intervienen dos tambores que reciben el nombre de Tambora y tamborito, una maraca grande, el clarinete y la voz. Sin embargo el cantautor en la grabación de su disco, optó por usar la base rítmica que produce el tamborito y la traslada al rasgueo del *cuatro*: instrumento con el cual se acompañaba usualmente.

En cuanto a la interacción semántica, la película nos presenta en todos los bloques una convergencia anímica: en el primero debido a que la canción presenta en su introducción solo el sonido del *cuatro* que coincide con la imagen de la aurora y el inicio de la película En el caso de un espectador venezolano o de alguien familiarizado con las canciones de Ali Primera, “El sombrero azul” en este bloque musical nos proporciona la sensación de esperanza, de

comienzo de luchas sociales; y además (como en el segundo bloque) refuerza toda la secuencia del conductor del vehículo desplazándose por la carretera mientras contempla el paisaje y su llegada a la gasolinera. Es importante destacar que en el segundo bloque se utiliza una parte de la canción cuyo ritmo es más rápido lo que contribuye en el espectador a generar expectativa por saber que acciones va a realizar en torno al conductor cuando llegue a su destino; mientras que en el tercer bloque la música refuerza la sensación de victoria de objetivo alcanzado, de alegría.

También encontramos en todos los bloques una convergencia física que viene dada por las diversas acciones y movimientos realizados sobretodo por el conductor del vehículo que están en concordancia con el ritmo que sugiere la música.

En lo concerniente a su ubicación en la narración nos encontramos con: un tema no circunstancial; una elipsis o elipse en el segundo bloque en donde existe un salto temporal entre la escena de los soldados que observan al vehículo marcharse, la vista aérea del vehículo desplazándose por la carretera, la llegada del conductor a la gasolinera y la escena en el interior del baño; un número musical ya que la canción “El sombrero azul” en su texto proporciona elementos asociados a la línea argumental. Así podemos observar como en el primer bloque nos anticipa la premisa de la película e incluso pudiéramos hablar de una falsa convergencia cultural local y cronológica, ya que el texto es tan explícito en su alusión al país de El Salvador y a su conflicto en una determinada época de la historia que dice: El pueblo salvadoreño tiene el cielo por sombrero tan alta es su dignidad en la búsqueda del tiempo en que florezca la tierra por los que han ido cayendo y que venga la alegría a lavar el sufrimiento Dale salvadoreño, dale que no hay pájaro pequeño, dale que después de alzar el vuelo, dale se detenga en su volar ...”. Sin embargo la música de Alí Primera no se puede considerar como

representación de la música propia de esa nación centroamericana, lugar donde se desarrolla la película y además este trabajo de investigación tiene como variable que lo determina a la música popular tradicional venezolana, por lo tanto mal pudiéramos hablar de Convergencia cultural local o cronológica. Ahora lo que si es evidente es una cierta identificación que se da en el espectador venezolano a través del cantautor Ali Primera de un conflicto que percibe cercano, familiar y como propio.

40. BORRÓN Y CUENTA NUEVA. Duración: 90 min. No se usa música popular tradicional

41. ACOSADA EN LUNES DE CARNAVAL

Sinopsis: El tránsito de María Antonia hacia la pubertad ocurre entre grandes miedos y el atroz sufrimiento que a sus padres Florencia y Cecilio y a todo el pueblo de San Jorge, causa el coronel Villagra emisario del despotismo. Tres mujeres solas con la dignidad como su única arma, resisten los desmanes y el acoso sexual del déspota sobre Florencia. La justicia renace en San Jorge y el pueblo, todo unido lo somete a la deshonra. Duración: 106 min.

La película presenta dos bloques de música popular tradicional.

- Bloque 1 (1'08") La niña María Antonia junto a su nana Juana Gregoria y Juanchito el hijo de esta, asiste a la celebración del carnaval por las calles del pueblo. Allí entre disfraces y bailes de tambor se le aparece por primera vez el diablo.
- Bloque 2 (1'19") Vemos los créditos finales de la película

Si hablamos de justificación óptica, la música en el primer bloque presenta una combinación entre diegética y no diegética ya que si bien vemos en la imagen a los tocadores ejecutando los cumacos del Golpe de tambor de Todasana, los instrumentos de viento metal: trompetas y trombones que suenan en la banda sonora musical no se ven por ningún lado; aún así podemos considerarla en líneas generales como diegética porque se intuye su presencia en lo interno de la película; mientras que en el bloque 2, no se ve ni se intuye la fuente sonora

que la produce por lo que es no diegética. En ambos casos la música es la misma y es un tema musical inspirado en el golpe de tambor del barrio San Millán de puerto cabello Estado Carabobo, en donde el compositor apoya o subraya su base rítmica con el bajo eléctrico. Sin embargo la imagen nos muestra la ejecución de un golpe de tambor de Choroní del Estado Aragua el cual se realiza con tres cumacos; mientras que en el de San Millán solo se usa un tambor tendido en el suelo y otros tambores sujetos con las piernas del tocador, llamados clarines. Además encontramos el uso de instrumentos de vientos (trompetas y trombones) a la manera del conocido grupo “Las sardinas de Naguayá” que se caracterizan porque las melodías de las estrofas de las canciones populares las realizan las trompetas y el coro las voces del grupo. Es de esta manera que podemos señalar que a nivel musical se presenta una fusión de formas musicales y de ritmos.

En cuanto a su interacción semántica, nos damos cuenta que la película nos muestra en el primer bloque una convergencia anímica y física ya que como hemos señalado anteriormente los tambores están asociados indisolublemente a la alegría, a la sensualidad, a lo mágico religioso; y las acciones y movimientos de los personajes responden a cada una de esas sensaciones. Además encontramos una convergencia cultural local y cronológica, pues se hace referencia a un pueblo que lleva por San Jorge y el golpe de tambor de alguna manera ayuda a delimitar este contexto geográfico. Al igual que contribuye a reforzar el tiempo histórico de la película que se desarrolla en el año de 1934.

Al hablar de su ubicación en la narración encontramos el recurso del tema no circunstancial que se usa en dos oportunidades en la película y el de la interrupción musical que se da en el bloque 1, cuando aparece el enamorado de Maria Antonia y la música se interrumpe matizada con un efecto sonoro.

42. *LOS NIÑOS INVISIBLES*. Duración: 90 min. No se usa música popular tradicional

43. *LA PLUMA DEL ARCÁNGEL*

Sinopsis: Un pueblo enclavado en el páramo de los años treinta, vive bajo el terror de trágicas órdenes enviadas por el dictador de turno. Para sembrar dolor y desesperanza. Al morir el portador de las malas noticias, llega otro telegrafista, quien decide alternar los pavorosos mensajes originales para cambiar de golpe, la vida de unos seres condenados a injustos destinos. Las increíbles misivas inventadas por el nuevo operario, logran el milagro de crear una atmósfera de feliz locura, donde lo imposible ocurre y lo oscuro se ilumina. Duración: 92 min.

Musicalmente la película presenta once bloques de música popular tradicional

- Bloque 1 (0'11'') El lazarillo y Gabriel conversan. Después vemos a niños en la escuela del pueblo con el maestro Niceto Barral que les enseña el Himno Nacional.
- Bloque 2 (0'5'') El maestro les indica a los niños que sigan cantando el Himno Nacional y estos le obedecen.
- Bloque 3 (0'11'') Unos policías llegan a la escuela y se llevan detenido al maestro que sigue cantando el Himno Nacional.
- Bloque 4 (0'23'') Hilario Cardozo es liberado de la cárcel y al salir la luz del sol lo encandila. Los policías lo sacan a empujones y lo arrojan al suelo.
- Bloque 5 (0'33'') Hilario Cardozo se consigue con su esposa y ambos se abrazan para luego marcharse.
- Bloque 6 (0'38'') El coronel Puértolas sale de la comisaría. El doctor al igual que el sacerdote camina aprisa por las calles del pueblo. El coronel que ha llegado a la oficina postal, dicta un telegrama al lazarillo.
- Bloque 7 (0'36'') Hilario Cardozo camina dando un discurso, su esposa pide ayuda. Los policías llegan y se lo llevan detenido nuevamente.

- Bloque 8 (2'25'') El lazarillo lee un telegrama que acaba de llegar y comienza a llorar. Gabriel lo firma y el lazarillo va hasta la comisaría para entregarlo. Mientras aguarda al frente de la comisaría, el lazarillo y Gabriel que se encuentra en la oficina postal se miran. Luego el lazarillo regresa a la oficina postal y conversa con Gabriel. Los policías salen de la comisaría y buscan al sacerdote y al alcalde del pueblo.
- Bloque 9 (0'23'') El alcalde y un grupo de oficiales y subalternos, reciben a Hilario Cardozo que nuevamente lo han dejado en libertad.
- Bloque 10 (0'48'') El alcalde, el doctor y Fina se encuentran presentes en la fiesta del pueblo. Vemos a una pareja bailando mientras un grupo musical ameniza la velada. El alcalde y Gabriel conversan. Hilario y su esposa se acercan. Luego Flora y sus amigas hablan con el sacerdote mientras Gabriel lo contempla todo detrás de una ventana.
- Bloque 11 (2'39'') El lazarillo quien se encuentra en la cárcel, termina de escribir con la pluma del arcángel. Luego aparecen los créditos de la película.

En relación a su justificación óptica, la música en los bloques 1, 2, 3 y 10 es diegética ya que en los tres primeros vemos en imagen a los niños junto al maestro de la escuela del pueblo entonando la canción patriótica y nuestro Himno Nacional “Gloria al bravo pueblo”; mientras que en el bloque 10 vemos a unos músicos con una guitarra, un cuatro, y se intuye un violín; ejecutando un joropo con el color y sonoridad propia de los estados andinos, no debe olvidarse que esta forma musical se difundió por todo el país y en cada región adquirió sus propias particularidades ejecutándose con los instrumentos propios o típicos de cada lugar. En tanto que en los bloques 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 11 la música es no diegética ya que no se alcanza a ver la

fuerza sonora que produce el sonido. En lo estrictamente musical podemos decir que en los bloques 4, 5, 7 y 9 se presenta la forma musical Seis Corrido o Seis Figurea'o que aunque se encuentra señalado como una variante del Joropo, pertenece a la manifestación popular tradicional que recibe el nombre de Tamunangue o Sones de Negros que se encuentra sobre todo en Estado Lara y que es una especie de *suite* que contiene siete u ocho sones que se realizan en honor a San Antonio de Padua y de los cuales el seis es el último son que suele ejecutarse. En esta película el compositor utiliza el *intro* vocal que es cantado tradicionalmente a dúo por voces masculinas para crear un efecto sonoro con voces femeninas que nos remite a la música religiosa; además encontramos: en el bloque 6 un tema inspirado en la base rítmica del merengue venezolano; en los bloques 8 y 11 dos temas inspirados en la forma musical moderna de ejecutar el joropo llanero como lo es la Onda nueva creada por el maestro Aldemaro Romero.

En cuanto a su interacción semántica, encontramos convergencia anímica y física en los bloques 1, 2 y 3 con la imagen de la enseñanza en la escuela por parte del maestro y el Himno nacional e incluso su detención por parte de los policías; en el bloque 4, 5 con la frase vocal del seis corrido con un tratamiento de música sacra y la imagen de Hilario que observa la luz del día haciendo referencia a la luz de dios (a una intervención divina) la música y la imagen a mi juicio establecen a nivel argumental una relación con los últimos días de la vida de Jesucristo; en el bloque 6 con la imagen de la prisa que llevan el Coronel Puértolas, el médico y el cura párroco los cuales caminan como a escondidas procurando que nadie en el pueblo se entere que se dirigen a la oficina postal y luego la situación si se quiere cómica que sucede al encontrarse todos en la oficina postal, que es reforzada por un tema musical inspirado en el merengue venezolano: forma musical que siempre ha estado asociada a la alegría, a la

algarabía y que en sus letras generalmente trataba de aspectos cotidianos y jocosos; en el bloque 7 con la escena de Hilario Cardozo haciendo sus predicciones, la angustia de su hija y los policías que se lo llevan detenidos, en esta, la música inspirada en el seis corrido ahora es ejecutada con el acompañamiento de el cuatro lo que le confiere a la imagen un aire de cotidianidad de situaciones propias que suceden normalmente en el pueblo; en el bloque 8 donde la música inspirada en la Onda nueva proporciona a la secuencia una sensación de situación anormal en la vida del pueblo y nos genera una impresión de cosas por suceder y en el bloque 10, en donde la música representada en el joropo con color y sonoridad andina, contribuye a crear el ambiente de fiesta y alegría que ocurre en el pueblo. En tanto que encontramos divergencia anímica en el bloque 9 cuando Hilario Cardozo es puesto en libertad y tanto él como los oficiales y subalternos parecen no saber que sucede en contraste con la música representada en la frase melódica cantada a dúo que se relaciona más con un momento de iluminación de sentimiento profundo.

Por otro lado encontramos que toda la música de esta película está inspirada en la música popular tradicional Venezolana, lo que le proporciona un sentido de identidad nacional y debido a esto en todos los bloques musicales encontramos convergencia cultural local y cronológica. Esta última se manifiesta de manera evidente en el bloque 10 con el joropo con características de los andes venezolanos que se ejecuta en la fiesta del pueblo reforzando el argumento de la película que está basado en la época del telégrafo en Venezuela.

En el caso de la ubicación en la narración, encontramos la presencia de temas circunstanciales que aparecen en situaciones concretas en los bloques (6, 8, 10 y 11); un leitmotiv asignado al personaje de Hilario Cardozo que suena cada vez que este aparece en la película en los bloques 4, 5, 7 y 9; un tema no circunstancial que a su vez es un número

musical en los bloques (1, 2 y 3) representado en el “Gloria al bravo Pueblo” con clara alusión al sustento del argumento basado de manera general en la tenencia del poder; una elipse o elipsis que apoya el salto temporal en el bloque 1 entre la escena cuando Gabriel le pregunta al Lazarillo por Niceto Barral y la escena en la escuela donde el maestro le enseña a los niños el Himno Nacional y en el bloque 6 cuando el coronel Puértolas, el medico y el cura párroco caminan por las calles del pueblo y luego los vemos en la oficina postal; en el bloque 8 en la escena cuando el Lazarillo lee el telegrama, luego lo vemos en la comisaría entregándolo para regresar nuevamente a la oficina postal, mientras los policías van a la casa del sacerdote y del alcalde a quienes vemos llegar a la comisaría. La música en este caso apoya estos pequeños saltos temporales y sirve de unión de escenas.

RESULTADOS DEL USO CINEMATOGRAFICO DE LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LOS LARGOMETRAJES VENEZOLANOS DE FICCION (1992-2002)

En cuanto a su justificación óptica de los 112 bloques musicales 58 de ellos son música diegetica ya que en estos, la fuente que la produce: radio, televisor, personaje cantando, músicos, etc.; se encuentra de manera visible en la imagen, tal como se evidencia en la películas: *Río negro* (Bloques 2, 3 y 10) con una banda marcial ejecutando un merengue y (bloques 5, 6 y 18) donde vemos a un grupo de músicos ejecutando joropo guayanés; *Fin de Round* (bloque 1) vemos a tocadores de tambor de Chuspa ejecutando un Macizón y una Perra; *Salserín la primera vez* (Bloque 1) en un radio escuchamos una canción con elementos musicales de la Onda nueva, *Bésame mucho* (Bloque 1) un personaje entona la canción infantil

“Matarile rile ron”, *Aire libre* (Bloque 3) vemos a un músico ejecutando un vals en un piano; *Pandemonium la capital del infierno* (Bloque 1) un personaje entona la canción patriótica “Oligarcas temblad”; *Santera* (Bloque 6 y primera parte del bloque 7) un músico ejecutando un granadero de Diablos de Chuao, *Tokyo Paraguaipoa* (Bloques 4 y 5) un músico tocando la kasha (Tambor wayúu) en la danza del Yonna, *La voz del corazón* (Bloques 1 y 4) un arpista ejecuta un pajarillo un pasaje y en (bloques 2 y 3) en lo interno de una emisora de radio escuchamos el vals “Nuestra dos almas y la tonada “Sabana”, *Rosa de Francia* (bloques 1 y 4) un personaje entona una canción indígena de la etnia wayúu), *Amaneció de golpe* (bloque 2) en un televisor vemos a la agrupación Un solo pueblo interpretando la parranda “Botaste la bola”, *Juegos bajo la luna* (bloque 1) varios personajes cantan el aguinaldo “Oh luna que brilla en diciembre”; entre otras y en segundo lugar cuando la presencia de esta música se sospecha o intuye que proviene de una fuente sonora no visible en la imagen pero que forma parte de la escena, como sucede en las películas: *Río negro* (bloques 7, 8, 9 y 11, 15 y 16) en donde escuchamos las melodías de un piano y no vemos al músico que las interpreta; *Desnudo con Naranjas* (bloque 2) se escucha un fragmento de la melodía de la canción patriótica “Gloria al bravo pueblo” ejecutada por el sonido de una trompeta grabado de tal manera y con la clara intención que parezca que proviene de lo interno de la imagen, *Santera* (segunda parte del bloque 7) escuchamos el sonido de un *cuatro* con el acompañamiento propio de los diablos de Chuao, vemos a los danzantes bailando a su ritmo mas no vemos al músico que ejecuta este instrumento, *Amaneció de golpe* (bloque 1) escuchamos al calipso “Woman del Callao” y no se ve la fuente de donde proviene el sonido y como espectador presumimos que emana de las casas vecinas a donde sucede la acción , *Tres noches* (bloque 1) escuchamos dos canciones infantiles que son: “A la rueda, rueda” y “A la víbora de la mar” pero no alcanzamos a ver en

pantalla la fuente sonora que la produce, e intuimos proviene de un aparato de sonido que se encuentra en el interior del local nocturno; entre otras; mientras que nos encontramos con 54 bloques en donde la música es no diegética ya que su presencia no se encuentra justificada de ninguna manera ni en la escena, ni mucho menos en la imagen porque obedece a una orquesta o agrupación imaginaria que acompaña la acción. Como ejemplo podemos citar las películas: *Karibe kon tempo* (bloque 3), *Santera* (bloques 1, 2, 3, 4 y 5) *Piel* (Bloque 1); *100 Años de perdón* (en todos los bloques); *Caracas amor a muerte* (bloques 1, 3, 4, 7 y 8); *A la media noche y media* (bloques 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8); *La pluma del arcángel* (bloques 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 11) entre otras películas.

Por otro lado encontramos casos específicos donde la música se transforma en su justificación óptica de diegética a no diegética, como lo podemos apreciar en las películas: *En territorio extranjero* (en el bloque 1 y 3 vemos a un jefe indígena entonado un canto por lo que es diegética y luego en el bloque 4 la imagen nos muestra al personaje principal Hunter mientras solo se escucha el mismo canto por lo que pasa a ser música no diegética; *Karibe kon tempo* (en el bloque 1 vemos a los tocadores y bailadores de un golpe de tambor de Todasana lo que nos dice que es diegética luego en el bloque 2, la imagen nos muestra al personaje Juan Irene realizando algunas acciones mientras solo se oye este mismo golpe de tambor por lo que se transforma en música no diegética; *Trampa para un gato* (en el bloque 1 se observa al personaje que enciende su reproductor del coche y se oye la canción “El sombrero azul” siendo en este caso música diegética, luego en los bloques 2 y 3 aun cuando pudiéramos pensar en el bloque 2 que la canción aún proviene del reproductor del coche esta hipótesis se deja de lado cuando el personaje principal baja del coche se dirige al baño de una gasolinera con la canción todavía escuchándose y luego se apaga repentinamente; *Acosada en lunes de*

carnaval (en el bloque 1 vemos a los tocadores que ejecutan un golpe de tambor con elementos rítmicos de San Millán y luego en el bloque 2, este tema musical se escucha al final de la película sirviendo de telón sonoro a los créditos de la misma.

En el uso de la música popular tradicional venezolana en cuanto a su justificación óptica en nuestro cine, podemos observar que ambas se presentan de manera similar solo diferenciándose por 2 bloques musicales en donde no existe una preferencia de una sobre la otra. Lo que si podemos señalar que en cuanto a la música diegética se refiere: 30 bloques musicales provienen de músicos que observamos o intuimos su ejecución en la imagen (pianista, bandolinista, agrupaciones o conjuntos y banda marcial); 20 bloques en donde la música la realizan los mismos personajes de la película y 6 bloques en donde los géneros populares tradiciones provienen de una fuente física como los medios de comunicación: radio y televisión.

En cuanto a la interacción semántica, encontramos 80 bloques en donde el discurso musical le aporta al visual un convergencia anímica subrayando el sentimiento que prevalece en los personajes, lo que nos dice que existe una hábito en nuestros cineastas y/o compositores de música para cine por reforzar, apoyar o subrayar las emociones que expresan los personajes de cada película, hecho que se puede constatar en películas como: *Fin de Round* (en todos los bloques); *En territorio extranjero* (en todos los bloques); *Santera* (en todos los bloques); *Tokyo Paraguaipoa* (bloques 1, 2, 3 y 5); *Rosa de Francia* (en todos los bloques); *100 años de perdón* (en todos los bloques); *Caracas amor a muerte* (bloques 3, 4, 5 y 6); *A la media noche y media* (en todos los bloques); *La mágica aventura de Oscar* (bloques 1, 2 y 3) *Trampa para un gato* (en todos los bloques); *La pluma del arcángel* (bloques 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 10); por solo citar algunas. Mientras que son pocas las películas que presentan divergencias anímicas

entre el discurso visual y el musical. Son un total de 13 bloques que podemos encontrar en: *Río negro* (bloques 5, 6 y 18); *Luna llena* (bloque 2); *Karibe kon tempo* (bloque 2); *Pandemonium la capital del infierno* (bloque 1); *Amaneció de golpe* (bloque 1); *Huelepega ley de la calle* (bloque 1); *Caracas amor a muerte* (en la segunda parte del bloque 5 y en el bloque 7); *La mágica aventura de Oscar* (bloque 4); entre otras.

Si hablamos de la convergencia física que se caracteriza sobretudo por la mayor o menor sincronía de las acciones de los personajes con el ritmo de la música, podemos decir que en 43 bloques la música y la imagen se relacionan desde la convergencia tal como se evidencia en las películas: *Río Negro* (bloques 1, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16 y 18); *Fin de Round* (en todos los bloques); *Tokyo Paraguaipoa* (bloques 2, 3 y 5); *Manuela Saenz* (en los dos bloques); *La pluma del arcángel* (bloques 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 10); etc. Mientras que solo 10 bloques nos ilustran la interrelación por divergencia física en películas tales como: *Río negro* (segunda parte el bloque 1, 5, 6 y 18); *Karibe kon tempo* (bloque 2); *Pandemonium la capital del infierno* (bloque 1) *Tokyo Paraguaipoa* (1, 4 y 5); y *Amaneció de golpe* (bloque 1).

Por su parte en lo relacionado con la convergencia cultural que como hemos señalado en nuestro trabajo tiene como marco la música popular tradicional venezolana encontramos 57 bloques musicales que son ejemplo de su característica local en donde observamos un interés en nuestros cineastas por tratar temas dentro de nuestro contexto geográfico, que nos demuestran una necesidad de reflejar los valores o historias locales que apuntan a la búsqueda de la identidad nacional. Esto lo podemos constatar en las películas: *Río negro* (bloques 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16 y 18); *En territorio extranjero* (en todos los bloques); *Aire libre* (en todos los bloques); *Desnudo con naranjas* (en todos los bloques); *Santera* (en todos los bloques); *Tokyo Paraguaipoa* (en todos los bloques); *La voz del corazón* (en todos los

bloques); *Rosa de Francia* (bloques 2 y 5); *Piel* (en los dos bloques); *La mágica aventura de Oscar* (bloques 1 y 2); *La pluma del arcángel* (en todos los bloques), mientras divergencias culturales locales apenas si podemos señalar 11 bloques musicales. Por otro lado en la convergencia cultural que nos presenta una característica temporal que recibe el nombre de cronológica podemos observar 31 bloques musicales que contribuyen a reforzar la ubicación temporal de un argumento en momentos diferentes de nuestra historia. Entre las películas que nos ilustran esta categoría se encuentran: *Río negro* (bloques 2, 3, 5 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15,16 y 18); *Aire Libre* (en todos los bloques); *Rosa de Francia* (bloque 2): *Una vida y dos mandados* (bloque 1); *Amaneció de golpe* (en los dos bloques); *Acosada en lunes de carnaval* (en los dos bloques); *Caracas amor a muerte* (en todos los bloques).

Por último en relación a la ubicación de la música en la narración, en donde revisamos como esta sirve de soporte estructural del argumento y contribuye a presentar al espectador la historia de forma que favorece a su interpretación; encontramos 51 bloques musicales de temas circunstanciales que son aquellos que aparecen solo una vez y en situaciones concretas; 15 temas no circunstanciales que aparecen en mas de 2 ocasiones en cada película; 15 números musicales en donde el texto contribuye a reforzar el argumento aún cuando también se usan estos números musicales en su versión instrumental debido a que son canciones del manejo público; 10 interrupciones musicales; 19 bloques musicales que ayudan a la transición de una escena con otra expresado en la elipsis o elipse que podemos apreciar en películas como: *Río negro* (en la escena del bloque 5 con la escena siguiente y en la escena del bloque 18 y con la próxima); *Fin de round* (en la escena del bloque 2 apoyando los saltos temporales de la película; *Golpes a mi puerta* (en la escena anterior al bloque 1 y la propia del bloque; *En territorio extranjero* (en la escena anterior al bloque 2 y la propia del bloque; *Aire libre* (en la

escena del bloque 1 y la siguiente); *Santera* (en la escena del bloque 1 del traslado de Paula y su llegada a Choroní; (en las escenas que se encuentran entre los bloque 4 y 5) entre otras . Y finalmente el uso del leitmotiv en la película *A la media noche y media* en donde el motivo rítmico y melódico que contiene elementos del sangreo de Borburata esta asociado al personaje principal y aparece en siete ocasiones y en la película *La pluma del arcángel* en donde este motivo que contiene fraseos melódicos del seis corrío esta asociado al personaje de Hilario Cardozo y aparece en cuatro oportunidades. Además no debemos dejar de mencionar la presencia de falsos leitmotiv, fragmentos melódicos que aparecen por igual haciendo alusión a un objeto, una situación o a un personaje en las películas *Río Negro* (bloques 4, 12 y 17) expresado en un toque de trompa guajira y en *Caracas amor a muerte* (en los bloques 1, 3, 5, 6 y 7) expresado en un registro de bandola llanera.

CONSIDERACIONES FINALES

Si reseñamos brevemente la presencia de la música popular tradicional venezolana, nos podemos percatar que en el primer período del cine venezolano -signado por el carácter documentalista-, fue utilizada porque formaba parte intrínseca de la fiesta tradicional que se estaba filmando. Esto se deduce de los títulos de los documentales de la época: *Joropo venezolano*, *Joropo de negros en el Orinoco* *Carnaval de Caracas*, entre otros; en donde las formas musicales procedían de la música denominada de tradición reciente tales como el joropo, el valse y el merengue. Mientras que en el segundo período marcado por la llegada del sonoro, y con la exitosa proyección en nuestro país de la cinta mexicana *Allá en el rancho Grande*, se estimuló la proliferación de películas siguiendo esa misma receta en donde la inclusión de la música popular tradicional venezolana paso a ser como una norma en nuestra cinematografía.

En esta suerte de recetario de películas que contenían una gran cantidad de números musicales y bailes, también encontramos el uso de las formas musicales antes mencionadas, representadas por las numerosas canciones venezolanas de la época. y en donde debemos destacar la figura del prolífico compositor Eduardo Serrano como pionero de nuestra música cinematográfica.

No obstante en este período, también se encuentra la presencia tanto de la música de influencia africana que curiosamente fue empleada en películas de realizadores europeos a través de las formas musicales de la región de Barlovento en donde no se hace mención específica a las formas musicales pero que presumimos se refieren o al tambor mina o al culepuya; como de la música indígena con la utilización de temas musicales de diferentes

etnias, algunos de los cuales fueron interpretados por la Orquesta Sinfónica Venezuela dirigida por el maestro Vicente Emilio Sojo.

En el tercer período del cine nacional, que recibió el nombre de Nuevo cine venezolano y que es considerado uno de los mas pródigos de nuestra historia tanto que Venezuela llega a ubicarse en el cuarto lugar detrás de las cinematografías representativas latinoamericanas México, Argentina, Brasil; el uso de la música popular tradicional se reduce de manera considerable, hecho que no se comprende debido a que en esta década, por un lado el estado empieza una verdadera política con relación a la cinematografía y a su identidad nacional y por el otro, se produce el gran boom en torno al folklore y a la llamada cultura popular que derivó en la formación de agrupaciones dedicadas a la difusión e investigación de nuestro rico acervo musical.

Por ello ante la carencia de la música popular tradicional en esta época, despunta la presencia de la película *Un solo pueblo* del realizador Manuel de Pedro, cuya duración esta dedicada única y exclusivamente a mostrar las diversas, variadas y expresivas formas musicales que se ejecutan en el país.

En tanto que en la primera década de lo que hemos denominado cuarto periodo (aún en construcción), la presencia de la música popular tradicional disminuye de manera alarmante. Es así como de las 43 películas estudiadas que suman un total de 70 horas con 40 minutos de tiempo de duración, apenas si encontramos 1 hora 44 minutos con 56 segundos del uso de elementos rítmicos o melódicos de las formas musicales venezolanas, lo que supone un promedio de 2 minutos 44 segundos por película y representa solamente un 2.4 por ciento; constituyendo quizá el promedio mas bajo del cine venezolano en toda su historia. Pero además debemos agregar que de este tiempo, mucho menos de la mitad, ha sido música creada

específicamente para los largometrajes venezolanos estudiados lo que evidencia que el director y el guionista tienen la mayor responsabilidad en la escogencia de la música grabada o interpretada por los personajes para sus películas.

Y aun cuando esta aseveración nos podría parecer muy pesimista, justo es reconocer que en este período es donde se utilizan una gran variedad de formas musicales en donde destacan: de la música de tradición reciente: el valse, el joropo *popular* y la tonada; de la folklórica de influencia africana: el golpe de tambor, el sangreo y la gaita de tambora; de la folklórica de influencia hispánica: las canciones infantiles, y el joropo *folklórico*; y de la indígena: los cantos a capella, la trompa guajira y la yonna; para la composición de los mas interesantes y novedosos temas musicales.

En cuanto al uso cinematográfico de esta música, o de las funciones que han cumplido estas formas musicales en el cine de este período, debemos mencionar que de los 112 bloques musicales encontrados, en relación a su justificación óptica, sobresale ligeramente la música diegética a través de la visibilidad de músicos ejecutando instrumentos en especial los tambores cuya representación corresponde a proyecciones folklóricas de primer grado y que esta asociada a tres situaciones: la brujería o actos de superstición, a la sensualidad, y a la alegría o fiesta; y que nos deja entrever cierta fascinación o afinidad de nuestros cineastas por esta forma musical, aun cuando (justo es reconocerlo) su uso no obedece ni a sus características intrínsecas ni a su sonoridad en particular sino a razones estrictamente presupuestarias relacionadas con las locaciones escogidas para el rodaje.

Si hacemos referencia a la música no diegética y dentro de ésta específicamente a la creada para una película, bien vale la pena destacar la inspirada en la tonada “Sabana” del cantautor Simón Díaz. De este modo tres músicos venezolanos en la búsqueda de cierta

identidad nacional, coinciden en utilizar el motivo melódico principal de esta canción venezolana para acompañar las películas: *Río negro*, *La mágica aventura de Oscar* y *Manuela Sáenz*. En tanto que las propuestas mas sobresalientes de música para cine (a nuestra modesta manera de ver) lo constituyen las realizadas por los compositores: Víctor Cuica en la película *Santera* en donde utiliza con gran acierto, elementos rítmicos de las formas musicales populares tradicionales tales como: Diablos de Yare, Sangueo de Borburata, Fulía Mirandina y golpes de tambor que le hicieron merecedor del premio a la mejor banda sonora del año 1997; Aquiles Báez en la película *La pluma del arcángel* en donde utiliza elementos rítmicos y melódicos del seis corrío, el merengue, el valse andino y el joropo llanero para crear una excelente música cinematográfica y Alonso Toro en la película *Caracas amor a muerte* donde construye su discurso musical en torno al sonido de la bandola llanera.

Por su parte la música en su interacción semántica con el cine venezolano se orienta de manera clara y categórica a acompañar la direccionalidad de las emociones, acciones físicas y el contexto geográfico- temporal de las imágenes produciendo de este modo mensajes por convergencia en lo anímico, físico y cultural: local y/o cronológico. Pero quizás lo mas difícil de lograr es el significado por contraste u oposición es decir por divergencia. Como ejemplo de esta afirmación bien vale la pena subrayar las que ocurren en las películas: *Huelepega Ley de la calle* en cuya imagen vemos a un niño en situación de calle entonando la canción infantil “La chivita” que pareciera simbolizar la perdida de la inocencia y el carácter lúdico que significa la infancia, implicando al espectador en un sentimiento de lástima (divergencia anímica); *Karibe kon tempo* nos presenta una divergencia anímica, física y cultural local cuando Juan Irene nostálgico en Nueva York, realiza un ritual solemne frente a la estatua del libertador y la música que lo acompaña corresponde a un golpe de tambor venezolano

asociado con la alegría, con el movimiento del baile y con la costas venezolanas; *Pandemonium la capital del infierno* en la que encontramos una divergencia anímica, física y cultural cronológica representada en la canción patriótica “Oligarcas temblad” que no acompaña ni el contenido emotivo, ni las acciones implícitas en las escenas y hace alusión a la guerra federal cuando el tiempo del argumento de la película es otro; generando por contraste una lectura asociada con la locura, el desequilibrio, la subversión del orden moral y psicológico.

En cuanto a la ubicación de la música en la narración, podemos señalar que el cine venezolano se ha expresado en recursos como: temas circunstanciales que aparecen en la mayoría de las películas; la elipse o elipsis función muy antigua de la música como sutura del montaje sirviendo para unir dos o más escenas; el leitmotiv: recurso musical más usado en el cine mundial que encontramos dos veces en las películas: *A la media noche y media* en donde el motivo rítmico que contiene elementos del sangreo de Borburata esta asociado al personaje principal y en la película *La pluma del arcángel* en donde este motivo que contiene fraseos melódicos del seis corrío esta asociado al personaje de Hilario Cardozo.

Por último debemos señalar al número musical en donde el texto contribuye a reforzar el argumento de la película y que es uno de los recursos narrativos expresado en las canciones que siempre ha acompañado al cine nacional en toda su historia. De la misma manera y con la letra de la conocidísima “Sabana” de José Salazar, en esta ocasión nos acompaña para expresar nuestra relación con el cine venezolano y finalizar estas breves reflexiones.

“Sabana... Sabana...
 Con tu brisa de mastranto, tus espejos de laguna.
 Centinela de palmeras que se asoman con la luna.
 Aquí me quedo contigo aunque me vaya muy lejos,
 como tórtola que vuela y deja el nido en el suelo...”

ANEXOS

LISTA DE MUESTRAS MUSICALES DEL DVD

1. Track: Película: Río Negro
2. Track: Película: Luna llena
3. Track: Película: Fin de round
4. Track: Película: Golpes a mi puerta
5. Track: Película: En territorio extranjero
6. Track: Película: Karibe kon tempo
7. Track: Película: Bésame mucho
8. Track: Película: Salserín: La primera vez
9. Track: Película: Aire libre
10. Track: Película: Pandemonium
11. Track: Película: Desnudo con naranjas
12. Track: Película: Santera
13. Track: Película: Tokyo Paraguaipoa
14. Track: Película: La voz del corazón
15. Track: Película: Rosa de Francia
16. Track: Película: Una vida y dos mandados
17. Track: Película: Amaneció de golpe
18. Track: Película: Piel
19. Track: Película: 100 años de Perdón
20. Track: Película: Huelepega
21. Track: Película: Caracas amor a muerte
22. Track: Película: Juegos bajo la luna
23. Track: Película: Manuela Saénz
24. Track: Película: A la media noche y media
25. Track: Película: La mágica aventura de Oscar
26. Track: Película: Tres noches
27. Track: Película: Trampa para un gato
28. Track: Película: Acosada en lunes de carnaval
29. Track: Película: La pluma del arcángel

BIBLIOGRAFIA

Abrizo, Manuel, Toda la pantalla para Un solo pueblo, *El diario de Caracas*, 21.09. 1985, Caracas, pp. 32-33

Acosta, Leonardo, Música y Descolonización. La Habana: Arte y Literatura, 1982, pp.15.

Aretz, Isabel, Historia de la Etnomusicología en América Latina. Caracas: Fundef-Conac-OEA, 1991, pp. 17.

Aretz, Isabel, Palabras de apertura del primer congreso interamericano de etnomusicología y folklore, *Revista Inidef*, 6, 1983, pp. 12-14.

Aretz, Isabel, Significación del folklore y su estudio. *Anuario Fundef*, 1, 1990, pp. 75-79.

Aretz, Isabel, Que es la etnomusica, *Cuadernos Inidef*, 3, 1977, pp

Arraiz Pinto, Yubirí y Gamboa Vela, Norah, Cuando la ciudad se entreteje en su tradición, Caracas: Colección canicula, 1993, pp. 34.

Calcaño, José Antonio, 1958, La ciudad y su música, Caracas, Fundarte, (2.^a ed., 1980), pp. 176.

Calzadilla, Alejandro, El caribe de ida y vuelta, música y baile en dos tiempos, *III jornadas de reflexión sobre la danza tradicional popular*, 1999, pp. 57-66.

Castillo D'Imperio, Ocarina y González Vilorio, Norma, Algunas consideraciones en torno a la conceptualización de la cultura popular tradicional en Venezuela y su historia.

Chacón, Alfredo, El campo de la cultura popular, Bases para el guión de un reportaje radiofónico, en *Ensayos de crítica cultural*, 1982, pp. 167-

Falco, Joseph Lluís i, Material pedagógico y de investigación. Método de análisis de la música cinematográfica. (Web de los compositores cinematográficos en el Estado español)

[Documento en línea] Disponible: <http://usuarios.multimania.es/copositores/material.html>.

[consulta: 2009, julio 04.

Fundación Cinemateca nacional, Filmografía venezolana 1897 – 1938, Caracas, pp. 12

Guerra, Ramiro, Teatralización del folklore y otros ensayos. La Habana: Letras cubanas, 1989, pp. 6.

Guerreiro, Anibal, El folclore, el trasplante y las proyecciones, aspectos importantes de la identidad cultural en *Aportes culturales a la venezolanidad*, 2004, pp. 79-86

Izaguirre, Rodolfo, El cine en Venezuela, Caracas, Fundarte, 1981, pp. 16,17.

Marrosu, Ambretta, “Nuevas caras, nuevas búsquedas en el cine venezolano”, *Cine-oja*, 7, diciembre, 1985, pp 2

Molina, Alfonzo, Adentro en las raíces, *El nacional*, 25.09.1985, Caracas, Cuerpo C, pp.10

Mosonyi, Esteban Emilio, Identidad nacional y culturas populares, Caracas: La enseñanza viva, 1982, pp. 77 y 78.

Nettl, Bruno, Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1973, pp. 14 y 15.

Otero, Luis, “Pequeña historia de la música”, *Muy especial*, 36, julio/ agosto, 1998, pp. 47-67.

Ramón y Rivera, Luis Felipe, La música popular de Venezuela, Caracas: Ernesto Armitano Editor, pp. 9 y 113

Sánchez, Jesús María, En Guatire nació Oligarcas temblad. Biblioteca digital de Guatire. (2010). [Página Web en línea]. Disponible:<http://www.guatire.org/biblioteca/5/7/art1.php> [consulta: 2010 marzo 10]

Suarez, David, La música popular es la resistencia del pueblo, *El diario de Caracas*, 27.09.1985, Caracas, pp.56.

Tirado, Ricardo, Memoria y notas del cine venezolano, Caracas: Fundación Newmann vol 1, 1988, pp. 55, 122,124, 125,156, 199, 204, 231,314, 327, 329,313

Valls Gorina, Manuel y Padrol, Joan, Música y Cine, Barcelona: Salvat, 1986, pp. 16-17

Varela, Jose Antonio y Kaiser, Patricia, El cine venezolano: entre la expresión y el contenido, *Encuadre*, 77, abril/junio, 2004, pp. 25.

Velásquez, Ronny, El folklore, la tradición y la cultura popular, categorías flexibles para la interpretación de la obra del hombre. *Anuario Fundef*, 1, 1990, pp. 80-86.

William, K. Zinsser, Los compositores de bandas sonoras, *Historia universal del cine*, vol. VI, 3, 1982, pp. 67-73