

LA MÚSICA EN LA URBE COMO FORMA DE APROPIACIÓN DE LO SOCIAL Y LO HISTÓRICO

Robzayda Marcos Vera
(UCV)
mrobzayda@hotmail.com

RESUMEN

La investigación de los Hechos Culturales Residenciales Urbanos se fundamenta en un proceso constructivo que parte de lo inmediato a lo más complejo de la realización social del hombre, para precisar su poder simbólico-colectivo. Sobre esta base, el trabajo presenta el análisis de la realización del Joropo Central en la urbe y aborda la idea de la realización social del tiempo en su dinámica cultural. El tiempo es entendido como la posibilidad de pluralidad de órdenes, y su realización social como las diversas maneras que asumen las comunidades para apropiarse, en sí y para sí, del presente, el pasado y el futuro. El mismo enfoque de esta reflexión aborda la localización de otros géneros de la música tradicional que se abren espacio en la ciudad, generando una determinada significación del tiempo en sus distintas dimensiones: histórica, imaginaria, psicológica, etc. La intención general es reunir ideas para transformar el enfoque universalista y teleológico del desarrollo social y orientar el oficio de la investigación en este campo hacia el reto de traducir la diversidad de sentido a partir del estudio de variados colectivos de una Nación.

Palabras clave: cultura tradicional popular; tiempo cultural; tiempo histórico; música.

THE MUSIC IN THE CITY AS A WAY OF SOCIAL AND HISTORIC APPROPRIATION

ABSTRACT

The research on cultural residential urban facts in based in a constructive process that goes from the immediate to the more complex aspects in the social realization of the man, looking to precise its symbolic collective power. This paper offers the central Joropo dance in the city and approaches the idea of social realization of time in its cultural dynamic. Time is understood as the possibility of plurality of orders and its social realization as the different ways that communities have to appropriate, for and in them, the present, past and future. The same focus of this reflection approaches the localization of other traditional music genres that opens a space in the city and, this way, generating a signification of time in its different dimensions: historical, imaginary, psychological, etc. the general intention is to father ideas in order to transform the universal and teleological view of social development and take the research work in this field into the challenge of translating the diversity of meanings from the study of the different collectives of a nation.

Key words: popular traditional culture; cultural time; historic time; music.

Introducción

Este trabajo se fundamenta en el proceso de investigación de los hechos culturales residenciales urbanos y plantea una reflexión sobre una de las formas de reproducción social en una de las urbes de mayor proyección cultural en Venezuela: Caracas. El propósito es indagar, a partir del análisis del Joropo Central, sobre las relaciones que se hilvanan en torno al hecho musical tradicional urbano y sobre la expresión de la realización social, histórica y cultural del TIEMPO en este contexto.

Se aplica un enfoque filosófico-sociológico, actualmente incipiente, pero que, progresivamente irá trascendiendo la dimensión anecdótica y documental de los estudios sobre la urbe y agudizará la indagación de procesos colectivos silenciosos que no se evidencian de manera inmediata. La investigación está orientada a la indagación sobre las secuencias relacionales cotidianas, que interpretan íntimamente las estructuras formales del ámbito social global (economía, política y cultura) y, por supuesto, pasan por encima de los elementos estandarizadores de las ciudades (elementos de la transculturación).

Marco teórico

Las sociedades se apropian en sí y para sí, del presente, el pasado y el futuro (González Ordosgoitti, 1998) y esa forma de apropiación es diversa, según la escala que observe el investigador (escala mundial, regional, nacional, municipal o local). La significación de un hecho cultural en una comunidad está tatuada en el tiempo: la música, el baile, los lugares de celebración, el objeto de creación, el tiempo de los actores sociales (artistas, familias, sindicatos, comerciantes y sector político). Cada una de estas manifestaciones culturales expresa un tiempo diverso y en conjunto forman un Sistema del Tiempo que se reproduce e interviene en el desarrollo de la sociedad global.

Desde el punto de vista teórico, el sistema del tiempo da cabida a una lógica diferente en el análisis de las culturas residenciales populares. El tiempo que está presente en un hecho cultural permite evaluar la apropiación en sí o para sí de las estructuras sociales formales (la economía, la política y la cultura) y aún más, la realización del tiempo expresa el tipo de apropiación de lo histórico y lo venidero, es decir, si la comunidad se apropia de todo esto tratándolo como un proyecto propio o como un proyecto para otros.

Si se considerara un proyecto propio, el tiempo cultural de esa comunidad tendrá mayor intensidad de significación (tiempo cultural fuerte) y si se tratase de un proyecto para otros, el tiempo cultural es más débil en su significación. ¿Cuál sería la repercusión de un tiempo fuerte o un tiempo débil en la cultura de una comunidad? ¿Cuáles acciones convenientes debería tomar el Estado ante las comunidades que tienen proyectos y aquellas que no los tienen?

El tiempo histórico que se presenta en un género musical o en un baile puede contribuir con **la conciencia del origen étnico** de una comunidad, contribuye también (con los

investigadores) a la comprensión racional y menos fetichista del proceso de transculturación.

Estas distintas proyecciones tienen su basamento en el aporte heideggeriano a la teoría del tiempo, el cual afirma que el tiempo es la posibilidad de pluralidad de órdenes y no un orden único y absoluto. (Heidegger, citado por Abbagnano, 1987). Tomando como referente esta idea fundamental, se entiende entonces que los hechos culturales son dinámicos en su manifestación y en su orden temporal. Las definiciones, fundamento de este trabajo, son las siguientes:

- **El tiempo en sí:** es aquel que sirve como elemento constitutivo de diferentes órdenes de sucesiones. Se presenta a la razón acompañando el desenvolvimiento de las distintas estructuras sociales como objeto externo a ellas, al modo de testigo del acontecer, como existencia (González Ordosgoitti, 1998). Es decir, el tiempo en sí es lo que está pasando. Una comunidad o una localidad que vive en un tiempo en sí, está sirviendo a un proyecto de una estructura organizativa más fuerte, es una comunidad que percibe como un simple testigo, el acontecer de las dimensiones económicas, políticas y culturales de su localidad.
- **El tiempo para sí:** es aquel en que lo único que se constituye es el a sí mismo. El tiempo para sí se presenta a la razón, explicando lo social en lo más íntimo de su existencia, como esencia. (Idem, 1998) El tiempo para sí es el tiempo como proyecto. Ahora bien, ¿un hecho cultural tradicional se presenta en un tiempo para sí o en un tiempo en sí?
- **El tiempo cultural fuerte:** se presenta en la dinámica cultural de una sociedad y se manifiesta con un nivel muy intenso de significación. La comunidad joropera, por ejemplo, moviliza de manera consciente e inconsciente distintas redes de procesos, dispositivos, recursos e instituciones y se avoca a la puesta pública del Joropo Central y todo lo que conforma la fiesta del joropo.
- **El tiempo cultural débil:** también está presente en la dinámica cultural, pero se manifiesta con menos intensidad de significación. Para el caso de la comunidad joropera, objeto de esta investigación, el tiempo débil se expresa en la mínima complejización y profundización de símbolos colectivos. Es decir, en un mismo hecho cultural hay elementos que se presentan con un tiempo fuerte y otros con un tiempo débil. El arpa y su estructura rítmica es un elemento con tiempo fuerte en el joropo; en cambio la vestimenta no es un elemento complejizado por la comunidad, pasa desapercibido, se presenta como un tiempo débil del hecho cultural.
- **El tiempo histórico:** está referido a lo reciente o lo antiguo de un hecho cultural (González Ordosgoitti; 1999, 7). Cada elemento de un hecho cultural lleva acumulada cierta cantidad de tiempo; por eso, en el Joropo Central y en toda música tradicional, se presentan elementos con un tiempo histórico incorporado-actualizado (lo tradicional) y otros con un tiempo histórico reciente (lo moderno).

Marco metodológico

Paso a paso, en este trabajo, como parte del proceso metodológico, se analizarán, bajo un enfoque filosófico-sociológico, ciertos elementos de realización del Joropo Central, para indagar la hipercomplejidad de su tiempo de realización. El Joropo Central es un hecho musical con pluralidad de órdenes, muchos tiempos habitan en él y en la música en general. Si se hace una disección de todos sus componentes y se escudriña el orden del tiempo en todos ellos, se apreciará esa pluralidad, y en función de esos órdenes, el investigador podrá racionalizar los hechos socio-culturales y podrá abordarlos con conciencia de complejidad y no con los ojos de la inmediatez.

La comunidad joropera y los elementos que la conforman

La comunidad joropera estudiada en este trabajo está constituida por los cantantes, arpistas, familias, pequeños y medianos comerciantes, casas sindicales, asociaciones civiles, casas de partido, tascas, restaurantes, pistas de baile y productores de radio, que habitan en toda la extensión de los Municipios Libertador y Baruta; y los Estados Miranda, Vargas y algunos sectores de los estados Aragua y Carabobo, en Venezuela.

El Joropo Central es interpretado en estas regiones con arpa, maracas y voz (buche). Nace a mediados del siglo XVIII (aproximadamente) y muchos de sus componentes permanecen con la misma vitalidad de antes, aun en los inicios de un nuevo milenio industrializado y "globalizado".

Su activa presencia en medios de comunicación (como la radio) y en la industria discográfica, su adaptación dentro de la organización urbana, la gran cantidad de agrupaciones musicales y la rentabilidad económica que produce a comunidades y comerciantes, expresan la mutua influencia entre lo tradicional y lo moderno y por ende la pluralidad de órdenes que menciona Heidegger. Respecto a cada sector de la sociedad que participa dentro de esta celebración, se debe destacar que cada uno lleva en sí o para sí un orden social, étnico, histórico, múltiple y diverso, que confluyen en la celebración.

El sector de la sociedad civil conformada por medianos y pequeños empresarios, comunidades organizadas (Asociaciones de vecinos, Casas de Cultura y familias), artistas y cultivadores del género, vincula al Joropo Central con sus respectivos proyectos. En cambio, el sector de la sociedad política que también participa vincula al Joropo Central con el fin de controlar e influir en la estructura de poder de la sociedad y en especial en la actividad cultural nacional y/o regional. Los diversos sectores poseen su propio orden social y se congregan para la consecución de sus metas. Ahora bien, es interesante ver cómo se confrontan o se vinculan las distintas valoraciones de este joropo, en función de la historia y la identidad.

Los circuitos comunicacionales y el para sí de las comunidades

La comunidad joropera, mencionada anteriormente, ha creado en el espacio urbano sus propios circuitos comunicacionales. Estos representan los contactos que se tejen para ampliar los escenarios donde se celebra la fiesta del joropo. Originalmente, el joropo era una fiesta realizada en la vivienda de algún familiar o vecino; con el creciente desarrollo de las ciudades los escenarios de realización se han diversificado, y esto ha influido en las distintas redes de procesos, dispositivos, recursos e instituciones convocadas a la acción por la puesta pública del hecho sociocultural en cuestión (González Ordosgoitti, 1998). Es decir, influye en la presentación de un tiempo para sí.

Describiendo mejor el contexto mencionado se debe señalar que los circuitos comunicacionales son dispositivos representados por actores sociales muy diversos y por tal razón se tipificaron, obteniendo cinco tipos de circuitos comunicacionales urbanos:

- Circuito comunicacional Recreativo Privado (Clubes, pistas de baile).
- Circuito Comunicacional Recreativo Público (plazas y calles)
- Circuito Comunicacional Político (Casas de partidos [AD y URD], casas parroquiales, asociaciones de vecinos, casas de la cultura, etc.)
- Circuito Comunicacional de Servicios (tascas, bares, restaurantes)
- Circuito Comunicacional Residencial (la vivienda).

Los Circuitos Comunicacionales Recreativos Privados (CCRP) y Circuitos Comunicacionales de Servicios (CCS), son los de mayor relevancia al observar el número de bailes que se celebran. Si cotejamos esta tendencia actual con los datos que se reseñan en artículos y documentales difundidos hace quince o veinte años atrás, de inmediato surge la interrogante: ¿Qué significación ha adquirido el espacio habitable en la realización social del joropo en la ciudad? ¿Se presenta un tiempo en sí o un tiempo para sí en el uso del espacio habitable?

El espacio habitable es el resultado de la interacción entre la ecobase y las dimensiones de la realización social (lo económico, lo político y lo social). La exploración in situ del joropo (Marcos, 1998) ha demostrado la organicidad de los hechos culturales tradicionales ya que en la realización del Joropo Central se presenta una intensidad de significación cambiante respecto al espacio habitable: los CCRP y los CCS.

Los inicios del joropo se dan en un ambiente familiar pero, en la década de los noventa, en revistas como por ejemplo Criticarte (Rodríguez, 1991) comenzó a reseñar curiosos bailes (sic) en locales comerciales, cosa que hace quince años atrás no se conocía por lo menos dentro del lenguaje académico. El Joropo Central era una celebración hogareña, donde se evidenciaba la red interfamiliar que dispone de recursos a baja escala de difusión y en la cual no participaba otro tipo de organización que no fuera la familia.

Actualmente el 42% de los bailes se realiza en clubes y pistas de baile, el 30 % en tascas, bares y restaurantes (ver Tabla I), mientras que en el hogar se realiza un 6% de estos bailes, otro 6% en calles y plazas y el 16% restante tiene vinculación con casas de partido, casas de cultura, sindicatos y juntas parroquiales.

Es evidente que la Comunidad Joropera se apropia extensivamente del espacio habitable y de la estructura económica de la subregión metropolitana de Caracas, convirtiendo lo que antes era un ajeno desenvolvimiento de la estructura económica-subregional en una red de procesos que enarbola la identidad cultural.

Ese aditamento de las estructuras formales (económicas, políticas, culturales) con las estructuras informales (género, parentesco, amistad, etnicidad, etc) es un rasgo de realización de un Tiempo para sí de la subregión del área metropolitana de Caracas.

El tiempo para sí, como se acotó líneas antes, vincula las estructuras formales de la sociedad con lo más íntimo de la existencia de una comunidad, de un individuo. En este caso, la Comunidad Joropera vincula la estructura económica con la esencia de la tradición que los cohesionan y los identifica como grupo.

Muchos géneros musicales tradicionales, criollos e incluso binacionales, desarrollan un **tiempo para sí** en la relación con el espacio habitable. En otras ciudades del país como Maracaibo, Maracay, Pampatar, Cabimas, Ciudad Guayana, Puerto Ordaz, San Felipe, Barquisimeto, Ciudad Bolívar y Barinas se despliegan los géneros musicales en los Circuitos Comunicacionales de Servicios y Circuitos Comunicacionales Recreativos Privados. Obsérvese a continuación la tabla I:

Tabla I. El tiempo para sí de la música en la ciudad

Género	Circuito	Ciudad	Estado
Salsa	CCS	Maracay	Aragua
Joropo Llanero	CCS	Maracay	Aragua
Joropo Llanero	CCS	Maracay	Aragua
Joropo Llanero	CCS	Barquisimeto	Lara
Bolero	CCP	Maracay	Aragua
Tango	CCS	Ciudad Guayana	Amazonas
Gaita	CCS	Maracaibo	Zulia
Parranda	CCS	Maracaibo	Zulia
Ranchera	CCS	San Felipe	Yaracuy
Música Caribeña	CCS	San Felipe	Yaracuy
Son	CCRP	Porlamar	Nueva Esparta
Joropo Llanero	CCS	Maracay	Aragua
Joropo Llanero	CCRP	Ciudad Bolívar	Bolívar
Jazz	CCS	Ciudad Bolívar	Bolívar
Joropo Llanero	CCS	Ciudad Bolívar	Bolívar
Joropo Llanero	CCS	Ciudad Bolívar	Bolívar
Guaguancó	CCRP	Ruerto Ordaz	Bolívar
Bolero	CCRP	Ciudad Guayana	Amazonas
Música Cañonera	CCP	Ciudad Guayana	Amazonas
Guaguancó	CCRP	Ciudad Guayana	Amazonas
Merengue Dominicano	CCRP	Ciudad Guayana	Amazonas
Gaita	CCS	Maracaibo	Zulia
Merengue Dominicano	CCS	Maracaibo	Zulia
Salsa	CCS	Maracaibo	Zulia

Ritmo Guaco	CCRP	Maracaibo	Zulia
Chimanguales	CCRP	Maracaibo	Zulia
Ranchera	CCS	Maracaibo	Zulia
Vallenato	CCRP	Ciudad Bolívar	Bolívar
Gaita	CCRP	Ciudad Bolívar	Bolívar
Bolero	CCRP	Cabimas	Zulia
Rock	CCRP	Cabimas	Zulia
Tecnomerengue	CCS	Maracaibo	Zulia
Son cubano	CCRP	Pampatar	Nueva Esparta
Joropo Llanero	CCS	Pampatar	Nueva Esparta
Galerón	CCS	Pampatar	Nueva Esparta
Joropo Llanero	CCS	Barinas	Barinas
Música Caribeña	CCS	Maracaibo	Zulia
Gaita	CCS	Maracaibo	Zulia
Fusión de Géneros	CCS	Maracaibo	Zulia
Son Cubano	CCS	Maracaibo	Zulia
Vallenato	CCS	Maracaibo	Zulia
Billo's	CCS	Maracaibo	Zulia
Gaita	CCS	Maracaibo	Zulia
	CCRP	Barinas	Barinas
Ranchera	CCS	San Felipe	Yaracuy

El para sí de cada comunidad obedece a procesos diversos. El joropo llanero, por ejemplo, es uno de los géneros tradicionales criollos cuyo tiempo para sí en el espacio habitable se extiende a todo el territorio nacional (en algunas promociones de prensa, es nombrado como música venezolana). Esto ocurre, porque el joropo llanero ha sido un género musical favorecido por las redes de procesos gestados en el campo cultural industrial masivo, aunque con una proyección artística muy disímil de la tradicional. Es, en definitiva, la música venezolana e hilvana dispositivos, recursos y organizaciones a gran escala para su puesta en público.

El Tiempo Cultural Fuerte y el Tiempo Histórico de los elementos predominantes en la fiesta del Joropo Central

En la celebración de estas fiestas se conjugan elementos de intensa significación. Un todo en el cual confluye el tiempo histórico incorporado-actualizado y el tiempo histórico reciente. La constitución de la agrupación musical, las formas del baile, los componentes rítmicos y melódicos, el arpa y las maracas son características que se han mantenido intactas desde el momento en que se gestó este género musical. Son éstas las que conforman el tiempo histórico incorporado-actualizado y por tanto son los elementos más complejizados en su potencialidad simbólica; es decir, representan el tiempo cultural fuerte del Joropo Central.

Otros elementos tienden más al cambio y no presentan tanta intensidad de significación: la formación musical del arpista, el vestuario que se utiliza y la composición literaria, representan el tiempo débil del Joropo Central. Las redes de procesos gestan los elementos

del tiempo cultural fuerte y del tiempo cultural débil y éstos son los símbolos de la articulación social entre el Estado y la Nación.

La constitución de la agrupación

El número de integrantes (dos) y el sexo masculino en la constitución de estas agrupaciones forma parte del tiempo fuerte cultural del Joropo Central, porque tal constitución se gestó desde sus orígenes y expresa la permanencia de esta característica en un género musical difundido en la ciudad, un contexto social en donde lo novedoso es lo atrayente y son muchos los géneros musicales que han modificado su constitución como grupo, para ofrecer algo que arrastre mayor cantidad de público.

La agrupación conformada por hombres, el número de miembros y los instrumentos de la agrupación del Joropo Central están inmersos en una simbología (no indagada aún en este estudio) (Marcos, 1998) vinculada a lo histórico y que encierra grandes significados para la comunidad joropera. Ciertamente existe una tensión al cambio circunstancial de estos elementos, pero se han mantenido durante cuatrocientos años. Eso expresa un orden histórico que habla de otros órdenes como el de las relaciones de poder entre los dos sexos, el significado del compadrazgo entre los miembros de la agrupación, entre otros aspectos.

Las formas del baile

La danza de parejas interdependientes sigue siendo la forma de baile desde que el Joropo Central se gestó. Una pareja asida de manos o enlazada con los brazos en donde la mujer es guiada por el hombre quien realiza distintas formas de desplazamiento, figuras y pasos (otra vez el sexo masculino vuelve a tener relevancia en un tiempo histórico incorporado-actualizado).

Entre las figuras del baile más realizadas se encuentra el valsea'o, en el cual la pareja se desplaza haciendo giros sobre su propio eje en forma continua. También se encuentra un sucesivo movimiento de pies hacia adelante y hacia atrás llamado el escobilla'o que lo realizan tanto el hombre como la mujer y el zapetea'o que es realizado elegantemente por el hombre mientras la mujer hace el escobilla'o tomando de las manos al hombre. Otra variante son las parejas que bailan abrazadas, dando pasos cortos en forma de vals, el hombre cubre con su brazo derecho el tórax de la mujer y el brazo izquierdo de ella abarca la espalda del hombre desde su hombro; la mano izquierda del hombre se enlaza con la mano derecha de la mujer. Hay otras parejas que se toman de manos y mantienen separación entre sus cuerpos. Estas figuras de desplazamientos y enlaces conforman la estructura básica formal del baile de Joropo Central.

En términos generales, el baile representa un lenguaje gestual-corporal, donde se expresa la naturaleza y el imaginario del hombre y la mujer. Detenerse en el análisis del significado de este baile es de vital interés para la comprensión del sentido de identidad de un sujeto y una comunidad. ¿Cómo percibe, la comunidad joropera, lo femenino y lo masculino?, ¿cómo se expresa eso en el baile?

Elementos rítmicos y melódicos

La composición rítmica del Joropo Central ha sido estudiada en el ámbito académico y esto ha contribuido a la profundización del conocimiento de la raigambre de este género, y al respecto se sostiene que la estructura de la composición del Joropo Central se agrupa, por sus características, a un estilo de composición hispánica denominada hemiola o sesquiálteros que consiste en la alternalidad de dos compases en el transcurso de la pieza -el tres por cuatro (314) y el seis por ocho (818)-. Es decir, es una composición que conjuga compases simples con compases compuestos, cuya alternalidad sólo es evidente en la escritura de la pieza, mas no para un oído natural. La variante se expresa en la estructuración de los compases, unos compases aparecen subdivididos en dos partes (los compases compuestos) y otros no (compases simples).

Los propios cultores definen y catalogan ocho partes que componen la pieza, cada una con características melódicas determinadas, que incluso marcan pauta al cantante y a los bailarines. Algunas partes poseen nombres de mujeres, otras de animales que les son atribuidos por motivos anecdóticos:

...Con un arpa que no está transportada, en tono natural, una principia por el pasaje, después viene la entrada del yaguazo, una cosa corta. Después viene el yaguazo corrido, luego una entrada de yaguazo que se llama los camarones del yaguazo. Después viene la guabina, después la marisela, luego la llamada del mono y termina con la despedida de la revuelta” (Roche y Alonzo; 1974: s/p).

Arpa

El arpa presenta un tiempo histórico incorporado-actualizado. Es un instrumento cordófono punteado. Muchos estudiosos deducen que es un instrumento proveniente del continente europeo, cuya llegada a América ocurrió durante el período colonial.

En cuanto a su interpretación musical, varios autores como Salazar (1992), Calderón (1997) y Rosenblat (1987), coinciden en afirmar que el sonido de este instrumento y en especial algunos rasgos de la estructura melódica del Joropo Central evocan el sonido clásico del clavecín. Las técnicas de acompañamiento popularmente conocidas son los bordones (tarros graves) y los tipleos (tonos agudos). Cada ejecución tiene múltiples o más bien interminables figuras rítmicas y melódicas que también llevan su nombre. Algunas técnicas de bordoneos se llaman: el trancao, el suelto, el tamboreao, el oprimido, el ahorcao (Calderón, 1997). Otras técnicas del tipleo se conocen como “el peludiao, el sobao”. En una entrevista realizada a Fulgencio Aquino (reconocido arpista mirandino) se reseña la existencia de bordoneos personales: bordoneo suelto, el segundeo, bordoneo de cuatro dedos, bordoneo de tres dedos, el bordoneo orquiaio -apretadito en el bordón alba- eso es orquiaio (Roche y Alonzo, 1974). Las variadas técnicas ofrecen gamas de armónicos

(colores tímbricos precisos) y diversos tipos de articulación y compases; los mismos quedan simplemente en la memoria de los músicos y por ser una disciplina de tradición oral, cada músico -en su aprendizaje empírico- va creando e inventando figurajes nuevos, que llegan a sus espíritus (como lo dijo Aquino) y emanan mediante el instrumento. Queda mucho por recopilar con relación a la interpretación tradicional popular de este instrumento; sin embargo, la autora supone que los llamados bordoneos y tipleos -en toda su ancha extensión de armonías y de ritmos- conforman la estructura básica formal del Joropo Central y representan también el tiempo histórico incorporado-actualizado de la música joropera.

Ahora bien, la significación del arpa y sus diversas ejecuciones musicales se contraponen a la ausencia o carencia de estrategias de aprendizaje (informales o formales) que ayuden a sistematizar este difícil arte. Lo que esto implica es el futuro desconocimiento de ejecuciones brillantes y complejas (como los nombrados anteriormente que son ejecuciones propias de la creatividad y la destreza de un arpista como Fulgencio Aquino), que podría traer cambios en la estructura original del Joropo Central.

Las maracas

Las maracas son consideradas como uno de los instrumentos ideófonos más antiguos, oriundos de la historia indígena, utilizadas en la práctica de ritos religiosos y posteriormente introducidas en los actos y celebraciones de esclavos (Salazar, 1992).

No se tienen grandes aproximaciones acerca de la fabricación actual de este instrumento musical ni de sus formas de ejecución, pero se conoce que en la región central su fabricación original era con tapara de capacho y semillas; dicen que una de ellas posee sonoridad más oscura (más grave) que la otra (Roche y Alonzo, 1974). En la actualidad, los joroperos las llaman capachos, término que parece demostrar que la fabricación es la misma a la de tiempo atrás. Lo cierto es que este instrumento no ha tenido sustitución ninguna desde que se incorporó a la ejecución musical del joropo.

Los elementos que presenta el tiempo cultural débil del Joropo Central

El tiempo débil es el que posee poca fuerza de intensidad de significación. En un hecho sociocultural del tiempo débil, la sociedad no complejiza, ni profundiza la potencia real y simbólica de su significado (González Ordosgoitti, 1998). En el caso del Joropo Central, se presentan como elementos que expresan este tiempo cultural débil los siguientes: la formación musical del arpista, la vestimenta y la composición literaria.

La formación musical del arpista

El número de arpistas parece expresar la disminución de éstos en el ámbito artístico. Esta disminución puede deberse a la carencia de medios de difusión controlados para la transmisión del conocimiento de este desempeño artístico. Debido a que es un aprendizaje práctico cuya enseñanza se ha transmitido oralmente, los maestros más sabios han

envejecido y fallecido sin dejar manuscritos de sus aportes musicales más creativos. En nuestro país, hasta el momento, sólo se mantienen estos aportes en grabaciones de vieja data o a nivel de la tradición oral, la cual se encuentra en permanente proceso de transformación y simplificación, viéndose desplazada por nuevas formas de mayor impacto comercial (Calderón, 1997, p. 24). El aprendizaje de este arte se podría convertir a la larga en una aspiración de pocos y eso afectaría gravemente la realización social del Joropo Central. Pero, esta preocupación no se presenta en el ámbito de la comunidad joropera, por lo cual se considera que el criterio de sistematizar la formación de una nueva generación de arpistas que releven el talento y la autenticidad de los maestros de hoy y de los que han fallecido, es un elemento de poca significación para las comunidades que celebran el joropo, pero es de gran significación para algunos investigadores interesados en engrandecer la identidad de las clases populares. Los organismos gerenciales de la cultura podrían tomar este aspecto como una bandera de cooperación y articulación con otros organismos del Estado.

La vestimenta

Este elemento se ha adaptado a los procesos estandarizadores del desarrollo urbano presentes dentro del campo cultural industrial masivo. Para el caso del Joropo Central, la vestimenta no ha jugado ni juega un potencial papel simbólico en la celebración del baile y la música, salvo algunas prendas como el sombrero en el hombre y la falda en la mujer. En uno de los bailes reseñados en el estudio, los locutores que invitaban a uno de los eventos en Caracas (Parroquia San Martín) promovían el uso de la falda, ofreciendo premios o bebidas gratuitas a aquellas damas que llegasen al baile con una hermosa falda. Esto señala que el uso de esta prenda en los bailes es poco común en el ámbito urbano.

Respecto al sombrero del hombre, es otra prenda de vestir que cada vez es menos usual. Algunos cantantes usan el sombrero como atuendo artístico y esta prenda destaca, a veces, en la identificación o apodo de cantantes (Ej. El Gabán Tacateño). Sin embargo, la vestimenta no destaca tanto como otros rasgos fenotípicos, musicales o de origen geográfico. Por ejemplo: El Lorito de Miranda; El Moreno de la Copla; El Pumita; El Juvenil del Arpa, entre otros.

La composición literaria de las canciones

Para el análisis de la composición literaria de las canciones, se tomó una muestra de 56 (cincuenta y seis) canciones, las cuales se seleccionaron de dos programas de radio (Corazón de Venezuela y Cañonazo Tuyero) y fueron transcritas y organizadas, según el tema que trataran. Las canciones tuyeras tienen una introducción de dos o más décimas, en las cuales el autor demuestra sus destrezas de compositor cantando sobre un tema específico, luego de este tema central, el cantante comienza a improvisar: saluda a los amigos presentes en el lugar del evento, hace varios comentarios jocosos sobre el dinero, la pareja, etc. Cuando se hizo la organización de los temas de estas canciones, se eligieron las primeras dos o tres décimas de las mismas. Con este fragmento se hacía una cuantificación de temas y elementos que lo inspiran; con las improvisaciones es necesario hacer otro tipo

de organización y análisis. En cuanto a la creación de temas, se aprecia un tiempo cultural débil en la composición literaria Más adelante se analiza este planteamiento. (Ver tabla II)

Tabla II

1.-Canciones dedicadas a la Mujer	21	Naturaleza	2
1.1 Por desilusión amorosa	14	4.1 Fauna	
Vida en pareja	1	4.2 Flora	
1.3 Fomentando lazos de pareja		4.3 Clima	
1.4 Inicios de un noviazgo	5	5. Fiestas Residenciales	2
1.5 Declarando el fin de un amor	2	5.1 Navidad	1
1.6 Mujer y baile		5.2. Cumpleaños	1
1.7 Mujer y prójimo	3	6. Niños de la calle	1
1.8 Mujer madre	2	7. Muerte	1
1.9 Cortejo a mujer	1	8. Región	
	2		
	2		
2 Enaltecendo la virtud del Cantante	8		
2.1 Enaltecimiento personal	2		
2.2 Homenaje a otros cantantes	3		
2.3 Enaltecimiento a la Música	3		
Tuyera			
3 Religiosidad Popular	1		

El 50% de las canciones tiene por tema los distintos roles de la mujer. La desilusión amorosa por una mujer es el tema más sobresaliente entre los demás, luego le siguen temas como: vida en pareja, fomentando lazos de pareja, inicios de un noviazgo, fin de un amor, la mujer y el baile, la mujer y el prójimo, mujer madre, cortejo a la mujer...

Yo contigo fui sincero
 Te hice feliz a mi lado
 No me importó tu pasado
 Y te di mi amor eterno
 Por eso de ti yo espero
 Que corrijas este error
 Que vuelvas y me des la mano
 Pero sin ninguna pena
 Que con los ojos me condenas

Y siento en el alma un dolor

Respecto a esta tendencia, muchos géneros musicales e incluso otras disciplinas del arte elaboran sus obras tomando como objeto universal de inspiración la imagen de la mujer, acaso la sublimación de las formaciones del inconsciente, presente en la creación artística. Sin embargo, el tiempo débil de la composición literaria se expresa en la desaparición de temas que en un pasado tenían intensidad de significación. No se sabe la repercusión negativa o positiva para el género musical, pero, las composiciones literarias expresan cierta pérdida del léxico y la pérdida del contacto con otros objetos sublimes como la naturaleza, el universo, lo cotidiano, la religiosidad, que antes también eran motivos de gran inspiración en los cantantes.

En la composición del joropero urbano-actual se percibe la pérdida de una visión general de la vida y eso se expresa en la exacerbada falta en el plano de lo íntimo (mujer, amor, etc.). La dimensión de lo exterior casi no está presente, sólo se encontró en seis (6) canciones de un total de cincuenta y seis (56). Las composiciones que se aprecian ahora parecen ser mimesis de géneros musicales modernos como la balada. Por ejemplo, en algunos comentarios de programas registrados mencionaron temas del género Vallenato versionados al Joropo Central. Ciertamente, en su plena manifestación, éste incorpora varios elementos que simbolizan el pasado; sin embargo, la espontaneidad parece predominar en la motivación fiesterera del joropero. ¿Cuál es la repercusión de un tiempo histórico débil en la creación literaria del Joropo Central? y ¿cuál es la causa de la ausencia del pasado histórico en el discurso textual de estos artistas? Esto puede ser una expresión de la desvinculación entre la educación formal y el acervo local social. En este aspecto, las instituciones gubernamentales que gestionan planes culturales podrían contribuir a fomentar nuevas formas de expresión literaria, nuevas bases de inspiración que atraigan al artista hacia una creación conscientemente arraigada en lo histórico y en elementos del tiempo cósmico y social.

Conclusiones y recomendaciones

La disección de un hecho cultural tradicional o moderno conlleva el abordaje intensivo de las expresiones históricas-humanas que traducen el sentido de identidad de un colectivo determinado. También trae a colación la reflexión sobre el oficio del investigador y su noción sobre lo histórico y lo moderno.

La intención general de este trabajo fue reunir ideas para transformar el enfoque universalista y teleológico del desarrollo social y orientar el ocio de la investigación hacia el reto de traducir la diversidad de sentido de variados colectivos de una Nación, para la articulación entre estas diversas visiones y la concepción global del Estado. Ortega y Gasset (1968, p. 26) sostiene lo siguiente: “Una sociedad no se constituye por acuerdo de las voluntades. Al revés, todo acuerdo de voluntades presupone la existencia de una sociedad, de gentes que conviven, y el acuerdo no puede consistir sino en precisar una y otra forma de esa convivencia, de esa sociedad preexistente”.

La indagación progresiva en torno a cada elemento (baile, estructura rítmica-melódica, uso del espacio, etc.) abre una cadena profunda de indagaciones sobre nuevos órdenes de realización social e histórica que resultan imperceptibles a la visión inmediatista. Así precisamente podría transcurrir la investigación sociocultural. La comprensión de procesos de cohesión social y la comprensión de cómo se presentan las diversas redes de procesos para involucrarlas con la visión que el Estado y el Campo Cultural Académico tengan respecto al desarrollo de la sociedad.

El Joropo Central es (para una extensa comunidad del área metropolitana) la herramienta sociocultural -espontánea- de convergencia colectiva mediante la cual se materializa el pasado, se reelaboran los ideales futuros de una sociedad-local y se sustentan en el presente las redes comunicacionales entre actores sociales.

Los organismos gubernamentales pertenecientes al campo cultural académico, (escuelas, universidades) y el sector de la sociedad política (ministerios, alcaldías), podrían contribuir con las formas de sistematización de los elementos que enarbolan la identidad local. Se podría, incluso, convocar los recursos comunicacionales de gran escala, para la difusión del hecho cultural, tal y como se cumple en su región. La difusión masiva contribuye con la diversidad cultural. En cuanto a esta confluencia y a la difusión de los hechos culturales valdría preguntarse: ¿qué pasa con los géneros regionales como el Joropo Central? La realización social de éste género tiene un carácter subregional y aquí viene la máxima: no todos los géneros musicales tradicionales deben ser nacionales. Pero se debe evaluar también, por qué no se pueden difundir los géneros musicales tradicionales al mundo, tal y como ha sucedido con el bolero, la salsa, la samba, el tango, el corrido y otros ritmos latinoamericanos que representan el tiempo para sí de naciones hermanas.

La mayoría de los géneros musicales tradicionales venezolanos sobreviven con un esfuerzo dramático de pocas instituciones (en su mayoría familias, pequeños productores de espectáculos y medianos comerciantes) y por ende escasos dispositivos y recursos. En este sentido, habría que reflexionar y revisar las expresiones o los rasgos de las agendas culturales del Estado. A simple vista parecen no valorar el poder simbólico del colectivo, como uno de los procesos inherentes a la solidificación de la identidad histórico-cultural.

Los organismos gubernamentales, como Alcaldías, CONAC-FUNDEF, se vinculan a la observación y a la promoción de la música, pero no se vinculan al tiempo para sí de los cultores y los promotores comunitarios del Joropo Central. Son organismos cuya actuación es intrascendente y ajena a las redes de procesos del sector de la sociedad civil. El fomento y la producción que hacen estos organismo en el marco de las actividades culturales regionales es mínima (2,0496 % de los bailes que se organizan en la ciudad forman parte de las acciones culturales de estos organismos). Por otra parte, no toman en cuenta el tipo de proyección del hecho cultural porque no conservan el significado de la fiesta y del baile sino que llevan a cabo un despliegue técnico para la presentación de un espectáculo moderno, lo que incide determinantemente en su fuerza comunicativa, que evidentemente es muy distinta a las fiestas colosales que se celebran en clubes, tascas e incluso casas de partidos políticos.

Es errado pensar que el núcleo de la relación de lo nacional con lo local sea concebir la política cultural como una asistencia a la difusión, porque en realidad el Joropo Central tiene sus propios circuitos de difusión. Lo interesante sería que estos organismos convocaran a todos estos actores y percibieran empíricamente una pluralidad de órdenes a partir de un hecho cultural tradicional.

En este mismo orden de ideas, cabe interpretar el tiempo para sí de la labor investigativa de los hechos culturales. Se tiene conocimiento de la dispersión sobre la que se sustenta la Comunidad Científica, pero se podría invitar a las instituciones que financian proyectos y a las facultades humanísticas de las universidades públicas para que convoquen a estudiantes, investigadores, centros y fundaciones, a la profundización, comprensión y precisión del significado de las variadas formas de convivencia comunitaria que se gestan en diversos órdenes simbólicos de gran significación histórica y social.

El Estado, representado por las facultades y escuelas de Ciencias Humanas, debe compilar los diversos órdenes simbólicos en cada estrato de la sociedad y validarlos como rasgos legítimos de la identidad histórico-cultural y mediante esta validación generar las matrices de opinión pertinentes que obliguen al sector de la sociedad política a suministrar recursos y dispositivos necesarios para la sobrevivencia y desarrollo de estos rasgos. El reconocimiento de la diversidad intracultural sólo es posible en la medida en que confluyan los distintos poderes simbólicos entre grupos diferentes. Si no se reconoce la existencia y la convivencia con el otro no existe el sentido de la diversidad, sólo existe la sobrevivencia del más fuerte.

Lo que se propone es **una visión epistemológica nueva**, porque hasta este momento la filosofía de la historia y la sociología, proponían un sistema filosófico que diera explicación de la humanidad, algo semejante al método científico en las ciencias naturales (por hacer una analogía resumida), mediante el cual se generaran leyes del desarrollo humano. La idea debe trascender la creación u obediencia de las leyes mediante un sistema estándar. Debe otorgársele pluralidad a la historia, porque los hechos culturales son tan o más diversos que el hombre mismo; entonces, la historia y también el tiempo son: "...dialéctica de las experiencias en la que la vida va cobrando figura y conciencia de lo que es...". (*op. cit.*, 1968). Esta nueva forma de indagar sobre la música y otros hechos culturales le devuelven a la historia y a la cultura su sentido existencialista, tanto es así que la única función que se le atribuye al conocimiento histórico-cultural es crear en el hombre la esencia de sí mismo y la percepción de otros hombres y mundos distintos a él.

Referencias

- Abbagnano, N. (1987). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica. Económica.
- Calderón, C. (1997). *Fulgente Aquino Maestría que perdura en la memoria*. Caracas: Ministerio de Relaciones Exteriores.

- Consejo Nacional de la Cultura, ICCP y TICIDEF. (s/f). *Instrumentos musicales de América Latina*. Caracas: Editorial Binev C. A.
- Fornet-Betancourt, R. (1997, abril). *Aprender a filosofar desde el contexto del diálogo de las culturas*. [Documento en línea]. Ponencia presentada en la apertura del II Congreso Internacional de Filosofía Intercultural, São Leopoldo, Brasil. Disponible: <http://www.aim.unam.mx/cultura/ponencias/Fornet1.htm> [Consulta: 2002, Junio 18]
- González Ordosgoitti, E. A. (1998). *Los sistemas de fiestas en Venezuela*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Marcos Vera, R. (1998). *El joropo central: algunos elementos socioculturales de su realización*. Trabajo de pregrado no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Martín Barbero, J. (1991, abril) *Dinámicas Urbanas de la cultura*. [Documento en línea]. Ponencia presentada en el seminario “La ciudad: cultura, espacios y modos de vida”, Medellín. Disponible: <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm> [Consulta: 2002, Junio 20]
- Milla C. W. (1991). *La imaginación Sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (1927). *La rebelión de las masas*. España: Paidós.
- Roche, A. y Alonzo, A. (1974). *Golpe y Revuelta*. [Disco]. Caracas: Arsiete.
- Rodríguez, L. (1991). Aquí se viene a bailar. *Revista Criticarte*. III etapa N° 3 octubre-diciembre, (8-10).
- Rosenblat, A. (1987). Joropo. *Revista Bigott*, 10.
- Salazar, R. (1992). *El Joropo y sus Andanzas*. Caracas: Club.