



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENSIÓN AUDIOVISUAL
TRABAJO DE GRADO

Radiotrack

Tesista: Claudia Pita

Tutor: Lic. Carlota Fuenmayor

Caracas, Septiembre 2006

ÍNDICE GENERAL

	Nº de Pag.
INTRODUCCIÓN	1
MARCO REFERENCIAL	4
CAPITULO I: Dos medios de comunicación un mismo elemento	4
1.1 Importancia de la música en el cine	4
1.2 Importancia de la música en la radio	10
CAPITULO II: Referencia de Programa radiofónico acerca de Bandas Sonoras en Venezuela.	13
2.1 <i>El sonido del cine</i>	13
2.1.1 Características generales	13
2.1.2 Público meta	13
2.1.3 Objetivo de <i>El sonido del cine</i>	14
2.1.4 Evolución de <i>El sonido del cine</i>	14
2.1.5 Técnicas de producción utilizadas	14
CAPITULO III: Artículos relevantes de la Ley de Responsabilidad Social para Radio y Televisión a ser tomados en cuenta para la producción de un programa radiofónico	16
MARCO METODOLÓGICO	23
CAPITULO I: Objetivo general y objetivos específicos	23
CAPITULO II: Justificación, recursos y factibilidad	24
CAPITULO III: Idea, sinopsis y tratamiento	26
3.1 Idea	26

3.2 Sinopsis	26
3.3 Tratamiento	26
3.3.1 Descripción del programa	26
3.3.2 Elaboración del guión	27
3.3.3 Preproducción	28
3.3.4 Producción	28
3.3.5 Posproducción	28
3.3.6 Descripción de los locutores	29
CAPITULO IV: Guión técnico	30
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	58
BIBLIOGRAFIA	59
ANEXOS	62

INTRODUCCIÓN

En la actualidad los programas radiofónicos en Venezuela y, específicamente en la ciudad de Caracas, cuyo contenido esté dirigido a la presentación de la música del cine e información de las películas, son escasos. Hasta los momentos sólo existe uno en la Emisora Cultural de Caracas 97.7 FM denominado *El sonido del cine*. Por esta razón se busca con el desarrollo de la tesis propuesta llevar a cabo la formulación y cumplimiento de los pasos necesarios, para obtener como resultado un programa piloto base con estas características. Existen otros medios donde la programación principal es la música de los filmes e información acerca de ellos: en Internet, en la televisión no venezolana, pero en la radio nacional este género todavía esta naciendo.

La radio es uno de los medios de comunicación más antiguos que existe y que ha sobrevivido a la aparición de la televisión. Este programa buscará construir un espacio en el que dos de los medios que han trascendido a través de las épocas, el cine y la radio, se unan gracias a un elemento que comparten, la música. Será un lugar donde el público encontrará esas partituras que le dieron vida a sus películas favoritas, los comentarios y anécdotas que de ellas se tenga. Por medio de la radio y presentación de este tipo de música se buscara recrear en el radioescucha las imágenes de esas escenas importantes que siempre recordarán y que fueron vividas por primera vez en la pantalla de un cine.

Porque, como explican Ortiz y Machado (1994), “Por medio de sonidos somos capaces de transmitir sensaciones, conceptos o representaciones. O, dicho de otro modo, a través del sonido codificamos una serie de signos, con los que el receptor crea determinadas situaciones o imágenes” (p. 90). Este principio es el que se tomará en cuenta para crear la relación que permita llevar el cine hasta la radio.

El fin inmediato de esta tesis es crear un lugar para el entretenimiento utilizando un elemento que es sumamente importante para la radio: la música. Éste es un medio que carece, precisamente, de la imagen como instrumento relevante. La música es capaz de generar ciertas sensaciones anímicas que es general para la mayoría de los receptores. Se hace, entonces, interesante lograr remontar a este radioyente al momento cuando observó una película, por medio de sus partituras musicales.

Al contextualizar estos aspectos se hace necesario retomar diferentes puntos que sirvan como base para la investigación. Como ya se ha dicho existe un aspecto importante común para dos medios relevantes. Uno de ellos únicamente cuenta con el sonido para hacer llegar sus mensajes: la radio. Por otro lado, la música ha sido la compañera desde los inicios del cine y es la que le otorga infinidad de detalles que lo alimentan como medio. Dos medios de comunicación un mismo elemento: un capítulo dedicado a la importancia de la música para la radio y el cine. Son dos medios transmisores de mensajes unidos para un mismo fin: entretener y educar.

Como segundo aspecto a tener en cuenta se presentan todos aquellos antecedentes que reflejen la historia de este género en Venezuela y en particular en la ciudad de Caracas. *El sonido del cine* como único programa de la radiofonía en la capital es expuesto en un capítulo dedicado a su evolución y propuestas para el futuro.

Por otro lado existe un elemento que entra en juego y que presenta algunas limitaciones. La Ley de Responsabilidad Social para Radio y Televisión que afecta la producción de programas radiofónicos y de televisión en Venezuela.

La presente investigación busca tomar en cuenta estos elementos que inciden en la producción para radio y así lograr crear un proyecto viable, dentro del marco de esta Ley. Al entrar en vigencia los artículos que conforman la Ley de Responsabilidad Social para Radio y Televisión (2004), todos aquellos productores interesados en crear un producto audiovisual se han visto afectados.

Es evidente que en el pasado han existido leyes que rigen de cierta manera la producción de programas de cualquier tipo pero ahora estas limitaciones se han hecho más evidentes. No se quiere juzgar en esta investigación si ellas son eficientes o no, solo se quiere clasificar el programa a presentar dentro del marco de la Ley.

Una idea se presenta junto a la música, el cine y la radio; pero para que ésta se desarrolle, es necesario la consecución de una serie de pasos. Desde la preproducción hasta el proceso de posproducción son explicados como etapas importantes para la creación de un programa radiofónico y en particular para la creación del proyecto.

Entre los objetivos se mencionan: identificar, como ya se ha dicho, todos aquellos elemento de la Ley de Responsabilidad para Radio y Televisión que afectan la producción de programas para radio, revisar los antecedentes de este tipo de programas en las emisoras

capitalinas, ejecutar las diferentes fases de producción del programa y realizar la grabación del programa piloto.

Todo lo explicado da origen al planteamiento del problema: Realizar un programa radiofónico con contenido acerca de películas y su música.

MARCO REFERENCIAL

CAPÍTULO I

DOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN UN MISMO ELEMENTO

1.1 Importancia de la música en el cine

“La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar”

Bernard Herrmann (2006)

Es indispensable explicar que existe diferencia entre lo que se conoce como la banda sonora de una película y la música que la acompaña. Se entiende por banda sonora “Lo que tiene registrados todos los acompañamientos sonoros de las imágenes: música, diálogos, efectos sonoros” (Diccionario de la Real Academia Española, 2001).

Por tal motivo es un error hablar de la banda sonora de una película únicamente cuando se refiere a la música, ya que ésta solo forma una parte. Como explica Alfredo Sánchez (2002) en su artículo “*La música en el cine*” donde comenta que la banda sonora sí, está compuesta por toda aquella música recopilada en una película, pero no deben excluirse los efectos sonoros y los diálogos de los actores.

El nacimiento del cine surge en una sala oscura, grandes imágenes en blanco y negro y un público un tanto distraído por el ruido de las máquinas de proyección. La música aparece como una necesidad. “Una larga lista de inventores, desde Edison hasta un desconocido mexicano Indalecio Noriega intentaron con mayor o menor acierto colmar los deseos de la audiencia de ver hablar a sus actores en la gran pantalla” (Izaskun Carbujo, 2006)

El primer sonido que se escucha se plasma en forma de música. Esta historia es contada por Izaskun Carbujo (2006) en su artículo “*Música y cine*”. Todo comienza con el esfuerzo de los directores y proyectistas quienes se valían de su imaginación para evadir el silencio. Luego, en manos de los hermanos Lumiere, comienzan a utilizarse cuartetos de saxofonistas y grandes compositores de aquella época, quienes creaban partituras especiales para la proyección.

El instrumento por excelencia era el piano, que evitaba el silencio y disminuía un poco el ruido de las máquinas de proyección. A partir de ese momento, las salas de cine se construían acondicionadas para colocar orquestas, pero si la sala poseía poco espacio, solo se apartaba un pequeño lugar para el piano.

El seis de octubre de 1927 aparece la primera película sonora “*El cantante de Jazz*” (“*The jazz singer*”) de Warner Brothers, cuya música es creada por Louis Silver. La compra por parte de esta casa creadora de películas del Vitaphone en 1926, permitió que se sincronizara la imagen con un disco fonográfico separado.

En “*El cantante de Jazz*” y, como explica el compilado creado por Mario Ráez Luna (Sin fecha), se añadió cuatro secuencias musicales sincronizadas a la película muda. “Cuando Al Jolson cantaba y luego soltaba varias líneas del diálogo, la audiencia quedaba electrizada” Mario Ráez Luna (Sin fecha). Esta es la fecha en la que el cine mudo comienza a desplazarse para dar paso a una nueva era de sonidos y música en la pantalla del cine.

“*El cantante de Jazz*”, según Izaskun Carbujo (2006), es considerada como una película mediocre pero que, a pesar de ello, produjo grandes ventas en taquilla. Fue en este momento que productoras y directores conocieron las necesidades del público con respecto a las películas.

En 1928 se constituye el próximo paso que eliminaría al cine mudo, es estrenada la primera película cuyo sonido es grabado directamente en la cinta: “*Luces de Nueva York*”. Desde ese momento “...el silencio pasa a ser un recurso narrativo más” Izaskun Carbujo (2006).

“La incursión del sonido en la propia película fulminó en apenas tres años la industria del cine mudo y a muchos de los actores y directores que formaban parte de él”. Izaskun Carbujo (2006). El teatro comienza a prestar a sus actores para las películas y los que formaban parte de ellas fueron sustituidos por carecer de buena modulación con respecto a la voz.

“*El asesinato del duque de Guisa*” (1908) constituye la primera película que cuenta con partitura original, creada por el compositor Camille Saint-Saëns. Es en este punto en el que se desarrolla la estrecha relación que hasta los momentos existe entre la música y el cine.

“Las primeras cintas usaban mixturas de composiciones ya existentes que acoplaban como acompañamiento” Izaskun Carbujo (2006). Pero es hasta la época de los treinta cuando

composiciones musicales originales comenzaron a utilizarse para acompañar a las películas. Según Joaquín R. Fernández (Sin fecha) “Se contaba con el profesionalismo de Erick Korngold y Max Steiner”

Erick Korngold es el creador de la música de películas como “*El Capitán Blood*” (*Captain Blood*, 1935), “*Robin de los Bosques*” (“*The Adventures of Robin Hood*”, 1938) y el “*Halcón de los Mares*” (“*The Sea Hawk*”, 1940). Por su parte Max Steiner originó la música de las películas: “*King Kong*” (1936), “*La Carga de la Brigada*” (“*The charge of the light Brigada*”, 1936), “*Ha Nacido una Estrella*” (“*A Star is Born*”, 1937) y “*Jezebel*” (1938), entre otras. Estas composiciones pasan a convertirse en los primeros antepasados de las bandas sonoras, específicamente de la música en el cine.

Es en estos años cuando los estudios más importantes comienzan a acondicionar sus espacios. Se da paso a los departamentos musicales que contaban con una plantilla de compositores, adaptadores-arreglistas y directores de orquestas.

Cabe destacar que en sus inicios la música no se acoplaba del todo con la acción de la película. Es hasta 1933 con Max Steiner y el film de “*King Kong*” que, “...se demostró lo que se podía llegar a hacer con una partitura original totalmente sincronizada con las imágenes” Joaquín R. Fernández (Sin fecha).

La época de los cuarenta cuenta con la aparición de nuevas promesas, como explica Joaquín R. Fernández (Sin fecha), que da origen al perfeccionamiento de la utilización de la música para el cine. Los creadores de estas partituras provenían de diferentes áreas: de la comedia musical de Broadway (Herbert Stothart y Roy Webb, entre otros), de las salas de conciertos (Franz Waxman), de la radio y de música clásica (Malcolm Arnold, Aarón Copland, etc.)

A mediados de los años cincuenta “...el público comenzó a tomar más en cuenta la música de las películas, cambio de actitud que los estudios rentabilizaron animando a sus compositores a escribir temas vendibles, melodías y canciones que pudieran editarse en disco” Joaquín R. Fernández (Sin fecha). En esta época se vio un marcado dominio del compositor Alfred Newman, seguido de Bernad Herrmann quien ya había trabajado junto al director Orson Welles en “*Ciudadano Kane*” (“*Citizen Kane*”, 1941).

Los años sesenta presenta un período de renovación con la presencia de nuevas figuras y como explica Joaquín R. Fernández (Sin fecha) “...ahora internacionalmente reconocidas,

como Henry Manzzini, Jhon Barry y Maurice Jarre”. Paralelamente Alfred Newman se mantuvo componiendo, mientras que Bernad Herrmann realizó sus mejores trabajos como “*Psycho*” (“*Psicosis*”, 1960) y “*Farenheit 451*” (“*Farenheit 451*”, 1966)

Los setenta se caracterizaron por una crisis donde se dejó a un lado las grandes composiciones instrumentales y se dio paso a la utilización de música creada para uso comercial de “...intérpretes populares con canciones que nada tiene que ver con las películas” Joaquín R. Fernández (Sin fecha). Así pues, los estudios redujeron gastos al no contratar compositores. Como respuesta a esta situación surgió John Williams y el uso de sus innovadoras orquestaciones.

Este hecho da paso en los ochenta a la revolución del sintetizador. Elemento que ya había sido utilizado pero fue allí donde consiguió un uso diferente en manos de autores como Vangelis (“*Bladerunner*”, 1982), Maurice Jarre (“*Forster*”, 1984. “*Pasaje a la India*”) y Ryuichi Sakamoto (“*The Last Emperor*” 1987. “*El último emperador*”). Personajes del mundo musical cinematográfico como James Horner (“*Star trek III: The search for Spock*”, “*Viaje a las estrella: la búsqueda de Spock*”, 1984), Hans Zimmer (“*Rain man*”, 1987), James Newton (“*Cobra*”, 1986) y Alan Silvestri (“*Depredator*”, 1987. “*Depredador*”) aparecieron como figuras importantes.

A principios de los noventa “Se produce una recuperación de las canciones no compuestas exclusivamente para una película”, Joaquín R. Fernández (Sin fecha). Desde ese entonces hasta ahora es variada la gama de música que puede escucharse en los diferentes filmes. “No obstante, la música original compuesta para una película no decae”. Joaquín R. Fernández (Sin fecha).

Es interesante observar cómo la música deja de ser un elemento para solventar el problema del silencio y se transforma en un aspecto sumamente importante para la valoración de una película.

La historia del cine y la utilización de la música en él son paralelas. “Al principio como elemento ajeno a la propia cinta y con funciones de acompañamiento, hasta llegar a nuestros días como parte de una industria independiente que en muchos casos se rentabiliza de manera independiente”. Izaskun Carbujo (2006). Y es que no es raro observar cómo productos musicales originalmente creados para el cine, son más vendidos que las mismas películas.

“Es el resultado que música y cine se han compenetrado tan bien a lo largo de su historia que es imposible ver una película sin escuchar una sintonía de fondo”. Lourdes Antius (2006). Es decir, la música y el cine se unen para complementarse mutuamente y formar un producto de interés para el público cinematográfico.

La importancia de la música en el cine viene dada por esa carga emocional que le otorga a las películas. Muchos articulistas como Ileana González (Sin fecha) aseguran que “La música posee tanto peso en un film, que puede considerarse como un personaje más”.

“Componer específicamente una partitura para cine, a fin de crear sentimientos y acentuar atmósferas, es siempre una labor que exige sensibilidad y talento”. Ileana González (Sin fecha).

Generar una obra musical que siga con los parámetros emotivos que quiere transmitir un realizador cinematográfico no es cosa fácil. Se trata de emociones que muchas veces no son vistas en las acciones de los personajes y que recurren, en última instancia, a partituras que ayuden a transmitirlas. Es por ello que muchas veces el compositor debe trabajar en estrecha unión con el director para explorar el guión. Esto último para: “...hallar así la fórmula que permita conjurar armoniosamente las imágenes con la música”. Ileana González (Sin fecha)

Es necesario por tal responder a la pregunta ¿Para qué sirve la música en el cine? En este caso Alfredo Sánchez (2002) trata de explicarlo cuando asegura que “La música funciona como un elemento que permite presentar situaciones en tiempo y espacio, reconocer personajes principales y secundarios, generar emociones diversas en ciertas partes del film, entre otros aspectos relevantes”.

El cine cuenta con diversas herramientas para lograr reproducir en el espectador los sentimientos que se quieren en determinado momento. La imagen es, en primera instancia, una de las más importantes. La incorporación de música en filmes tiene como principal finalidad la de apoyar a la imagen y al diálogo en su tarea de transmitir atmósferas y acentuar emociones.

La música se presenta como elemento unificador de décadas, como asegura Chion (1997) “El cine es el arte por excelencia donde todas las músicas poseen derecho de ciudadanía y donde, a veces en el interior de una misma obra, estilos y épocas diferentes se mezclan y coexisten” (p. 23).

A través de la música es posible conocer la historia y permite que no quede en el olvido. Es capaz de dejar en la memoria hechos y recuerdos desaparecidos. Puede dejar en el

público cinematográfico imágenes de un film que vienen a la mente con solo escuchar su música.

“En el mundo del cine, a poco que el film haya tenido éxito, no se puede hablar de música insignificante o inútil” (Chion 1997: p. 21). Aunque se utilicen unas pocas notas de una caja de música como en la película “*Amélie*” (2001) si son utilizadas de la manera idónea es posible transmitir diferentes sentimientos en el espectador.

En resumen, la música de una película es aquella que en determinado momento surgió como una necesidad del público y que, poco a poco, se fue desarrollando como elemento esencial. Ésta juega un papel primordial en cualquier película, ya que no solamente es parte del film si no que proyecta sentimientos y situaciones que no pueden expresarse con palabras. Y es que “Antes que servir al film, la música lo simboliza, expresa sucintamente el universo que le es propio” (Chion 1997: p 55)

1.2 Importancia de la música en la radio

“Los caminos que conducen a la mente pasan también por los oídos”

Figuerola (1997: p. 65)

La radio, un medio de comunicación que llega a las personas a través de un solo sentido: el oído. “A través del oído tenemos que hacer sentir las cosas al oyente” (Vidal 1996: p 77). Por tal motivo la radio se transforma en “...un espacio comprometido para lograr las metas más altas de expresión humana a través de la videncia a distancia” (Figuerola, 1997: p. 65)

La radio, por sus características de difusión, es uno de los medios que tiene la capacidad de llegar a muchas personas. Cuenta con un número interesante de posibilidades y recursos que bien nos enumera Javier Vidal (1996) según el autor, la radio tiene la capacidad de captar la atención del público sin pedirle gran concentración, es capaz de generar imágenes por medio del sonido, de la palabra y de la música; y es por estos últimos recursos expresivos que puede crear “una comunicación afectiva” (Vidal, 1996: p 59). Tiene, a su vez, la posibilidad de responder a las necesidades culturales, ofrecer elementos de identificación y desplegar cierta gama de creatividad, la cual es esencial para la comunicación radiofónica.

La radio es también un elemento caracterizado por diferentes ventajas como: “La amplia difusión popular, la simultaneidad, bajo costo *per capita*, y acceso directo a los hogares de los destinatarios” (Vidal, 1996: p 55).

Pero no todo puede ser perfecto y es aquí donde las desventajas entran a jugar un papel decisivo para la radio. “Unisensorialidad, ausencia de interlocutor, la fugacidad, el receptor condicionado y la atención del radioyente” (Vidal, 1996: p 55).

Debe apoyarse en diferentes recursos como los que ya se han mencionado anteriormente y que requieren de diferentes técnicas creativas. La radio es, a fin de cuentas, el compañero de todos aquellos que transitan en automóvil, de las amas de casa, estudiantes y jóvenes adolescentes que la escuchan. Todo ello porque el radioescucha de hoy está inmerso en un mar de preocupaciones y cotidianidad que requieren de una programación que estimule su tranquilidad.

“La radio debe asumir el papel de compañero ideal” (Figuerola, 1997: p. 73). El radioyente, “Requiere, por lo tanto de momentos de relajamiento, de mayor concentración interna, la radio se lo puede ofrecer, por la virtud de la palabra omnipresente y de la calidad de representación y compañía que le son propias”. (Figuerola, 1997: p. 75)

La desventaja se convierte en su mayor virtud. La radio posee la capacidad de crear imágenes a través de las palabras. Estos elementos visuales que se recrean en la mente del receptor son transformados según sus experiencias. Porque como nos explica Romeo Figuerola (1997): “La radio es materia de expresión oral, música y de efectos sonoros. Es ciencia, es técnica y es arte. La radio genera la imagen hablada del mundo” (p. 74)

Podemos resumir entonces que la radio posee una desventaja frente a la televisión o al cine. La ausencia de imágenes requiere la ayuda de otros medios para transmitir los mensajes. Y es en la producción de imágenes donde la música y los sonidos entran a jugar un papel importante en los programas radiofónicos. “Los sonidos nos ayudarán a que el oyente “vea” con su imaginación lo que deseamos describir” (Vidal, 1996: p 77).

La radio y la música se encuentran tan estrechamente relacionadas que es casi imposible imaginarnos un programa radiofónico sin la presencia de la música. Desde los informativos, espacios deportivos, tertulias, anuncios, siempre hay lugar para los acordes musicales. Se podría decir, por tal motivo, que junto a la palabra este elemento constituye un aspecto importante para la radio. “La música es el segundo elemento del código radiofónico y un excelente auxiliar del guión” (Figuerola, 1997: p. 75).

“Para compensar la unisensorialidad del medio es necesario suscitar en nuestras emisiones una variada gama de imágenes auditivas” (Vidal, 1996: p 77). La música se constituye como apoyo y como aspecto fundamental para un medio considerado como ciego. Por otro lado, también surge como un elemento cultural. El conocimiento sobre música y sobre su contexto histórico es apreciado como educativo y esencial para el radioyente.

La música cumple la función poética de presentar un lugar, un tiempo, un estado de ánimo, unas condiciones sociales. Es capaz de recrear espacios imaginarios en el radioyente. La música, “...sirve a la radio para intensificar las acciones, para establecer la ambientación en general y para formular cambios en el escenario de la imaginación humana” (Figuerola, 1997: p. 146).

Muchos son los libros que explican la importancia de la música en la radio, pero con solo encenderla y escucharla es fácil notar lo indispensable que puede llegar a ser. La música es, en esencia, una de las armas más fuertes de un medio que depende de lo auditivo.

CAPITULO II

ANTECEDENTE DE PROGRAMAS RADIOFÓNICOS ACERCA DE BANDAS SONORAS EN VENEZUELA.

Durante la búsqueda de programas radiofónicos cuyo contenido estuviera orientado a la música de las películas sólo se encontró *El sonido del cine*, transmitido todos los sábados por la Emisora Cultural 97.7 FM.

El presente capítulo se llevó a cabo gracias a una entrevista realizada durante el mes de diciembre de 2005 a las locutoras y productoras de *El sonido del cine* (Angélica Arteaga, Daniela Ormazabal y Margaret Flores).

2.1 *El sonido del cine*

2.1.1 Características generales

El sonido del cine es un programa radiofónico que se trasmite todos los sábados por la Emisora Cultural 97.7 FM, de cuatro a seis de la tarde, conducido y producido por Angélica Arteaga, Daniela Ormazabal y Margaret Flores. Este espacio radiofónico salió al aire en mayo de 2005.

2.1.2 Público meta

Las mismas locutoras explican que éste programa no tiene un público meta definido. Según Angélica Arteaga (entrevista en persona, Enero 18, 2006), “El cine es muy amplio y no cabe la posibilidad de reducir su público a un número determinado”. Desde niños hasta adultos pueden disfrutar por igual de un espacio en la radio con contenido informativo que busca entretener a la audiencia.

Margaret Flores (entrevista en persona, Enero 18, 2006) comenta que una de las formas que tienen para medir el grado de aceptación de los radioyentes es “El contacto con la audiencia a través del correo electrónico”.

2.1.3 Objetivo de *El sonido del cine*

El objetivo principal de *El sonido del cine* es informar, educar y entretener mediante la presentación de la música del cine e informaciones sobre películas. Cabe destacar que dicho objetivo es similar a una de las metas que busca la realización del presente estudio.

Como objetivos futuros pretenden realizar el programa en vivo, eventos, entrevistas a grandes personalidades del cine, resaltar la música de producción nacional para películas, micros promocionales durante la semana, entre otros. Todo esto para lograr que el público se involucre y así aumente el rating.

2.1.4 Evolución de *El sonido del cine*

El sonido del cine comenzó a mediados del 2005 cuando las tres locutoras-productoras, organizaron un proyecto cuyo fin era crear un programa radiofónico acerca de la música del cine e informaciones acerca de las películas.

Desde ese momento se ha percibido, según Angélica Arteaga (entrevista en persona, Enero 18, 2006), “Un cambio notable en lo que es la producción de *El sonido del cine*”. Se han visto en la necesidad de aprender en la marcha y encontrar soluciones prácticas que respondan a sus perspectivas con respecto al programa.

Al comienzo las locutoras redactaban los guiones que leían textualmente. A medida que el programa fue evolucionando le transmitieron un toque más informal a través de comentarios improvisados.

Tiempo después crearon un *blog* (<http://elsonidodelcine.blogspot.com>) en el que se transmite información acerca de películas y su música, premios, y diferentes secciones que también son parte del programa.

2.1.5 Técnicas de producción utilizadas

La Preproducción de *El sonido del cine* es básicamente la recopilación de toda la información que servirá en el momento de grabar el programa. El trabajo es dividido entre las tres locutoras. Mientras que una de ellas busca lo que es la música de las películas que

seleccionaron en una reunión anterior, las otras dos se encargan de conseguir lo que son las fichas técnicas, las sinopsis y datos curiosos sobre las películas y la música. Esta fase abarca, aproximadamente, dos semanas.

La Producción se lleva a cabo en el estudio de grabación. *El sonido del cine* cuenta con dos horas semanales en el aire. No es un programa en vivo; la grabación se lleva a cabo cinco horas antes de transmitirse. Cuenta con diez cortes, separados por comerciales.

Cada corte tiene una duración aproximada de ocho minutos entre información de películas y de su música. El final es acompañado por una canción de la película de la cual se habló. La posproducción queda en manos del técnico quien le hace los últimos retoques antes de salir al aire.

Es importante destacar que las tres locutoras cumplen los roles fundamentales de producción, musicalización y locución.

CAPITULO III

ARTÍCULOS RELEVANTES DE LA LEY DE RESPONSABILIDAD SOCIAL PARA RADIO Y TELEVISIÓN A SER TOMADOS EN CUENTA PARA LA PRODUCCIÓN DE UN PROGRAMA RADIOFÓNICO

En el presente capítulo se presentarán algunos artículos encontrados en la Ley de Responsabilidad para Radio y Televisión (2004) que se refieren al contenido de un programa radiofónico. Éstos son de vital importancia a la hora de realizar un proyecto como éste, ya que son ellos los que colocan al programa dentro de un horario determinado y plantean una serie de características específicas que requieren ser señaladas.

La mencionada Ley contiene aproximadamente treinta y cinco artículos, pero solo se mencionarán los que influyan directamente con el desenvolvimiento del presente proyecto. Por otro lado, estos artículos se citarán en su totalidad para evitar omisión e incidir en cualquier error que se preste a confusión.

Primero es importante mencionar el objeto y ámbito de aplicación de la Ley para así conocer su línea funcional y justificación inmediata.

Artículo 1: Esta Ley tiene por objeto establecer, en la difusión y recepción de mensajes, la responsabilidad social de los prestadores de los servicios de radio y televisión, los anunciantes, los productores nacionales independientes y los usuarios y usuarias, para fomentar el equilibrio democrático entre sus deberes, derechos e intereses a los fines de promover la justicia social y de contribuir con la formación de la ciudadanía, la democracia, la paz, los derechos humanos, la cultura, la educación, la salud y el desarrollo social y económico de la Nación, de conformidad con las normas y principios constitucionales de la legislación para la protección integral de los niños, niñas y adolescentes, la cultura, la educación, la seguridad social, la libre competencia y la Ley Orgánica de Telecomunicaciones.

El primer artículo a tomar en cuenta se refiere al lenguaje en el que deben transmitirse los mensajes en radio o televisión. En un programa radiofónico es necesario traducir el título

de las canciones que se encuentren en idiomas diferentes al español. Por otro lado, existe una excepción de la Ley en la que la lírica no necesita traducción.

Artículo 4: Los mensajes que se difundan a través de los servicios de radio y televisión serán en idioma castellano, salvo:

1. Cuando se trate de programas en vivo y directo, culturales y educativos, informativos, de opinión, recreativos o deportivos, y mixtos que estén en idiomas extranjeros y se utilice la traducción simultánea oral al castellano.
2. Cuando se trate de obras musicales.
3. Cuando se trate de términos de uso universal que no admitan traducción por su carácter técnico, científico, artístico, entre otros.
4. Cuando se mencionen marcas comerciales.
5. En cualquier otro caso autorizado por la Comisión Nacional de Telecomunicaciones, de conformidad con la Ley.

El siguiente artículo clasifica los diferentes tipos de programas. Entre ellos se encuentra lo que se conoce como *programa cultural*, al cual se quiere llegar con la realización de este proyecto. Se habla de cultural a un programa de esta clase porque busca cierto tipo de formación, a partir de la transmisión de información acerca del cine y su música.

Artículo 5: A los efectos de la presente Ley se definen los siguientes tipos de programas:

1. Programa cultural y educativo: aquel dirigido a la formación integral de los usuarios y usuarias en los más altos valores del humanismo, la diversidad cultural, así como en los principios de la participación protagónica del ciudadano en la sociedad y el Estado.
2. Programa informativo: cuando se difunde información sobre personas o acontecimientos locales, nacionales e internacionales de manera imparcial, veraz y oportuna.

3. Programa de opinión: dirigido a dar a conocer pensamientos, ideas, opiniones, criterios o juicios de valor sobre personas, instituciones públicas o privadas, temas o acontecimientos locales, nacionales e internacionales.
4. Programa recreativo o deportivo: dirigido a la recreación, entretenimiento y el esparcimiento de los usuarios y usuarias, y no clasifique como programa de tipo cultural y educativo, informativo o de opinión.
5. Programa mixto: el que combine cualquiera de los tipos de programas anteriormente enumerados.

El Artículo 6 de la Ley de Responsabilidad Social para Radio y Televisión menciona las diferentes características que debe tener un programa para ser colocado en determinado horario. Se iniciará con los elementos de lenguaje. En el trabajo que se pretende realizar, el lenguaje será de tipo “A”, ya que podrá ser escuchado por niños y adolescentes sin la presencia de sus padres o representantes.

Artículo 6: A los efectos de esta Ley se definen los siguientes elementos clasificados: lenguaje, salud, sexo y violencia.

1. Son elementos de lenguaje:

- a) Tipo "A". Imágenes o sonidos de uso común, que pueden ser presenciados por niños, niñas y adolescentes sin que se requiera la orientación de madres, padres, representantes o responsables, y que no clasifiquen en los tipos “B” y “C”.
- b) Tipo "B". Imágenes o sonidos que, en su uso común, tengan un carácter soez.
- c) Tipo "C". Imágenes o sonidos que, en su uso común, tengan carácter obsceno, que constituyan imprecaciones, que describan, representen o aludan, sin finalidad educativa explícita, a órganos o prácticas sexuales o a manifestaciones escatológicas.

Como en el caso anterior, en cuanto a elementos de salud el trabajo a realizar tendrá como resultado un programa de tipo “A”.

Artículo 6: A los efectos de esta Ley se definen los siguientes elementos clasificados: lenguaje, salud, sexo y violencia.

2. Son elementos de salud:

a) Tipo "A". Imágenes o sonido utilizados para la divulgación de información, opinión o conocimientos sobre la prevención, tratamiento o erradicación del consumo de alcohol, tabaco, sustancias estupefacientes o psicotrópicas, así como de la práctica compulsiva de juegos de envite y azar y de otras conductas adictivas que puedan ser presenciados por niños, niñas y adolescentes sin que se requiera la orientación de madres, padres, representantes o responsables.

b) Tipo "B". Imágenes o sonidos utilizados para la divulgación de información, opinión o conocimientos sobre la prevención, tratamiento o erradicación del consumo de alcohol, tabaco, sustancias estupefacientes o psicotrópicas, así como de la práctica compulsiva de juegos de envite y azar y de otras conductas adictivas, que de ser presenciados por niños, niñas y adolescentes requieran la orientación de sus madres, padres, representantes o responsables.

c) Tipo "C". Imágenes o sonidos en los programas y promociones que se refieran directa o indirectamente: al consumo moderado de alcohol o tabaco, sin que se expresen explícitamente sus efectos nocivos o tengan como finalidad erradicar las conductas adictivas que producen; al consumo excesivo de bebidas alcohólicas o de tabaco, en los cuales se expresan explícitamente sus efectos nocivos, a la práctica compulsiva a los juegos de envite y azar, en los cuales se expresan explícitamente sus efectos nocivos, o al consumo de sustancias estupefacientes o psicotrópicas, en los cuales se expresa explícitamente sus efectos nocivos.

d) Tipo "D". Imágenes o sonidos en los programas y promociones que directa o indirectamente se refieran al consumo excesivo de bebidas alcohólicas o tabaco en los cuales no se exprese explícitamente sus efectos nocivos para la salud; se refieran a la práctica compulsiva de juegos de envite y azar, en los cuales no se exprese explícitamente sus efectos nocivos para la salud; asocien el consumo de bebidas alcohólicas o tabaco con ventajas en la posición económica, en la condición social o en el ejercicio de la sexualidad; asocien la práctica

compulsiva de juegos de envite y azar, con ventajas en la posición económica, en la condición social o en el ejercicio de la sexualidad; asocien el consumo de bebidas alcohólicas o tabaco con una mejora en el rendimiento físico o psicológico; presenten en forma negativa la sobriedad o la abstinencia de bebidas alcohólicas y tabaco; se refieran al consumo de sustancias estupefacientes o psicotrópicas, en las cuales no se expresen explícitamente sus efectos nocivos para la salud; asocie el consumo de sustancias estupefacientes o psicotrópicas con ventajas en la posición económica, en la condición social o en el ejercicio de la sexualidad; asocien el consumo de sustancias estupefacientes o psicotrópicas con una mejora en el rendimiento físico o psicológico; o presenten en forma negativa la abstinencia de sustancias estupefacientes o psicotrópicas.

En acato al artículo sexto de la presente Ley, son elementos de sexo tipo “A” aquellos que serán transmitidos en el proyecto a realizar, según lo citado a continuación:

Art. 6: A los efectos de esta Ley se definen los siguientes elementos clasificados: lenguaje, salud, sexo y violencia.

3. Son elementos de sexo:

- a) Tipo "A". Imágenes o sonidos utilizados para la difusión de información, opinión y conocimiento sobre salud sexual y reproductiva, maternidad, paternidad, promoción de la lactancia materna y de expresiones artísticas con fines educativos, que pueden ser recibidos por niños, niñas y adolescentes sin que se requiera la orientación de madres, padres, representantes o responsables.
- b) Tipo "B". Imágenes o sonidos utilizados para la difusión de información, opinión y conocimientos sobre sexualidad y reproducción humana y de expresiones artísticas con fines educativos, que de ser recibidas por niños, niñas y adolescentes, requieran la orientación de sus madres, padres, representantes o responsables.
- c) Tipo "C". Imágenes o sonidos sexuales implícitos sin finalidad educativa; o manifestaciones o aproximaciones de carácter erótico que no incluyan actos o prácticas sexuales explícitas.

d) Tipo "D". Imágenes o sonidos sobre desnudez sin finalidad educativa, en las cuales no se aludan o muestren los órganos genitales, actos o prácticas sexuales dramatizados, en los cuales no se muestren los órganos genitales, mensajes sexuales explícitos, o dramatización de actos o conductas sexuales que constituyan hechos punibles, de conformidad con la Ley.

e) Tipo "E". Imágenes o sonidos sobre actos o prácticas sexuales reales, desnudez sin finalidad educativa en las cuales se muestren los órganos genitales, actos o prácticas sexuales dramatizados en los cuales se aludan o muestren los órganos genitales, actos o prácticas sexuales reales o dramatizados en los cuales se amenace o viole el derecho a la vida, la salud y la integridad personal o se menoscabe la dignidad humana, o actos o conductas sexuales reales que constituyan hechos punibles de conformidad con la Ley.

Finalmente, conforme a la disposición legal expuesta en el artículo séptimo, se determina los elementos de violencia. Según lo expuesto el proyecto a realizar se enmarca dentro del rango tipo "A" y "B".

Art. 6: A los efectos de esta Ley se definen los siguientes elementos clasificados: lenguaje, salud, sexo y violencia.

4. Son elementos de violencia:

a) Tipo "A". Imágenes o sonidos utilizados para la prevención o erradicación de la violencia, que pueden ser presenciados por niños, niñas y adolescentes sin que se requiera la orientación de madres, padres, representantes o responsables, siempre que no se presente el hecho violento o sus consecuencias en forma detallada o explícita.

b) Tipo "B". Imágenes o sonidos que presenten violencia dramatizada o sus consecuencias de forma no explícita.

c) Tipo "C". Imágenes o descripciones gráficas utilizadas para la prevención o erradicación de la violencia, que de ser recibidas por niños, niñas o adolescentes, requieren la orientación de sus madres, padres, representantes o

responsables, siempre que no presenten imágenes o descripciones gráficas detalladas o explícitas del hecho violento o sus consecuencias.

d) Tipo "D". Imágenes o descripciones gráficas que presenten violencia real o sus consecuencias, de forma no explícita, o violencia dramatizada o sus consecuencias de forma explícita y no detallada.

MARCO METODOLÓGICO

CAPITULO I

OBJETIVO GENERAL Y OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Objetivo general

Realizar un programa radiofónico con contenido acerca de películas y su música teniendo en cuenta los programas radiofónicos ya existentes sobre este tema

Objetivos específicos

- ✓ Identificar los elementos que se encuentren en la Ley de Responsabilidad para Radio y Televisión que afecten la producción del programa radiofónico propuesto.
- ✓ Revisar los programas radiofónicos ya existentes.
- ✓ Ejecutar las diferentes fases de producción del programa.
- ✓ Realizar la grabación del programa piloto.

CAPITULO II

JUSTIFICACIÓN, RECURSOS Y FACTIBILIDAD

Existen diversas razones que justifican la realización de este trabajo. La primera es una de las bases de todo programa radiofónico: su función de entretener. Si nos colocamos en la posición del oyente, de aquella persona que está en su carro, en su trabajo o en su casa y escucha la radio, necesita hallar un espacio que logre distraerlo y a la vez informarlo.

El cine como medio transmisor de mensajes es muy popular en la población caraqueña, es por ello que se toma en cuenta para este trabajo. Además, si es posible guiar el contenido del programa a que sea de corte cultural se hace más interesante esta idea, donde la información de películas extranjeras y nacionales se acompañará de su música.

Existe un término que suele usarse: *cultura cinematográfica*, que al entenderlo no suena tan descabellado. El cine es un medio que ha sido, como ya se ha dicho, un transmisor de mensajes. Conocer el cine y sus películas nos permite tener acceso, a su vez, al contexto donde fue creado, la tendencia de su director, el mensaje que pretende hacer llegar, los avances tecnológicos que permitieron su realización, entre otros aspectos, cuyo conocimiento es importante.

Por medio del programa propuesto se busca unificar la información y hacerla llegar al radioyente. Todo esto con la base de utilizar la música de las películas para hacer recordar al público esas escenas que formaron parte de ese contexto. El uso de las bandas sonoras será la parte fundamental del programa: es historia y cultura cinematográfica apoyada en la música, los diálogos y su efecto en la audiencia.

Otro punto que justifica la realización de este proyecto es el elemento innovador. Existen programas que mantienen al público informado sobre algunos aspectos del cine, pero especializado en su música, informaciones de películas y del conocimiento del ambiente en el que surgieron, solo se encuentra uno llamado *El sonido del cine*.

Siguiendo esta línea dicho proyecto se presentará como un modelo, por el cual, los futuros tesisistas que quieran encaminarse en la vía de la producción radiofónica, puedan obtener una guía para su realización.

Para la grabación del programa, se contará con un estudio, operador de audio y locutores preescogidos que contribuirán a su creación. Por otra parte, existen programas ya

hechos que servirán de base y que otorgarán una guía básica para la realización de este proyecto. Por esto y muchos otros factores que pueden ayudar, esta investigación se hace factible.

CAPITULO III

IDEA, SINOPSIS Y TRATAMIENTO

3.1 Idea

Magazine informativo cuyo contenido esté basado en la presentación de la música del cine e informaciones acerca de películas convirtiéndose así en un programa de corte cultural cuyo fin inmediato sea el de entretener y educar.

3.2 Sinopsis

Radiotrack es un programa radiofónico dirigido a todos aquellos interesados por el cine y su música. Tiene una duración de una hora, cinco cortes, que se transmitirán semanalmente. Cuenta con la presencia de dos locutores jóvenes quienes transmiten a la audiencia un tono ameno y fresco.

El contenido está dirigido principalmente a la presentación de la música de películas, comentarios, datos curiosos e informaciones acerca de ellas. Todo ello realizado mediante una investigación que permite localizar los puntos a tratar en cada entrega del programa. Todo esto siguiendo una línea que finalice en la función de entretener a la audiencia y exponga un corte cultural educativo.

3.3 Tratamiento

3.3.1 Descripción del programa

En las diferentes entregas del programa *Radiotrack* se presentará el desarrollo de un tema en específico dentro de la amplia gama que presenta el cine, compositores premios, géneros, películas, directores, actores, tendencias, etc. (Ej.: Los inicios en el cine del director Quentin Tarantino).

Como ya se ha dicho, tendrá un tiempo máximo de una hora, la presencia de dos locutores jóvenes, un guión que encamine la estructura del programa, entre otros aspectos importantes para la realización de un programa radiofónico.

3.3.2 Elaboración del guión

Se contará con dos locutores que trabajarán con un guión técnico/cerrado diseñado en la fase de preproducción del programa. Se entiende por guión cerrado aquel que no admite improvisaciones. Por tal motivo es leído de manera textual en el momento de la grabación.

El guión técnico se creará de tal manera que pueda ser leído e interpretado por los locutores y el operador de audio. Se entiende por guión técnico una construcción por medio de la cual se reflejan un conjunto de técnicas que permite la lectura, comprensión e interpretación de las indicaciones técnicas y de la información que se transmite en un programa radiofónico.

La estructura del guión buscará transmitir toda la información que sea necesaria para lograr un entendimiento del tema a exponer. Tendrá un conjunto de acotaciones que establecerá un flujo rítmico que permita la unión entre lo que se diga y la música, de tal forma que se presente amena, entretenida y a la vez educativa.

En cuanto al contenido del guión, éste se regirá por los parámetros establecidos en la Ley de Responsabilidad Social para Radio y Televisión. Al redactar y estructurar el texto del programa se tomará en cuenta los elementos de lenguaje, salud, sexo y violencia que puedan ser presenciados por niños, niñas y adolescentes sin la supervisión de sus madres, padres o representantes.

El lenguaje presentado en el guión será de uso común sin características obscenas o de tipo soez. Los elementos de violencia plasmados no pretenderán ser el centro de la temática a tratar. Los efectos o sonidos que se identifiquen como violentos aparecerán como dramatizaciones mediante fragmentos de la película seleccionada para el programa.

Por otro lado, los aspectos de salud y sexo aparecerán en cantidades mínimas y si existiesen se transmitirán de tal forma que puedan ser escuchados por niños, niñas y adolescentes sin supervisión.

Cabe destacar que se tendrá fiel atención a los títulos de las canciones, ya que éstas deben traducirse si están en idioma diferente al español.

Educar a la audiencia mediante la presentación e información del cine y su música es uno de los fines del proyecto a presentar. Por tal motivo, las bases de la construcción del guión se enmarcan en un tipo de programa de corte cultural y educativo, según lo expuesto por la Ley.

Finalmente, el material utilizado en Radiotrack, por medio del cual, se llevará a cabo la redacción del guión, se buscará en páginas Web, artículos de revistas, fuentes vivas especializadas, entre otras fuentes.

3.3.3 Preproducción

Durante esta fase se elegirá el tema a tratar y comenzará la búsqueda de información, la cual pasará por un filtro en el que se seleccionarán los aspectos importantes que conformarán el guión.

Es en este punto donde se llevará a cabo la parte investigativa del programa con todos los elementos que en él se incluyan, como lo son la música, las películas, la información base, detalles curiosos, entre otros. Toda esta búsqueda finalizará con la creación del guión para, posteriormente, organizar una reunión con los locutores y el equipo técnico. En dicha reunión se afinarán los detalles y corregirán errores.

3.3.4 Producción

La producción no es otra cosa que el proceso de grabación del programa. En *Radiotrack* esta fase cuenta con la presencia de dos locutores, el técnico del estudio radiofónico y el productor. Esta etapa durará aproximadamente cincuenta minutos (duración del programa), dependiendo del desarrollo de ésta y de si se presenten o no detalles a resolver.

3.3.5 Posproducción

Después de realizar la grabación del programa se contará con una fase de posproducción, la cual es actividad de acabado. En ella se permitirá la última oportunidad de corregir los errores que pueda tener la grabación conforme al guión, se montarán los efectos, la

musicalización, se enmarcará en el tiempo establecido (50 minutos) y se finalizará con la entrega definitiva.

Para ello se contará con la presencia de un editor que trabajará junto al productor general y ayude en este proceso.

3.3.6 Descripción de locutores

- ✓ Sexo masculino y femenino
- ✓ Jóvenes (entre 25 y 28 años)
- ✓ Conocimiento sobre cine y música de películas
- ✓ Voz familiar: sin muchos altos y bajos
- ✓ Voz no gutural o ronca
- ✓ Voz no nasal
- ✓ Voz no infantil ni temblorosa

CAPITULO IV

GUIÓN TÉCNICO

RADIOTRACK	
PROGRAMA PILOTO	
PRIMER CORTE (8:42)	
<u>CONTROL</u>	ENTRA MENSAJE: “ESTE ES UN PROGRAMA DE PRODUCCION NACIONAL QUE CONTIENE ELEMENTOS DE LENGUAJE, SALUD, SEXO Y VIOLENCIA QUE PUEDE SER PRESENCIADOS POR NINOS, NINAS Y ADOLESCENTES SIN LA SUPERVISION DE SUS MADRES PADRES REPRESENTATES O RESPONSABLES” ENTRA PRESENTACIÓN DEL PROGRAMA “RADIOTRACK” ENTRA EFECTO “RESERVOIR DOGS” ENTRA CD 1 TRACK 1. QUEDA DE FONDO HASTA: DICE EL DIRECTOR
<u>LOCUTOR 1</u>	La historia de Hollywood está llena de artistas rebeldes, y el escritor / director Quentin Tarantino se ha establecido ya como uno de los filmmakers más originales y más talentosos de su generación. Quentin Tarantino nació el veintisiete de marzo de mil novecientos sesenta y tres, en Knoxville Tennessee. Su madre Connie, era una estudiante de enfermería de tan sólo quince años de edad. Connie lo bautizó como Quinton en honor al personaje de Gunsmoke llamado Quint e interpretado por Burt Reynolds.

<u>LOCUTOR 1</u>	Cuando Quentin tenía dos años, se mudaron al sur de Los Ángeles, donde Quentin creció. Su madre solía llevarlo al cine desde muy pequeño. Tarantino, que no era un fan del sistema escolar, abandonó la escuela a los dieciséis años. A ese punto, su madre le hizo elegir entre el estudio o el trabajo. De éste modo, Tarantino consiguió trabajo como acomodador en un cine de películas pornográficas llamado The Pussy Cat en Torrance, California. A la edad de veintidós años, Tarantino consiguió empleo en una tienda de alquiler de videos en Manhattan Beach, California. Pasaba todo el día comentando y recomendando videos. Tarantino reconoce que éste empleo le sirvió de escuela.
<u>LOCUTOR 2</u>	Después de ver cientos de diferentes videos, con distintos puntos de vista, Tarantino hizo su primera filmación en mil novecientos ochenta y seis, que nunca fue terminada, y a la cual llamó El Cumpleaños de mi Mejor Amigo con Tarantino y sus amigos en los papeles principales. Para mil novecientos ochenta y ocho, Tarantino ya había escrito su segundo guión, Natural Born Killers, Asesinos por Naturaleza. El primer guión fue True Romance, Amor a Quemarropa, el cual vendió en aproximadamente cincuenta mil dólares. Después de recibir el dinero, decidió utilizarlo para hacer su tercer guión, Reservoir Dogs o Perros Callejeros. Fue en estos días cuando Tarantino dejó su trabajo en la tienda de videos para trabajar en CineTel, una pequeña compañía de producciones de Hollywood. Durante mil novecientos noventa, Tarantino comienza a escribir un nuevo guión basado en una historia de Robert Kurtzman. La película fue llamada From Dusk Till Dawn, Del Crepúsculo al Amanecer.

<u>LOCUTOR 2</u>	Pero Tarantino no escribió el guión para sí mismo. Recibió quince mil dólares y entregó el guión a Robert Kurtzman. La idea era hacer una producción que pudiera mostrar la calidad visual de la compañía de Kurtzman, llamada KNB. Como parte del trato, KNB acepta cubrir los efectos del debut fílmico de Tarantino como director con Reservoir Dogs. Reservoir Dogs fue realizada con un presupuesto que guardaba en una caja de zapatos y con un impresionante talento: Harvey Keitel, Tim Roth, Steve Buscemi. La retorcida historia de policías y ladrones que realizó Tarantino, tuvo un enorme impacto en las audiencias y críticas a lo largo de todo el mundo.
<u>LOCUTOR 1</u>	Con éxitos consagrados como Pulp Fiction y From Dusk Till Dawn, Tarantino se ha convertido en uno de los productores más exitosos de Hollywood, distribuyendo sus films a través de Miramax, y llegando a la formación de su propio brazo independiente de distribución, Rolling Thunder: un escaparate que da a películas únicas una ocasión de ser consideradas. También dirigió y actuó en varios films y series de televisión, ha estado detrás de las escenas de algunas bombas de Hollywood. Además de escribir los guiones para True Romance y Natural Born Killers, sirvió como productor ejecutivo para su colega Roger Avar en Killing Zoe y había actuado en Destiny Turns on the Radio, El Destino Encendió la Radio y Desperado en mil novecientos noventa y cinco. Tarantino dirigió uno de los capítulos en la característica y original Four Rooms, Cuatro Cuartos, además de escribir con Robert Rodríguez en From Dusk Till Dawn.

<u>LOCUTOR 1</u>	Quentin integra la música a la estructura narrativa, y lo hace tan bien que es difícil olvidar las escenas en que aparece cada canción. Por eso, esta selección de temas es, de algún modo, un recorrido por su filmografía, un paseo por su discografía elemental y, por sobre todas las cosas, para aquellos que todavía no han visto sus películas, una invitación a sentarse y observar. Pero no sólo son buenas a la hora de narrar. La música de los films de Tarantino vendió uno punto cinco millones de copias sólo en los Estados Unidos.
<u>LOCUTOR 2</u>	Una de las últimas películas que dirigió Quentin Tarantino fue Jackie Brown: una original y cómica parodia del crimen, basada en la novela Rum Punch de Elmore Leonard. Pam Grier, Michael Keaton, Samuel L. Jackson, Robert DeNiro y Bridget Fonda son los destacados protagonistas de esta exitosa película que fue estrenada en mil novecientos noventa y siete posteriormente fue nominada a dos Globos de Oro y a un Oscar por Robert Foster como Mejor Actor Secundario. Quentin Tarantino ha dirigido sólo cuatro películas, Reservoir Dogs, Pulp Fiction Jackie Brown y Kill Bil, que ya están por derecho propio dentro de la antología del cine universal. Sin embargo, algunos de sus guiones fueron filmados también por otros grandes directores y toda su producción se destaca por las magníficas bandas de sonido. Para saber cómo elige su música, basta con escuchar lo que <u>dice el director...</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: DURANTE LA PELÍCULA

<u>LOCUTOR 2</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Una de las cosas que hago cuando estoy comenzando a filmar una película, cuando estoy escribiéndola o cuando tengo una idea para un film, es revisar mi colección de discos y empezar a pasar canciones, tratando de dar con la personalidad de la película.
<u>LOCUTOR 2</u>	Entonces, boom. Elijo una, dos o tres melodías, o una en particular. Esa será una buena canción para los créditos del comienzo, porque para mí, la música de los créditos es importante. El tema de los créditos es lo que marca el ánimo <u>durante la película.</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 2. QUEDA DE FONDO HASTA: RESERVOIR DOGS. SUBE VOLUMEN
<u>LOCUTOR 2</u>	Y esto es lo que logra cada una de las películas de Quentin: algo distinto al sentarse en la butaca. Y lo que vamos a escuchar es un tema de Stealer's Wheel. Stuck in the Middle With You o Pegado a Ti, música de la película <u>Reservoir Dogs</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO: PUBLICIDAD
SEGUNDO CORTE (11:53)	
<u>LOCUTOR 1</u>	Lo que escuchábamos era Stuck in the Middle With You, Pegado a Ti de Stealer's Wheel de la película Reservoir Dogs
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 3. QUEDA DE FONDO HASTA: OREJA AL POLICÍA

<u>LOCUTOR 1</u>	Joe Egan y Gerry Rafferty fueron un dúo conocido como Stealer's Wheel. Y esto que escuchamos se convirtió en un éxito en mil novecientos setenta y cuatro y pasó a ser un clásico después que Tarantino la colocara en la banda sonora Reservoir Dogs en una de las escenas más polémicas de la película, cuando Mister Yellow le corta la <u>oreja al policía</u> .
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: PELÍCULA DEL AÑO
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Si no fuese yo si no otro el director de Reservoir Dogs, yo hubiera ido a verla, habría pensado que aquella era la mejor <u>película del año</u> .
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 3. QUEDA DE FONDO HASTA: FINANCIACIÓN. ENTRA EFECTO DE VOZ DE KEITEL. QUEDA DE FONDO. DESDE: HARVEY KEITEL HASTA: FINANCIACIÓN.
<u>LOCUTOR 2</u>	Descubierta por el gran público dos años más tarde gracias al éxito de Pulp Fiction, y gracias también a la utilización por parte de El Corte Inglés de una de las canciones de su banda sonora en un anuncio, Reservoir Dogs ha generado, a lo largo de estos últimos años, amplias polémicas acerca de los más diversos temas. Tarantino envió el guión a <u>Harvey Keitel</u> , que quedó fascinado por la historia y aceptó la oferta inmediatamente. Como Tarantino no veía muchas posibilidades de convencer a Christopher Walken para el papel del Mister Yellow, pidió ayuda a Keitel para convencerle, pero a pesar de la insistencia de Keitel, Walken no aceptó la oferta.

<u>LOCUTOR 2</u>	Entonces, Keitel, absolutamente ilusionado con el proyecto, decidió implicarse en él más activamente y co-producir la película, aportando una pequeña parte de la <u>financiación</u> .
	Tarantino declara:
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: HARVEY KEITEL
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Keitel había sido mi actor favorito desde que tenía dieciséis años. Le había visto en Malas Calles, Taxi Driver y ese tipo de películas. No había escrito el papel para Harvey porque pensaba que probablemente lo acabara haciendo, no sé, mi tío Pete. Pero Keitel llamó unos tres días después y dijo: A ver, considérame contratado. No sólo quiero hacer la película, si no que quiero ser uno de los productores, quiero ayudar a que se haga. De repente, ya no éramos sólo un par de muchachos que tenían un guión, como todo el mundo. ¡Nosotros teníamos a <u>Harvey Keitel</u> !
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 3. QUEDA DE FONDO HASTA: TARANTINO
<u>LOCUTOR 2</u>	El resto del reparto se completó con actores desconocidos por aquel entonces, y que posteriormente han llegado a adquirir reconocido prestigio gracias en parte al cine de Tarantino
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO TIM ROTH ENTRA EFECTO VOZ DE TIM ROTH HASTA: CONSEGUIRLO

<u>LOCUTOR 2</u>	Actor teatral inglés que hasta el momento sólo había aparecido en películas independientes se presentó hasta tres veces a las audiciones para interpretar a Mister Orange, <u>hasta conseguirlo</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO MICHAEL MADSEN ENTRA EFECTO VOZ DE MICHAEL MADSEN HASTA: THELMA Y LOUISE
<u>LOCUTOR 1</u>	Hermano de la popular Virginia Madsen, y hasta entonces únicamente conocido por papeles secundarios en películas como The Doors y <u>Thelma y Louise</u> .
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO STEVE BUSCEMI ENTRA EFECTO VOZ DE BUSCEMI HASTA: MODERNA
<u>LOCUTOR 2</u>	Actor omnipresente en toda producción independiente <u>moderna</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO CHRIS PENN ENTRA EFECTO: VOZ DE CHRIS PENN HASTA: CALLE
<u>LOCUTOR 1</u>	Hermano del famoso Sean Penn, y veterano actor presente ya en películas como Footlose, El Jinete Pálido o La Ley de la <u>Calle</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO LAWRENCE TIERNEY ENTRA EFECTO: VOZ DE LAWRENCE TIERNEY HASTA: PRIZZI
<u>LOCUTOR 2</u>	Mítico actor que ya interpretó a Dillinger en los cuarenta, aunque su carrera hasta la fecha haya sido bastante irregular, con títulos como Gloria o El Honor de los <u>Prizzi</u>

<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO EDDIE BUNKER ENTRA EFECTO: VOZ DE LAWRENCE TIERNEY HASTA: TIME
<u>LOCUTOR 2</u>	Delincuente habitual encarcelado por robo a mano armada, y al que Quentin dio un pequeño papel por la admiración que sentía hacia su libro <u>Straight Time</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO KIRK BALTZ ENTRA EFECTO: VOZ DE LAWRENCE TIERNEY HASTA: GRADOS
<u>LOCUTOR 1</u>	Desconocido intérprete que sufrió el mayor suplicio del rodaje, permaneciendo dos días atado a una silla y lleno de maquillaje a unos cuarenta <u>grados</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO RANDY BROOKS ENTRA EFECTO: VOZ DE RANDY BROOKS HASTA: FILM
<u>LOCUTOR 1</u>	Actor de color al que muchos redescubridores confundirían después con Samuel L. Jackson y anecdóticos papeles para los propios encargados del <u>film</u> , como Lawrence Bender, Rich Turner o el propio <u>Tarantino</u> .
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO SONIDO DE RESERVOIR DOGS DEL ROBO. QUEDA DE FONDO HASTA: POLICIA
<u>LOCUTOR 2</u>	Debido a la falta de presupuesto, el rodaje tuvo que llevarse a cabo en condiciones paupérrimas. Se trabajó durante cinco semanas, a un ritmo de seis días a la semana y catorce horas al día. A esto, el director y el equipo de producción tenían que añadir el tiempo que se tardaban viendo lo que habían rodado.

<u>LOCUTOR 2</u>	El set era ni más ni menos que una funeraria abandonada que es el almacén que vemos en el film, en cuya trastienda se construyó el decorado del despacho de Cabot, y en cuyo baño se rodó la secuencia de la falsa anécdota de Mister Orange
<u>LOCUTOR 1</u>	En la escena en la que vemos al Mister Yellow sentado sobre una montaña de cajas cubiertas por una sábana, las cajas eran en realidad ataúdes. Al rodarse en verano, el equipo tuvo que soportar temperaturas de unos cuarenta grados aproximadamente. Como no podían pagar ni la manutención de los actores, Harvey Keitel tenía que ir al set cada mañana en su propio carro, y eso por no hablar de Tim Roth, que durante el tiempo que duró el rodaje, tuvo que dormir en un sofá en casa de un amigo. Este último tuvo que afrontar además el hecho de tener que actuar cada día tumbado y pegajoso en un charco de sangre, a pesar de las altas temperaturas. Aunque claro que en este sentido, Roth no lo pasó ni la mitad de mal que Kirk Baltz, el actor que hace de <u>policía</u> torturado por Mister Yellow
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO SONIDO DE RESERVOIR DOGS EN EL CARRO. QUEDA DE FONDO HASTA: LLORAR
<u>LOCUTOR 1</u>	Este hombre, además de no haber alcanzado ningún reconocimiento ni prestigio desde entonces como ha sido el caso de sus compañeros de reparto, tuvo que permanecer dos días enteros atado a una silla con pegajoso maquillaje en el rostro, a pesar de las mencionadas temperaturas.

<u>LOCUTOR 1</u>	Joe Cabot, de profesión mafioso, está organizando un atraco a una joyería de Los Ángeles en el que participarán seis hombres versados en la materia. Un policía recibe un soplo y consigue infiltrarse en el grupo para atrapar a los malhechores. El atraco sale mal, se convierte en un baño de sangre, y entonces el policía resulta herido. Los sobrevivientes se reúnen en un almacén abandonado e intentan averiguar quién ha sido el <u>traidor</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: PREGUNTAS
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Mucha gente me dice que Reservoir Dogs está construida como un rompecabezas. Pero en América todo debe ser lineal: si empiezas una escena al principio de una carrera, la acabas al final de la carrera. Prefiero lo que hace Sergio Leone en: Érase Una Vez En América: primero las respuestas, después las <u>preguntas</u> .
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 5. QUEDA DE FONDO HASTA: RESERVOIR DOGS
<u>LOCUTOR 2</u>	Primero las respuestas y después las preguntas. Un esquema narrativo que se adecua a la perfección a la historia que se cuenta en Reservoir Dogs. Sin duda lo más interesante es la forma en que se cuentan los hechos. Este proceso narrativo comprendería, dos partes: elegir los fragmentos concretos que se van a mostrar al espectador; y desordenarlos, y distribuirlos atemporalmente. La violencia de Reservoir Dogs, lejos de divertir como la de Pulp Fiction, impacta e incomoda.

<u>LOCUTOR 2</u>	Mucha gente que ha conseguido ver Reservoir Dogs tras descubrir Pulp Fiction se ha sentido decepcionada, precisamente porque la violencia no era tan hilarante como esperaban. La violencia de Reservoir Dogs da miedo porque es real. Exceptuando la escena de la tortura del policía, la violencia del film aparece para los personajes como algo cotidiano, que ni les afecta ni les sorprende. Los personajes son capaces de conversar fríamente sobre el atraco mientras a metro y medio Mister Orange agoniza en medio de un charco de sangre.
<u>LOCUTOR 1</u>	El propio Lawrence Bender, productor de la película, estaba de acuerdo en que esta película no sienta bien que maten a nadie. Cuando alguien muere, duele. Y el espectador siente ese dolor, al contrario de lo que sucede en las grandes películas de acción como Arma Mortal, donde se muere un montón de gente y no pasa nada. Tarantino también opinaba al respecto:
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: CUANDO LA VES
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Creo que yo le saco partido a la violencia en mis películas, y me divierto viéndola en el cine, pero la encuentro totalmente aborrecible en la vida real. Pienso que esto es totalmente justificable y posible. No creo que haya ninguna contradicción en ello. Me encanta esa escena, me encanta cómo funciona cinematográficamente, emocionalmente e interpretativamente. Para mí, es la escena más cinematográfica de toda la película.

<u>LOCUTOR 1</u>	Lo que más me enorgullece de la escena de la tortura en Reservoir Dogs, es el hecho de que es realmente divertida hasta el momento en que le corta la oreja. Cuando está ahí haciendo su pequeño numerito, bailando Stuck in the Middle With You, desafío a cualquiera a verlo y no divertirse. Y luego, cuando le corta la oreja, las cosas ya no son para reírse. El dolor del policía no está filmado como un chiste, sino como algo real. Y después, cuando vuelve a hacer sus chistes, cuando le habla a la oreja, vuelves a empezar a reírte. Así que tiene su frialdad y su baile, su jueguito de hablarle a la oreja y el dolor del policía, todo ello junto y revuelto. Y por eso creo que la escena causó tanta sensación, porque no sabes cómo se supone que debes sentirte <u>cuando la ves</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 6 QUEDA DE FONDO HASTA: RESERVOIR DOGS. SUBE VOLUMEN
<u>LOCUTOR 2</u>	Y lo que escucharemos a continuación es I Gotcha Lo Tengo de Joe Tex sacado de la película <u>Reservoir Dogs</u> .
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO: PUBLICIDAD
TERCER CORTE (8:47)	
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 7. QUEDA DE FONDO HASTA: AFIRMACIONES
<u>LOCUTOR 1</u>	En Reservoir Dogs hay muchas curiosidades, como por ejemplo ¿Qué ocurre finalmente con Mister Pink?

<u>LOCUTOR 2</u>	Tras el sanguinario triángulo de fuego, Mister Pink toma los diamantes y huye del almacén, pero luego no volvemos a saber nada de él. ¿Consigue escapar con los diamantes? ¿Lo agarra la policía? ¿Consigue ser el único sobreviviente del grupo?
<u>LOCUTOR 1</u>	Hay diferentes versiones al respecto. En la versión doblada al castellano es imposible discernir nada porque no aparece, pero en la versión original se oyen ciertos diálogos y sonidos de lo que ocurre fuera del almacén. Estos diálogos se escuchan muy bajo, y por si fuera poco quedan cubiertos por las palabras de Orange y White en sus últimos momentos de agonía. Hay sin embargo un testimonio discutiblemente fiable de un sujeto denominado Wowie Zowie, que mandó al newsgroup de Tarantino una crónica de cómo con la copia de la película y amplificando el sonido podía uno enterarse de lo que sucedía. Al parecer, se oye a Mister Pink entrando en un carro y arrancando. Luego se escuchan sirenas, disparos y gritos que terminan con el arresto del único personaje que logra sobrevivir. Evidentemente, todos estos diálogos están en inglés y hace falta tener oídos biónicos para oírlos, además de la dudosa veracidad de estas <u>afirmaciones</u>.
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 8 CON MIX DEL TRACK 9. QUEDA DE FONDO HASTA: TOMA
<u>LOCUTOR 2</u>	¿Cómo cae en el suelo Eddie en el triángulo de fuego? Tal y como están posicionados los actores en esta escena, está claro que Joe dispara contra Mister Orange, Mister White dispara contra Joe y Eddie dispara contra el Mister White.

<u>LOCUTOR 2</u>	La pregunta es obvia: ¿Cómo es que Eddie cae al suelo muerto? ¿Quién le dispara? La respuesta nos la da el propio Tarantino, que nunca ha querido revelar nada sobre esta escena pues afirma que está en el plano. Pasando el triángulo de fuego en cámara lenta, observamos que Mister White, antes de caer al suelo, tiene tiempo de efectuar dos disparos, uno contra Joe y otro contra Eddie. De esto no cabe ninguna duda, aunque hay que reconocer que Tarantino no da muchas facilidades para comprender la escena, en la que todo sucede rápidamente, y a su vez en la que el sonido del cuarto disparo queda amortiguado por el tercero.
<u>LOCUTOR 1</u>	En la escena en donde Cris Penn va en carro para reunirse en el almacén, la cámara hace una toma desde la parte trasera del carro, en ese momento aparece un globo naranja, los expertos decían que era una forma de decirnos que Mister Orange acabaría muriendo, lo cierto es que en una rueda de prensa se le pregunto y Tarantino dijo que eso eran unos niños que estaban jugando y por lo visto se les escapo un globo y decidió no cortar la <u>toma</u>.
<u>CONTROL</u> <u>LOCUTOR 2</u>	ENTRA CD 1 TRACK 10. QUEDA DE FONDO HASTA: TRILLÓN DE VECES La interpretación que hace Tarantino de la canción Like a Virgin, Como una virgen de Maddona no es correcta. Cuando, tiempo después, Quentin le pidió a Maddona que le autografiase su álbum Erótica, esta le escribió: "Quentin: es sobre el amor, no sobre eso que dices"

<u>LOCUTOR 1</u>	Actores famosos hoy en día como George Clooney o James Woods aspiraron a un papel en esta película, de hecho James Woods despidió a su agente por ignorar el guión de Tarantino y no comentarle nada.
<u>LOCUTOR 2</u>	En lo referente a la música, las cosas funcionan de modo similar. La primera conversación que oímos en el film trata sobre el significado de las canciones de Madonna, y casi seguido pasamos a hablar de las canciones de los setenta, como The Night the Lights went out in Georgia, La noche en que las luces se fueron de Georgia, que Eddie asegura haber oído un <u>trillón de veces</u>.
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 11. QUEDA DE FONDO HASTA: ROGERS
<u>LOCUTOR 2</u>	Estas canciones son las que constituyen el verdadero referente generacional para los perros de la película, y serán las que escucharemos durante este film. El programa de K-Billy, cuya presencia justifica la aparición de las canciones que recorren la cinta, se convierte en un hallazgo visual impresionante. K-Billy no sólo es un locutor de radio de moda, es mas bien el mensajero cultural de toda una tradición que marcó a Tarantino en su adolescencia. Muchas de las canciones que pone son representativas del contenido de la película, como el caso de Coconut de Harry Nilson, También resulta expresiva la canción Stuck in the Middle with You, asociada ya para siempre con la tortura del policía, justo en el momento en que el Mister Yellow vuelve al almacén con intención de quemar vivo al policía.

<u>LOCUTOR 2</u>	Curiosamente, cuando Stuck in the Middle with You deja de sonar, puede oírse muy levemente en la radio un anuncio del Jack Rabbitt Slims que más tarde aparecería en Pulp Fiction.
<u>LOCUTOR 1</u>	Otras joyas del pop-rock de los setenta incluyen el Little Green Bag, Pequeño bolso verde, de The George Baker Selection. El Hooked on a Feeling, Atrapado en un Sentimiento de Blue Suede. El I Gotcha, Lo Tengo, de Joe Tex. El Magic Carpet Ride, El Conductor de la Alfombra Mágica, de Bedlam, y el Fool for Love, Tonto por amor, de Sandy Rogers.
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: COMO ESTA
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Me encanta usar la música en las películas explica Tarantino La Cabalgata de las Valkirias ha estado ahí durante cientos de años, y desafío a cualquiera a no pensar en Apocalypse Now cuando la oigan. Y cuando yo oigo los acordes iniciales del Be my Baby de los Ronettes, veo la cabeza de Harvey Keitel golpeando la almohada en Malas Calles. En Los Ángeles hay un montón de emisoras retro, y suelen tener fines de semana especiales, el especial Motown, el especial Beatles, así que a mí se me ocurrió la idea de un súper especial de los setenta. No quería centrarlo en el rollo más serio Led Zeppelin o Marvin Gaye, sino en ese rollo Bubblegum super azucarado de los setenta. Primero, porque mucha gente lo considera aberrante, y segundo, porque yo crecí con él. Su dulzura, su forma de cautivarte, realmente ilumina una película tan grosera y tan dura como ésta

<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 1 TRACK 11
<u>LOCUTOR 1</u>	A continuación vamos a escuchar de la película Reservoir Dogs: Little Green Bag, Pequeño Bolso verde, de The George Baker Selection
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO: PUBLICIDAD
<u>CUARTO CORTE (8:55)</u>	
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO “PULP FICTION” ENTRA CD 2 TRACK 1. QUEDA DE FONDO HASTA: AFIRMA QUE
<u>LOCUTOR 2</u>	Cuando le preguntan sobre la música de sus películas, Tarantino responde sobre Misirlou el tema de Dick Dale and His Del Tones como el himno de Pulp Fiction: tener Misirlou como su tema de créditos es tan intenso como decir está por comenzar una gran película, algo épico, un clásico, magnífico; algo que le dice al espectador ¡Siéntate y mira!
<u>LOCUTOR 1</u>	Mientras Tarantino viajaba a varios festivales de films en mil novecientos noventa y dos, promocionando su producción, escribió el guión de Pulp Fiction, que una vez producida ganó el premio Palma de Oro en el Festival de Cannes de mil novecientos noventa y cuatro. Al estrenarse en Estados Unidos, el catorce de octubre y el veintiuno de octubre en el Reino Unido, fue alabado increíblemente por la crítica. La película protagonizada por John Travolta, Uma Thurman, Samuel L. Jackson y Bruce Willis entre otros, llegó a ser una de las películas más aclamadas de mil novecientos noventa y cuatro, alcanzando la voluminosa cifra de cien millones de dólares en los Estados Unidos solamente.

<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Siempre quiero asegurarme que el dinero se vea en pantalla. Reservoir Dogs la rodamos por un millón y medio, y yo quería que pareciera una película de ocho millones. Para Pulp Fiction teníamos ocho millones, pero yo quería que pareciera una superproducción. Quería que pareciera en todos los aspectos una producción de veinte o veinticinco <u>millones</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 1. QUEDA DE FONDO HASTA: LLEGARÍA A SERLO
<u>LOCUTOR 1</u>	Tarantino se dedico a convencer a <u>Travolta</u> para que actuara en Pulp Fiction. Aparentemente, Tarantino alquiló el apartamento de Los Ángeles en el que hasta entonces había vivido Travolta, y citó allí mismo al actor para hablarle del proyecto. Una vez reunidos, Tarantino sometió a Travolta a un condicionamiento psicológico, recordándole lo buen actor que había sido, y diciéndole que esta era su oportunidad para serlo de nuevo. Junto a Travolta, Tarantino colocó a un actor que por el momento no era demasiado conocido, pero que sin duda <u>llegaría a serlo</u> .
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO: SAMUEL L. JACKSON. ENTRA EFECTO DE VOZ DE SAMUEL L. JACKSON. QUEDA DE FONDO HASTA: PERSONAJES
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Para entrar en la película me senté, me leí el guión entero, lo cual no hago normalmente, tomé un respiro, luego volví a leerlo, lo cual nunca hago, sólo para comprobar que aquello era cierto. Era el mejor guión que jamás había leído.

<u>LOCUTOR 1</u>	Cuando la gente ve asesinos a sueldo, tiende a pensar que suelen estar sentados en su casa, limpiando sus armas, afilando sus cuchillos, puliendo sus balas y todas esas cosas. Pero Quentin te transporta a un mundo en el que averiguas que en realidad ellos también conversan. Hablan sobre sus vidas fuera del trabajo. Quentin tiene una gran facilidad para manejar el lenguaje cotidiano y la sensibilidad de los <u>personajes</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 1. QUEDA DE FONDO HASTA: EQUIVOCACION...
<u>LOCUTOR 2</u>	El pelo tan característico que lleva Samuel L. Jackson en Pulp Fiction fue en realidad producto de una <u>equivocación</u>:
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: PERSONA
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Sucedió por error siempre me ha encantado el pelo a lo afro. Hablé con Sam, que normalmente va totalmente afeitado y con el pelo muy corto y estuvimos de acuerdo en colocarle el afro. La encargada de maquillaje fue a buscar algunas pelucas, pero como no sabía la diferencia apareció con una al estilo Jheri-curl. Sam se la puso, y estaba genial. Era Jules en <u>persona</u>.
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO ECO BRUCE WILLIS ENTRA CD 2 TRACK 1. QUEDA DE FONDO HASTA: COMENTA QUE...
<u>LOCUTOR 2</u>	Pero la que sin duda es la mayor estrella del cartel es Bruce Willis, que dio al personaje de Butch una personalidad a medio camino entre su John McLane y el Seth Gecko Del Crepúsculo al Amanecer.

<u>LOCUTOR 2</u>	Muchos podrán preguntarse cómo pudieron los productores de un film de ocho millones de dólares de presupuesto contratar a Willis para un papel como el de Butch. Pues lo cierto es que fue el propio Willis quien se acercó a Tarantino y le pidió entrar en el proyecto. Willis <u>comenta que...</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE BRUCE WILLIS. QUEDA DE FONDO HASTA: PRESENTARÉ
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Harvey Keitel tiene una casa en la misma playa que yo, en California, sus hijos juegan con los míos, y una vez vino a mi casa a buscar a su hija. Hacía tiempo que no le veía, y le dije Reservoir Dogs es realmente genial y él me dijo: "Sabes, ahora está preparando una nueva película, ven mañana conmigo y te lo <u>presentaré</u> ".
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 1. QUEDA DE FONDO HASTA: COMENTA QUE...
<u>LOCUTOR 2</u>	El decorado del Jack Rabbit Slims, el restaurante estilo años cincuenta al que van a cenar Mía Wallace y Vincent Vega, lo construyeron Tarantino y sus amigos por ciento cincuenta mil dólares, si bien en producción se había calculado en un principio que costaría medio millón de dólares. El local en si es un monumento que homenajea a toda la cultura popular kitsch de los años cincuenta, plagado de carros y juke-boxes de estilo retro, con empleados vestidos de Buddy Holly, Marilyn Monroe o Mamie Van Doren, y posters de películas de serie B de la época, de las de los autocines. Tarantino, al respecto de la idea del restaurante, <u>comenta que...</u>

<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: VELOCIMETRO
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Cualquier gran ciudad tiene un par de ellos, son esos restaurantes con toque retro de los años cincuenta. A mí no me gustan, siempre van demasiado lejos en su decoración. En el guión, incluso especificaba: "tanto los mejores como los peores de estos sitios, pero eso depende de tu punto de vista". El mío es un cruce entre los restaurantes estilo años cincuenta que existen realmente, el club nocturno donde Elvis Presley y el resto de los pilotos pasan sus horas en Speedway, y el bar en el que suelen estar los pilotos de Peligro Línea 7000 de Howard Hawks. Lo que hace que funcione en pantalla es todo el tema de las carreras de carros. La pista de baile está construida como un <u>velocímetro</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 2
<u>LOCUTOR 2</u>	Y lo que escucharemos a continuación es una música de la película Pulp Fiction Misirlou de Dick Dale and His Dale Tones
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO: PUBLICIDAD
QUINTO CORTE (7:40)	
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 3. QUEDA DE FONDO HASTA: DEL ESPECTADOR
<u>LOCUTOR 1</u>	Pulp Fiction también tiene sus curiosidades
<u>LOCUTOR 2</u>	¿Por qué olvida Vincent su arma en la cocina de Butch? La respuesta es obvia: el arma no es de Vincent, sino de Marsellus.

<u>LOCUTOR 2</u>	Como Jules ha decidido retirarse del oficio, Vincent está vigilando el piso en compañía de Marsellus, y éste decide dejar a Vincent en el piso e ir por unos cafés y unas donas. Vincent aprovecha entonces para ir al baño, en un momento en el que el jefe no le ve. Pero entonces llega Butch y mata a Vincent con el arma de Marsellus. Cuando Butch huye, se cruza con Marsellus, que vuelve con el café y donas. Ahí ocurre todo lo que deriva del encuentro.
<u>LOCUTOR 1</u>	El chiste de los tomates. Uno de los detalles más simpáticos del film es el chiste que Mía contaba en el episodio piloto de Bella Fuerza Cinco, y que vuelve a contarle a Vincent de vuelta a casa. Se trata de uno de esos chistes que no pueden traducirse. Lo que pasa en el chiste es que bebé tomate queda rezagado y papá tomate se apresura a hacerle ir más rápido, gritándole: Catch up, que literalmente significa alcánzanos, y que en inglés tiene una pronunciación muy similar a la de ketchup.
<u>LOCUTOR 2</u>	¿Qué significa una curita en la nuca de Marsellus? Otro insignificante detalle que ha sido objeto de las más rebuscadas teorías. Los que afirmaban que Marsellus era el diablo y que el maletín contenía su alma, insistían en afirmar que la curita era un medio para que su alma no escapara de su cuerpo. Lo cierto es que el actor Ving Rhames tenía una cicatriz en la nuca, y los de maquillaje decidieron taparla con una curita para no distraer demasiado al público. Absurdamente, consiguieron el efecto contrario
<u>LOCUTOR 1</u>	¿Quién es Jimmie? ¿De donde se conocen Jules y él? Tarantino aclara al respecto que Jimmie trabajaba antiguamente para Marsellus al igual que Jules, y de ahí se conocen.

<u>LOCUTOR 1</u>	Cuando se casó con Bonnie, ya se sabe, Jimmie decidió dejar el oficio, pero sigue siendo un buen amigo de Jules
<u>LOCUTOR 2</u>	¿Qué hay en la maleta? Este interrogante ha desatado las respuestas más delirantes y descabelladas, desde que contiene el alma de Marsellus, que es en realidad es el demonio, hasta que contiene los diamantes de Reservoir Dogs. Bien pensado, esta última constituye una hipótesis interesante. Suponiendo que Mister Pink consiguiera escapar del almacén con los diamantes, podría luego habérselos vendido a Marsellus, a quien se los habrían robado Brett y sus amigos. En cualquier caso, y para la decepción de todos, lo que realmente sucedió fue que a Tarantino no se le ocurría qué poner en la maleta y decidió dejarlo a la imaginación <u>del espectador</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 2. QUEDA DE FONDO HASTA: AFIRMA QUE...
<u>LOCUTOR 1</u>	Respecto a la música, de nuevo tenemos toda una selección de éxitos radiofónicos que parecen chocar con la concepción del cine negro de Tarantino. Lejos de relacionarse con lo narrado, están ahí para recordarnos que esa historia tiene lugar en nuestro mundo de cultura popular y películas baratas. En Pulp Fiction, se alternan ciertos temas de rock duro de los años sesenta con la música surf, pasando por la música negra, el funky y el soul. Sin duda, el tema más recordado será Misirlou de Dick Dale and His Dale Tones, de una vena surfera un tanto siniestra, y que será para siempre recordado como la música de Pulp Fiction estando ya presente en numerosas ceremonias cinematográficas, anuncios televisivos y cuñas radiofónicas.

<u>LOCUTOR 1</u>	Su compositor Dick Dale tocó con la banda de Little Richard, y hasta dio un par de lecciones al mismísimo Jimmy Hendrix, pero en realidad siempre ha sido bastante desconocido, y su trabajo se ha limitado a hacer de ejecutivo en una casa discográfica y a tocar de vez en cuando en diversos garitos del sur de California. No obstante, dado el éxito de la película de Tarantino, ha llegado a realizar giras por Estados Unidos y Europa, animado por montones de fans. Tarantino reconoce la influencia de la música surf, y <u>afirma que...</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA EFECTO DE VOZ DE TARANTINO. QUEDA DE FONDO HASTA: PELICULA
<u>LOCUTOR 1</u>	(CAMBIO DE VOZ. TIPO DOBLAJE) Estoy usando la música surfera como la banda sonora de base; la de los sesenta, estilo Dick Dale. Y no entiendo la relación entre el surf y su música. A mí la música surf me suena como rock'n'roll de Ennio Morricone, como si fuera rock'n'roll compuesto para un spaghetti western, así es como me suena. Esa es la banda sonora básica que, junto con las canciones que también suenan, recorre toda la <u>película</u>
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 4. QUEDA DE FONDO HASTA: ENTRE OTROS.
<u>LOCUTOR 1</u>	Otro caso de éxito inesperado es el de la banda Urge Overkill, ya famosos antes del éxito del film, pero dados a conocer al gran público con Pulp Fiction, debido a la inclusión en la banda sonora de uno de sus temas menos conocidos: una versión de un tema de Neil Diamond titulada Girl You'll Be A Woman Soon, Chica Pronto Serás Una Mujer.

<u>LOCUTOR 1</u>	Otros temas representativos de la película son Jungle Boogie de Kool & The Gang, o Jungla Boggie, You Can Never Tell, Nunca Podrás Decir de Chuck Berry, y Son of a Preacher Man, hijo del predicador de Dusty Springfield, <u>entre otros.</u>
<u>LOCUTOR 2</u>	A continuación escucharemos un tema de la película Pulp Fiction, You Can Never Tell, Nunca podrás decir de Chuck Berry
<u>CONTROL</u>	ENTRA CD 2 TRACK 5. ENTRA EFECTO: PUBLICIDAD DESPEDIDA DEL PROGRAMA Y CRÉDITOS

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Al iniciar este proyecto, se presentó un planteamiento del problema en el que se buscaba la realización de un programa radiofónico con contenido acerca de películas y su música. Para lograrlo se formularon objetivos que exigían su cumplimiento. Después de investigar y desarrollar una serie de procedimientos dichos objetivos encontraron resultados.

En primer lugar se hizo una recopilación de los artículos considerados como base para la realización de Radiotrack. Ellos dieron los lineamientos a seguir dentro del marco legal para la factibilidad del proyecto. Tal como lo refleja en el capítulo III del marco referencial, se descubrió cuál es el tipo de público al que va dirigido según su contenido, los parámetros acerca del uso del idioma y en qué tipo de horario puede transmitirse Radiotrack.

Posteriormente se llevó a cabo una búsqueda de programas en la que se descubrió *El sonido del cine* transmitido por la Emisora Cultural 97.7 FM. Éste se utilizó como guía fundamental para desarrollar los procesos técnicos correctos de Radiotrack, como puede verse expuesto en el capítulo II del marco referencial. Todo el proceso de producción fue tomado en cuenta para la creación de los elementos necesarios que funcionaron como eje central (estructura, guión, edición, etc.) y que dieron como resultado el producto final; es decir, el programa piloto.

Siguiendo lo antes expuesto se puede concluir que el proyecto fue realizado dando respuesta al problema y cumpliendo los objetivos propuestos.

Finalmente, queda como recomendación, y usando como base este proyecto, seguir la investigación para la creación de otros programas radiofónicos cuya línea de contenido sea similar.

Se recomienda el uso de instrumentos metodológicos para focalizar un público meta definido. Es necesario, a su vez, recordar el estudio constante de las leyes y normativas que afecten la producción de los programas radiofónicos. Esto último porque dichas leyes suelen cambiar a lo largo del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Bibliográficas

- Diccionario de la Real Academia Española (2001). Madrid, España: Ediciones Real Academia Española.
- Diccionario de Radio y Televisión (1981). Madrid: Editorial Alambra, S.A.
- Ley de Responsabilidad Social para Radio y Televisión (2004). En Gaceta Oficial No. 38.081. Poder Legislativo de Venezuela
- Figueroa, R (1997) Qué onda con la radio. Editorial Alambra Mexicana
- Ortiz, M. y Marchamalo, J. (1994). Técnicas de comunicación en radio: La realización radiofónica. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Micó, J., L. (1963). Los medios modernos de expresión. Madrid, España: Editorial Razón y Fe
- Chion, M. (1997). La música en el cine. Barcelona, España: Edit. Piados.
- Vidal, J. (1996). La era de la radio. Caracas, Venezuela: Editorial Panapo.

Fuentes Electrónicas

- Sánchez, A. (2002, 18 de diciembre). La música en el cine. [artículo en línea]. Guadalajara, México. Consultado el día 15 de febrero de 2006 de la World Wide Web: http://www.eloquepiensa.udg.mx/ingles/revis_01/secciones/orejescr/artic_01.html.
- Antius, L. (2006, 4 de abril). Bandas Sonoras. La música del séptimo arte. [artículo en línea] consultado el día 20 de Junio de 2006 de la World Wide Web: <http://www.portalmundos.com/mundomúsica/estilos/bandassonoras.html>
- Fernández, J. (Sin fecha) Breve Historia de las bandas sonoras [artículo en línea] consultado el día 6 de mayo de 2006 de la World Wide Web: <http://www.labutaca.net/reportaje/bandassonoras.html>

- Raez, M. (Sin fecha) La llegada del sonido. [artículo en línea] consultado el día 15 de junio de 2006 de la World Wide Web: http://www.geocities.com/m_raez/historia_del_cine.html
- Carbujo, I. (2006, 7 de abril) Música y Cine [artículo en línea] consultado el día 18 de mayo de 2006 de la World Wide Web: <http://www.portalmundos.com/mundomusica/historia/musicacine.html>
- González, I. (Sin fecha) La música: elemento indispensable en el cine. [artículo en línea] consultado el día 9 de abril de 2006 de la World Wide Web: <http://www.nnc.cubaweb.cu/cultural/cultural7.html>
- Agirretxea, J. (Sin fecha) La música en el cine. [artículo en línea]. Consultado el día 02 de diciembre de 2005 de la World Wide Web: <http://www.euskonews.com/0002zbk/gaia0204es.html>

Fuentes vivas

- Prof. C. Fuenmayor, comunicación personal, sin fecha.
- Prof. J. Ezenarro, comunicación personal, sin fecha.
- Prof. E. Paez-Pumar, comunicación personal, sin fecha.
- A. Arteaga, comunicación personal, entrevista, Enero 18, 2006.
- D. Ormazabal, comunicación personal, entrevista, Enero 18, 2006.
- M. Flores, comunicación personal, entrevista, Enero 18, 2006.

Trabajos de Grado

- Berrios, G. (1997). Las bandas sonoras y su influencia en la percepción del espectador cinematográfico. Trabajo de Grado, Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.

- Pasarella, M. (2002). Piloto del programa radiofónico “Esfera Mundial”. Trabajo de Grado, Universidad Católica Andrés Bello. Caracas.

ANEXOS

ENTREVISTA

Angélica Arteaga, Daniela Ormazabal y Margaret Flores (Productoras y locutoras de *El sonido del cine*)

A) Pregunta: ¿Cómo surgió la idea de crear un programa de este tipo?

Respuesta de Daniela Ormazabal: Todo comenzó por una necesidad de nosotras de realizar algo, un proyecto, que nos otorgara cierto grado de libertad. Angélica y yo trabajábamos en Televen y cuando nos sentábamos a comer, en la hora del almuerzo, hablábamos siempre de películas. A mi me encantan las bandas sonoras, de pequeña comencé mi colección de discos. Me acuerdo que la inicié con las películas de Disney, me encantaban. Ahora puedo decir que tengo una gran colección que pretendo incrementar.

Nos dimos cuenta que éramos amantes del cine y que no estábamos solas en esto. Siempre había alguien que compartía con nosotras y participaba en las críticas. Desde ese momento comenzamos a gestar una idea de un programa que fuese de televisión o de radio. Terminamos haciéndolo de radio porque nos pareció lo mas coherente y accesible.

Al principio eran sólo simples ilusiones y ganas, pero después todo fue tomando forma. Apareció la oportunidad en la Emisora Cultural 97.7 FM y no la desaprovechamos. Éramos unas “pichonas” con un gran proyecto en la mano y teníamos toda la fuerza para echarlo para adelante.

Todo lo que vino después fueron planificaciones y desarrollo de ideas, hasta que nos organizamos y contábamos ya con un programa como tal, que únicamente requería del estudio de grabación y salir al aire para que fuese escuchado. Pocos meses después, a mediados del 2005, el sueño se cumplió y aquí estamos ahora.

B) Pregunta: Si pudieran definir *El sonido de cine*, ¿Cómo lo harían?

Respuesta de Angélica Arteaga: *El sonido del cine* es un programa que entretiene a la audiencia y a la vez le enseña muchas cosas. Pero fuera de ello, es el resultado de un proceso de producción planificado con semanas de anterioridad. El cine divierte, además es como un espacio lleno de detalles que por lo general son desconocidos. *El sonido del cine* busca mostrar todos esos detalles, y además de lo que podemos descubrir acerca del cine y su música. Por otro lado, es un sueño hecho realidad, por lo menos para nosotras. Es el resultado de miles de conversaciones que nunca pensamos que se iban a cumplir.

C) Pregunta: ¿Cuál es su organización en cuanto a la producción?

Respuesta de Margaret Flores: en estos momentos y desde que se inicio *El sonido del cine* nosotras hemos hecho las funciones de productoras y locutoras. Cada semana tenemos una reunión en la que concertamos cual va a ser el tema a desarrollar. Estas reuniones se llevan a cabo dos semanas antes de salir el programa al aire.

El trabajo se divide entre nosotras tres. Mientras que una busca lo que es la música de las películas, las otras dos se pueden encargar de conseguir lo que son las fichas técnicas, las sinopsis y datos curiosos sobre las películas y la música.

Nos dividimos las tareas, mientras que una de nosotras se encarga de buscar la ficha técnica y toda la información acerca del director y de los actores, otra investiga y consigue la música de las películas. Por ultimo, el editor se encarga junto de arreglar el programa en bruto y dejarlo listo para salir al aire.

D) Pregunta: ¿Cuáles son las características generales de este programa? Es decir, duración, horario, publico meta, etc.

Respuesta de Margaret Flores: Tiene una duración de dos horas semanales los días sábados de cuatro a seis de la tarde en la Emisora Cultural de Caracas 97.7 FM.

En cuanto al público meta nunca hemos querido encasillarlo. El cine es muy amplio y no cabe la posibilidad de reducir su público a un número determinado. Además, tratamos de

no sólo hablar de directores o actores, tratamos de abarcarlo todo o por lo menos lo más relevante del mundo cinematográfico y su música. Niños, jóvenes y adultos disfrutaban por igual de cualquier película y son capaces de generar sus propias críticas.

El contacto que se mantiene con la audiencia a través del correo electrónico nos permite conocer sus gustos y opiniones, los cuales tomamos en cuenta a la hora de grabar cada programa.

E) Pregunta: Ya han recorrido un gran camino, ahora que cuentan con el espacio y los instrumentos, ¿Qué piensan hacer para dar otro paso que permita la evolución de *El sonido del cine*?

Respuesta de Angélica Arteaga: Hemos evolucionado poco a poco. Cada paso que damos es para crecer y otorgarle al programa los elementos necesarios para desarrollarse. Es notable que ha existido un cambio en lo que es la producción de *El sonido del cine*, aprendemos constantemente de los errores y tratamos de hacer el trabajo más fácil.

Al principio éramos sumamente metódicas, hacíamos un guión, que leíamos textualmente. No quedaba mal, pero a medida que fue pasando el tiempo quisimos liberarnos un poco e impregnarle un pequeño toque de nosotras y de nuestras personalidades. Fue de este modo que fuimos desechando la idea de un guión como tal y sólo traíamos un esqueleto del programa basado en improvisaciones.

F) Pregunta: ¿Tienen secciones en el programa?

Respuesta de Daniela Ormazabal: Secciones como tal, no. A veces, al final del programa tocamos el punto de los “chismes”. El sonido del cine cuenta con diez cortes separados por comerciales. Pretendemos en un futuro crear, no solo secciones, si no espacios para que el público participe. Pero para ello es necesario cambiar el formato del programa y colocarlo en vivo. Ésta es una de nuestras metas. También buscamos llevar a cabo entrevistas a personalidades del medio cinematográfico, resaltar la música de producción nacional para películas, micros promocionales durante la semana, entre otros. Todo esto para lograr que el público se involucre y así aumente el rating.