



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO -CARACAS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES

TRABAJO ESPECIAL DE GRADO AÑO ACADÉMICO:

2007-2008

**Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión  
de la Música Venezolana Experimental**

Trabajo de investigación presentado por:

Yessenia PÉREZ CUETOS

Y

Ariana Elvira PIRELA SÁNCHEZ

TUTOR:

Roger Herrera

Caracas, Septiembre de 2008

# Formato G:

## *Planilla de evaluación*

Fecha: 4/9/2008

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental

realizado por los estudiantes:

1	Yessenia Pérez Cuetos
2	Ariana Elvira Pirela Sánchez

que les permite optar al título de Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, dejamos constancia de que una vez revisado el mencionado trabajo y sometido éste a presentación y defensa públicas, se le otorga la siguiente calificación:

**Calificación Final:** En números \_\_\_\_\_ En letras: \_\_\_\_\_

Observaciones \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Presidente del Jurado  
Jurado

\_\_\_\_\_

Tutor

*A mi mamá y a mis abuelos... LOS AMO.*

*Ariana Elvira Pirela Sánchez.*

A mis abuelos...

Que siempre me han ayudado y aconsejado.

A mi mamá...

Que siempre ha querido lo mejor para mí.

A mi hermana...

Que siempre me ha apoyado.

A mi papá...

Que siempre ha creído en mí.

Yessenia Pérez Cuetos

## AGRADECIMIENTOS

*A Dios,  
por estar conmigo siempre y darme fuerzas en momentos que lo necesitaba, eres el creador de todo, y definitivamente sin ti nada es posible.*

*A mi mamá,  
por creer en mí y por hacer cosas imposibles en su inacabable amor.*

*A Rosa,  
por su inagotable paciencia, comprensión y por sobre todas las cosas por su amor.*

*A mi familia,  
porque de una u otra manera siempre han estado allí, en especial mis abuelos.*

*Al Amor,  
porque definitivamente es la fuerza que mueve el mundo. Por darme a alguien que necesitaba y ha sido participe de esto. Gracias Héctor.*

*A Francisco Escauriza,  
por guiarme y por su peculiar sinceridad.*

*A Roger Herrera,  
por el esfuerzo y la dedicación. Gracias por ser nuestro tutor y por haberte convertido en un amigo.*

*A Edward Ramírez,  
por brindarme su amistad y por ser tan consecuente con nosotras.*

*A Jorge Glem,  
por sacar tiempo para estar en las grabaciones, por su humildad y disponibilidad en todo momento.*

*A Héctor Molina,  
por su interés y formalidad en el proyecto.*

*A Daniel González,  
por apoyarme en cada momento de crisis y ayudarme incondicionalmente.*

*A Manuel Maytin,  
por su ayuda en las grabaciones.*

*A Daniel Grau,  
por su disposición y apoyo.*

*A Alí Agüero,  
por creer en esto.*

*A Yessenia,  
por ser el complemento de este proyecto.*

*A mis amigas,  
que siempre han estado cuando las he necesitado.*

*A la música,  
por darle alas a mi pensamiento y creatividad.*

*A la danza,  
porque me devuelve lo que yo he sembrado en ella día a día.*

*Y finalmente a todas aquellas personas que han contribuido en mi crecimiento y han sido partícipes de este proyecto.*

*Ariana Elvira Pirela Sánchez*

## AGRADECIMIENTOS

*A Dios, por darme todo lo que tengo y por estar presente en mí...en las buenas y en las malas.*

*A mi abuela, por su amor y atención incondicional.*

*A mi abuelo, por su amor y siempre buena disposición.*

*A mi mamá, por su amor y continua lucha por sacarnos adelante.*

*A mi hermana, por su amor, comprensión y por estar siempre ahí para mí.*

*A mi papá, por su amor, por su apoyo y por siempre creer en mí.*

*A mi tío, por su amor incondicional.*

*A mis padrinos, por estar siempre dispuestos a ayudarme y aconsejarme.*

*Al resto de mi familia por su amor y por su apoyo.*

*A Ariana Pirela, por todo lo que he aprendido gracias a ella.*

*A mis amigos, por estar siempre ahí y por su apoyo incondicional.*

*A C4 Trío por su buena disposición y por esa bonita amistad que nos brindaron.*

*A Aquiles Báez, Alí Agüero, Eddy Marcano, Rodner Padilla, Roberto Koch, Rafael “El Pollo” Brito, por creer en nosotras y ayudarnos en este proyecto.*

*A Argenis Cardona, por ayudarme siempre.*

*A William Morales, por su esfuerzo y dedicación.*

*A Daniel González, por involucrarse con el proyecto y por su ayuda incondicional.*

*A Daniel Grau, por su buena disposición para ayudarnos.*

*A Karem Torres, por acompañarme de una u otra forma en este largo recorrido de la tesis.*

*A la música, por transportarme y ayudarme en los momentos de desesperación.*

*Al deporte, por ser mi válvula de escape.*

*A todas las personas que contribuyeron en la realización de este proyecto.*

*Yessenia Pérez Cuetos*

*“Los artistas y los científicos si no proponen cosas nuevas  
el mundo se queda estático”*

*Aldemaro Romero, 1992.*

# ÍNDICE GENERAL

## CAPÍTULO I: ASPECTOS INTRODUCTORIOS

Introducción.....	12
2.- Problema de Investigación.....	14
3.- Justificación.....	15
4.- Objetivos de la Investigación.....	17
5.- Limitaciones de la Investigación.....	18

## CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

PARTE I – Música Experimental.....	19
Inicios.....	19
Descubrimiento del Folklore.....	21
PARTE II – Música Venezolana Experimental.....	24
Inicios.....	24
Onda Nueva.....	32
La Experimentación.....	35
PARTE III – C4 Trío.....	39
PARTE IV – Breves consideraciones del documental en Venezuela...	42
PARTE V – Micros Documentales.....	44



¿Qué es un micro audiovisual?.....	44
Los Inicios.....	46
El Micro Documental.....	48

### CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

#### Propuesta Audiovisual:

1.- Preproducción.....	50
- Propuesta audiovisual de la serie de micros:	
Introducción.....	50
Idea General de los Micros.....	50
Propuesta visual y sonora.....	51
Propuesta narrativa/Contenido de los micros.....	53
Informe de locación y casting.....	54
- Concepto.....	55
- Objetivo.....	55
- Descripción de la serie.....	55
2.- Producción.....	56
Micro 1.....	56
Idea.....	56
Sinopsis.....	56

Tratamiento.....	56
Escalaleta.....	58
Guión.....	61
Presupuesto.....	66
Análisis de costos.....	69
Micro 2.....	71
Idea.....	71
Sinopsis.....	71
Tratamiento.....	71
Escalaleta.....	73
Guión.....	75
Presupuesto.....	79
Análisis de costos.....	82
Micro 3.....	84
Idea.....	84
Sinopsis.....	84
Tratamiento.....	84
Escalaleta.....	87
Guión.....	91
Presupuesto.....	98

Análisis de costos.....	101
Micro 4.....	103
Idea.....	103
Sinopsis.....	103
Tratamiento.....	103
Escaleta.....	105
Guión.....	110
Presupuesto.....	117
Análisis de costos.....	120
- Permisología.....	122
- Entrevistados.....	128
- Desglose.....	133
- Plan de grabación.....	135
3.- Postproducción.....	137
- Presupuesto final.....	137
CONCLUSIONES.....	139
RECOMENDACIONES.....	140
ANEXOS.....	141
FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA.....	148

“Parece oportuno al llegar aquí, que preguntemos: ¿hacia dónde va nuestra canción popular? La respuesta no es fácil, y depende desde luego de los compositores” (Ramón y Rivera, 1976, p.151). Esta cita es de un gran investigador de la historia de la música Venezolana y afirma que los compositores del país son los responsables del futuro de lo que él llama la canción popular venezolana que con tanto estímulo foráneo y mestizaje musical en la Nación podría perderse. Esta era la preocupación y conclusión de Luis Felipe Ramón y Rivera en 1976 cuando se comenzaba a escribir la historia de lo que ahora se llama música venezolana experimental.

La música venezolana experimental es la evolución de aquella carga que dejaba Ramón y Rivera en manos únicamente de los compositores. Decía Ramón y Rivera que debían ser “jóvenes y de buena escuela” (Ramón y Rivera, 1976, p.151) y no se equivocó, ya que cada uno de los músicos que desde los años 70 han estado realizando estudios de la canción popular venezolana y del folklore de la música de nuestro país; son jóvenes y de excelentes escuelas musicales, quienes han dado paso al folklore y a la música popular de nuestro pueblo a través de sus estudios de música clásica, de jazz y de sus clases dentro del conservatorio.

El maestro Aldemaro Romero, para la época en que Ramón y Rivera escribe el libro del cual se extrajo la anterior cita, estaba creando lo que con el tiempo fue bautizado por Jacques Braunstein con el nombre de Onda Nueva. Con esta nueva propuesta musical podemos apreciar de manera simultánea un cuatro, una batería y un bajo, un piano, una flauta y un coro conjugados en un pajarillo venezolano. Asimismo, músicos como el maestro Aquiles Báez, Rafael Brito, Cheo Hurtado; entre otros muy conocidos en la actualidad, también exploraron lo que fue crear música sin perder el objetivo de conservar la canción popular y los rasgos de los ritmos propios de Venezuela.

En las décadas de 1920 y 1930 los músicos no tocaban en conciertos, la mayoría se dedicaba a escribir música para bailes y para el clero, lo cual de cierta

manera les limitaba la creación. Actualmente los músicos componen con más libertad y tienen más preparación académica que aquellos de ese momento. Ramón y Rivera en 1976 pensó que el problema estaría en que los nuevos compositores desarrollasen interés por la canción popular venezolana, pero no tomó en cuenta el problema de la difusión; tanto de los artistas como de sus trabajos.

Venezuela tiene músicos que se han dedicado a dejar creaciones y composiciones donde lo más destacado es el folclore del país. Haría falta saber si los venezolanos están enterados de lo que hacen sus músicos, ver si estos trabajos están siendo difundidos, documentados, registrados y llevados a las manos del pueblo al cual ellos mismos representan.

Es fundamental no sólo que los músicos le den importancia a la canción popular sino que los medios se encarguen de difundir y documentar todo el trabajo que han venido realizando, para así asegurar su permanencia en la historia, el apoyo a los mismos y su conocimiento tanto a nivel nacional e internacional.

En la actualidad sólo una minoría conoce el movimiento de música venezolana experimental, esto debido a la falta de difusión y promoción de este género, “existe un mito que los medios piensan que a la gente no le gusta la música venezolana, no es que no les gusta, el problema es que no la conocen” (E. Ramírez, conversación personal, Julio 26, 2008).

El desconocimiento de este movimiento radica principalmente en la falta de apoyo a la difusión y promoción de los trabajos de estos músicos venezolanos, lo cual se evidencia en la escasa producción de registros audiovisuales en materia de Música Venezolana Experimental.

### *Problema de Investigación*

A. Báez (conversación personal, Diciembre 15, 2007) afirmó que en sus inicios como la gente no lo conocía tuvo que irse del país, ya que su música sólo la pasaban en Radio Nacional y a las 12 am cuando rara vez alguien está escuchando música. Luego de veinte años, y con una trayectoria importante en el extranjero es que su trabajo es reconocido como una música que ha aportado mucho a la historia del arte venezolano.

El desconocimiento actual de los movimientos culturales dentro del país ha generado un desinterés por parte de la población de lo que es nacional y popular y que nos representa como Nación, no sólo en cuanto a la música sino a la cultura en general. Con los años han ido desapareciendo paulatinamente los grupos y la fuga de talentos es un hecho significativo. La Música Venezolana Experimental forma parte de los movimientos culturales que se están realizando en la actualidad en Venezuela y el público lo desconoce.

“El hecho que en la calle se escuche más reggaetón o vallenato que música venezolana, es evidencia de la poca difusión y poca importancia que se le da al patrimonio musical venezolano y a sus exponentes” (R. Brito, conversación personal, Marzo 28, 2008). Este asunto representa un problema para la población venezolana, ya que muchos venezolanos no distinguen realmente lo que los identifica como país, lo cual genera a la larga una falta de identidad nacional por el poco interés de los medios de incluir material cultural venezolano en sus programaciones. Se pudiera pensar que actualmente con la ley Resorte se apoyan más las producciones nacionales, efectivamente es así, aunque los medios continúan vendiendo más a las culturas foráneas ya que éstas les generan más anunciantes, y “existe un mito que los medios piensan que a la gente no le gusta la música venezolana, no es que no les gusta, el problema es que no la conocen” (E. Ramírez, conversación personal, Julio 26, 2008).

## *Justificación*

“Los artistas son el lenguaje de cada país, sin ellos nosotros seríamos un vasto campo de floreros y nada más”, esta cita de Arturo Uslar Prieti resalta la importancia que tiene cada artista dentro de la sociedad venezolana. La importancia de los artistas dentro de un país es fundamental para el establecimiento de una personalidad como pueblo, ya que sin la difusión y el conocimiento del trabajo de los artistas se va perdiendo la identidad cultural como Nación.

Los medios juegan un papel primordial en la difusión de la cultura de un país, ya que como afirmó el periodista ruso Kaspuscinsky "en una democracia contemporánea lo que no sale en los medios no existe", por lo tanto es trabajo de los medios el difundir el folklore y la nacionalidad de su sociedad, si no se realiza, para el público será como si no existiera.

Por otra parte, los medios venezolanos en especial el cine documental resaltan dos aspectos: “Caracas domina el escenario fílmico, principalmente a través de sus barrios y del centro... Caracas aparece como lugar de atracción para los habitantes de los pueblos” (Paelinck, 1981; cp. Miranda, 1994). Es así como las transmisiones que lideran los espacios mediáticos son aspectos negativos de la sociedad, dejando de presentar cosas un poco más alentadoras y positivas con respecto a la cultura del país.

Es necesaria la creación de producciones donde las realidades presentadas sean más positivas y presenten situaciones y contextos donde las personas se identifiquen y busquen una identidad nacional en cuanto a la cultura de su país. Isabel Aretz (1980) apuntó que:

En países en formación, como Venezuela, el conocimiento de la cultura básica de su población nativa... sirve para atender a una serie de problemas sociales, económicos, artísticos, educacionales, al mismo tiempo que propende a la

exaltación de lo nacional...El folklore es la cultura de todo el pueblo criollo, que fue amasada lentamente hasta adquirir un color inconfundible, una “personalidad colectiva” (p. 75).

“El micro documental es una pieza audiovisual de corta duración, que le brinda a las televisoras una opción para ser transmitidas de manera más comprimida y haciéndolo independiente de la programación” (D. González, conversación personal, Agosto 3, 2008).

Los micros documentales son una opción para documentar y tener registros de lo que está ocurriendo en Venezuela con respecto a su cultura, para así no sólo proyectar el interés por lo nacional, sino su permanencia en la historia de la cultura venezolana. La falta de registros crea un vacío en la historia que a veces es irrecuperable, por ejemplo, El INIDEF realizó hasta 1985 investigaciones en todos los países de América Latina y en algunos del Caribe, poseía en sus archivos cinco mil cintas estéreo, quince mil diapositivas de color de las culturas estudiadas, fotografías en blanco y negro, etc, todo procesado y fichado para poder servir mejor a investigadores. “Al hacernos cargo en 1989 del Centro para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales encontramos que estos programas fueron borrados “por falta de uso”... (Aretz, 1992, p. 252).

Actualmente, es necesario llevar registros de lo que ocurre con la cultura para evitar que suceda nuevamente un episodio de este tipo, “la mayoría de los registros existentes son escritos y de audio” (R. Herrera, conversación personal, Marzo 4, 2008), los de tipo audiovisual son escasos y su existencia es primordial ya que suelen ser más atractivos para la población.



## *Objetivos de la Investigación*

### *Objetivo General:*

Producir una serie de micros documentales que permitan promover y difundir la Música Venezolana Experimental, utilizando como representación a la agrupación venezolana C4 Trío.

### *Objetivos Específicos:*

Investigar de forma exhaustiva el movimiento de Música Venezolana Experimental.

Organizar de manera sistemática la documentación, material escrito e información encontrada sobre Música Venezolana Experimental y C4 Trío.

Difundir y promover la música producida por la agrupación de música venezolana C4 Trío.

### *Limitaciones de la Investigación*

Una de las limitaciones fue la falta de recursos económicos para la realización de la producción de los micros documentales, asimismo la falta de tiempo por parte de los entrevistados para asistir a las pautas de grabación, y la dificultad de encontrar locaciones apropiadas para la realización de las entrevistas. Además, no se encontró suficiente material documental acerca de los micros documentales y la forma de producirlos. Por otra parte en la etapa de recolección de datos se descubrió que la historia de la música venezolana carece de registros a partir del año 1980.

# MARCO TEÓRICO

## *Música Experimental*

### *Inicios*

La experimentación en la música se viene dando mucho antes de que el hombre tuviera conciencia de la misma. En su momento, Beethoven fue vanguardista y a su vez experimental en su lenguaje musical; aún sin saberlo rompió con patrones establecidos junto con otros compositores que buscaban caminos y experiencias musicales distintas a las de su época.

Beethoven, Schubert y Schumann buscan los caminos de la expresividad. Expresividad que no era otra cosa que manifestación magnífica del individuo a la sociedad, o contra de la sociedad de la que forma parte, y que le rodea con unas normas de vida, pensamiento y arte que, por la falta de la savia de la autenticidad, se han estratificado. El proceso iniciado en el renacimiento, cumplida su primera etapa en el barroco, comienza ahora un giro decisivo (Tercer Programa “La crítica en las artes”, 1969, p. 370-371).

La experimentación de la música de Beethoven no fue comprendida en su época, la tildaban de una música muy larga y demasiado agresiva; el compositor no fue aceptado por el público de su momento. Gran parte de los compositores experimentales y/o vanguardistas parecieran estar adelantados a su época y en la mayoría de los casos no reciben la aprobación del público. En 1992, Haslam afirmó que “el público no siempre está de acuerdo con las obras de sus artistas contemporáneos” (p.1).

La sociedad europea del siglo XIX había vivido una época de cambios económicos, sociales, políticos e ideológicos. El arte musical no podía ser ajeno a este mundo en movimiento, y el conjunto de reglas, que, de manera clara, había dominado la música de las épocas barroca, clásica y romántica se resquebrajó en la práctica durante el decenio 1880-1890. No es de extrañar, pues, que la música del siglo XX sea en su concepción no sólo distinta, sino

básicamente opuesta a los principios en que se basaba la música de los siglos anteriores. Este cambio afectó a casi todos los aspectos en los que trabaja el compositor: formas musicales, elementos melódicos y rítmicos e instrumentación... Fue como un estallido de libertad. El abandono de la tonalidad causó en sus primeras manifestaciones un fuerte sentimiento de inseguridad en muchos creadores, sentimiento que se transmitió también al público. Puede afirmarse que a fines del siglo pasado empezó un período de profunda crisis del lenguaje musical que en cierta manera no ha terminado todavía (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 37).

Esta crisis musical comienza con la ruptura del romanticismo tardío con un deseo de crear un concepto musical nuevo. El primero de estos compositores fue Gustav Mahler que estaba influenciado por Wagner y Brahms. La experimentación empieza a tener cabida a finales del siglo XIX, fue concientizada a partir del siglo XX cuando decidieron romper drásticamente con las reglas de la música barroca, clásica y romántica para establecer nuevos patrones. Los primeros compositores en darle vida a esta experimentación y cambios en la música fueron, por una parte el músico francés Claude Debussy que se apartaba de la función tonal; por otra, Shönberg que se orientaba a la tendencia atonal y finalmente el vienés Richard Strauss quien redujo la orquesta en alguna de sus obras. De esta manera empezaron a surgir nuevos dialectos musicales junto con la progresiva desaparición de los lenguajes musicales de los siglos anteriores.

En los países nativos de estos compositores se vivía para la época, acontecimientos que cambiaron la historia de los mismos, así mismo, aspectos de sus sociedades, sus costumbres, tendencias políticas, etc., lo cual incluye a todas las artes. Luego de toda esta ruptura, el siguiente país en hacer esto evidente es la Unión Soviética, quien fue cuna de las experiencias estéticas del realismo socialista y la música dirigida.

Fue en la unión soviética donde nació y se desarrolló una tendencia que afectaría al arte en general y a la música en particular. Las obras artísticas y los problemas estéticos que éstas plantean son objeto de deliberaciones y de planificación. El arte es considerado como arma política a utilizar conscientemente. En los primeros años después de la Revolución Rusa (1917)

los compositores se pusieron en contacto con las corrientes musicales europeas y adoptaron las técnicas vanguardistas, entre ellas el lenguaje atonal... Alrededor de 1926 esta situación empezó a cambiar, debido a la aparición del llamado “realismo socialista”, y fueron muchos los compositores que abandonaron la investigación y la experimentación, volviendo a un lenguaje tonal simple y a una estética posromántica (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 106-107).

El “realismo socialista” se presentó en Rusia como un movimiento político donde todas las artes debían sumirse en función de él con fines propagandísticos, de esta manera todo el movimiento vanguardista que había empezado en este país se frenó y se vio coartado. Así, se deja de hacer “arte por arte” donde poco importaban las vanguardias y los avances, donde se prefería retroceder a los clasicismos del siglo XIX antes de dar libertad artística. Asimismo, todas las artes en Rusia empiezan a perder valor con tal de preservar el ideal político, la música no escapó de ello y tuvo que retroceder a las estéticas postrománticas. En 1982, Hauser afirmó que en la Rusia soviética el arte es considerado completamente como medio para un fin.

### *Descubrimiento del Folklore*

No todos siguieron con convencionalismos y decidieron continuar en una búsqueda creativa que implicó para los compositores investigar acerca de la música folklórica de su país e incluso investigar en las raíces de otras culturas para hallar nuevos recursos, y salir del problema de escribir en un lenguaje musical sin estructurar. Esta búsqueda sentaría las bases de la experimentación de esa época.

La rápida sucesión de numerosas corrientes estéticas de vanguardia había desorientado a los compositores que se enfrentaban con el problema de continuar escribiendo obras válidas con un lenguaje musical agotado y sin estructurar. Uno de los intentos de renovación del lenguaje fue el descubrimiento del folklore. Otras tentativas fueron el neoclasicismo y el método dodecafónico... El conocimiento y la revalorización de la música folklórica tuvo gran importancia para la producción de la música culta durante la primera mitad del siglo XX. Iniciaron el camino del redescubrimiento folklórico Debussy y Ravel, seguidos por Stravinsky y Falla, y de manera sistemática por el checoslovaco Janacek y los húngaros Kodály y Bartok

(“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 75).

Es así como los compositores continuaron en la mitad del siglo XX la búsqueda de un lenguaje musical más allá de las convenciones del siglo XIX. Su búsqueda se orientó hacia la música folklórica enriqueciéndola con nuevos elementos y lenguajes que antes no poseía. Estos inicios marcaron la pauta de utilizar el folklore como medio para hacer una música, resaltando lo propio de cada país, y además mezclar distintos estilos de música, sin importar su procedencia local.

Manuel de Falla (1876-1946), cuyas primeras obras son exponente del renacimiento musical español iniciado por Pedrell, estaba convencido de que la música nacional de un pueblo se encontraba no sólo en la canción popular y en las intuiciones artísticas de las épocas pretéritas, sino también en las obras maestras del pasado musical culto. A diferencia de Bartok, Falla daba más importancia a una música nacionalista que a la búsqueda y estudio del documento folklórico (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 78).

El compositor Falla en el período de 1910 a 1930 utiliza el folklore de una manera diferente, le toma mayor importancia a la música nacionalista que a la búsqueda del folklore, considera relevante no sólo la canción popular sino las obras maestras del pasado musical culto. Falla es un importante predecesor en lo que a uso de música folklórica y nacionalista se refiere. La madurez del compositor Falla se evidencia en la utilización del folklore y del nacionalismo para crear obras de trascendencia universal. El aporte de Falla deja una huella al superar el nacionalismo y lograr mezclar y experimentar con el elemento antiguo, el lenguaje musical contemporáneo y el uso de la música popular de su país; camino que siguió Bela Bartok.

Bela Bartok (1881-1945) en sus apuntes científicos escribía: “El estudio de la música popular tuvo para mí un significado decisivo porque me permitió liberarme del dominio del sistema de tonos mayor y menor”. La misma tonalidad fue en la obra de Bartok renovada e incluso ampliada gracias a las formas insólitas del folklore... Sus obras totalmente personales datan del período que va de 1919 a 1933. En ellas se fusionan las innovaciones técnicas de la música culta con la inspiración popular (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 82).

La tendencia del folklorismo poco a poco se fue expandiendo en varios compositores, donde todos ellos en la medida de sus recursos, herencia y tradición tentaron la autonomía de sus respectivos patrimonios nacionales. Y todo esto con el fin de crear una nueva concepción de la música.

El interés por la música popular y por incorporarla a las composiciones actuales ha contribuido a la creación de obras muy notables también en América. Algunos de los compositores han alternado el lenguaje popular con la experimentación lingüística tan propia de nuestro siglo. Otros han realizado una síntesis entre el folklore y las técnicas de la música culta. Cabe destacar a Aaron Copland y Henry Cowell en Estados Unidos; Silvestre Revueltas y Carlos Chávez en México; Heitor Villa-Lobos en Brasil, y Alberto Ginastera en Argentina (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 77-78).

Aaron Copland fue quizás el músico norteamericano más conocido en su momento, aportó mucho a la música por la utilización del jazz en sus composiciones, por su etapa experimental y por su marcada tendencia hacia el folklore. Henry Cowell, ha sido principalmente un músico experimentalista, gran amante del folklore. Una de sus especialidades es la investigación de las viejas culturas musicales, y tuvo gran influencia en la Era del Jazz, entre los años de 1920 al 30 (“Círculo Musical Licencia Everest”, 1940, p.1).

Con el auge del movimiento experimental y el uso del folklorismo en Europa, las nuevas tendencias causan interés también en América, siendo esta partícipe de nuevos cambios en su música y así creando obras de alto nivel académico, de gran uso de tendencias del folklore y fusiones entre ambos estilos. De esta manera en América se empieza a gestar un nuevo lenguaje musical.

La actuación de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) al incorporar los elementos musicales del arte de su país es significativa. Difícilmente el músico brasileño hubiera sido un gran creador sin la originalidad de la aportación popular que le permitió formarse un lenguaje musical propio... A partir de 1930 inició una nueva escritura que consistía en una fusión del material musical brasileño con la escritura contrapuntista de Bach. El resultado fueron los célebres nueve Bachianas brasileiras, en las que son visibles las influencias de Bartok, de Ravel y de Milhaud... El compositor brasileño se benefició de la síntesis entre la tradición posromántica e impresionista europea y el encanto exótico de la música de su país (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 83-84).

El compositor brasileño Heitor Villa-Lobos llevó a Brasil la tendencia de utilizar el folklore para creaciones de composición musical inéditas, utilizando la música popular de su país para ello. El mezclar material de música brasileña con elementos de Bach sin abandonar la estética del movimiento, recalca el uso de fusiones en la experimentación de la música.

La opción folklórica ha sido muy criticada por los vanguardistas de cada período, especialmente por aquellos que identifican el progreso con la técnica propia de las sociedades industrializadas y despreciaban todo lo proveniente del mundo rural... hay que reconocer que ha sido un camino rico para la creación de obras maestras (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 84).

Aún cuando la opción folklórica es criticada, queda demostrado el progreso de la música a través de la música popular y nacionalista, y como, compositores de diferentes países tomaron la música de su nación para hacer fusiones, mezclas y experimentar un nuevo lenguaje entre lo popular y lo culto.

“Stravinsky afirmó ‘uno enlaza con la tradición para realizar algo nuevo’. La tradición asegura de esta manera la continuidad de aquello que es creador” (“La Música del Siglo XX”, 1973, p. 102).

## *Música Venezolana Experimental*

### *Inicios*

Al ser Venezuela la puerta de entrada de Sudamérica, hay una apertura y diversidad cultural que la diferencia de otras culturas dentro de la misma América Latina (R. Herrera, conversación personal, Marzo 23, 2008). Por esta razón, la música venezolana será el resultado de varias mezclas a través del tiempo, permitiendo así que el músico venezolano sea muy versátil, adaptable y flexible con otros lenguajes. A. Báez (conversación personal, Diciembre 15, 2007) afirmó que:



La música venezolana es el resultado de una cultura mestiza donde las mezclas, tradiciones y añadidos se han fundido, creando un lenguaje, sincrético y ecléctico. La música venezolana posee elementos que van desde la herencia árabe, hasta el uso de instrumentos indígenas como las maracas, que van desde la raíz más africana con tambores hasta las formas más europeas como el vals, la polea, etc.; musicales de los géneros de otros países vecinos, como Colombia con la cumbia, Cuba con su cultura o Brasil con su samba o bossa, y ha sido influenciada por música de países del sur como Argentina con el tango y su folklore, o de los altiplanos con los géneros andinos, de igual modo el dixie, el fox fox y el swing influenciaron a la música caraqueña de principios de siglo XX.

La música venezolana no sólo ha sido influenciada por elementos de otros países, también posee distintos ritmos producto de la colonización que se dio en el país a principios de siglo XVII. Así, la música venezolana viene a ser una mezcla, una unión, una fusión de ritmos foráneos y propios, conceptos que se fueron creando con el pasar del tiempo y de los años dentro del país y que se adoptaron como auténticos. Augusto Raúl Cortázar (1979, cp. Aretz, 1980) apuntó que “es folklórico y nacional todo lo que el hombre ha incorporado a su cultura empírica y lo ha hecho suyo, no importa su origen, lo nativo residirá en la asimilación típica y característica de los elementos heredados o imitados...” (p.40).

“El poder de asimilación y de recreación que poseen los pueblos es muy grande; tanto, que les da derecho de sentirse dueños de todo aquello que amasaron para su cultura” (Aretz, 1980, p. 40). El maestro José Antonio Calcaño, en su libro *La Ciudad y su música* cuando habló de vals venezolano se refirió a una forma europea que se empezó a tocar en los salones de baile de Caracas y que no se sabe en qué momento algún negrito o mulato le puso ese saborcito, herencia de la cultura africana que tiene el vals venezolano, y aún así se asume como parte de la cultura popular propia de un venezolano.

Calcaño (1958/1980) aseveró que:

La historia de la música en Venezuela no puede escribirse hoy, con propiedad sino hasta el año de 1919, porque entonces comenzó el movimiento que está

todavía desarrollándose, e históricamente no puede narrarse ni valorarse con justicia, porque aún no ha concluido (p. 453).

De esta manera la música en Venezuela tuvo un giro bastante importante en ese año (1919). Años antes se vivía en Venezuela un ambiente musical bastante tranquilo en comparación a todos los cambios que se estaban realizando en Europa con respecto a este arte. Ramón y Rivera (1988) afirmó que “la música... era para la sociedad capitalina de la época lo más desatendido y hasta menospreciado... no había pues, conciertos ni recitales de música de cámara. En los teatros lo que se escuchaba era las obras de diverso género lírico” (p.14).

El comienzo de este importante movimiento musical que se gesta en 1919 y según Luis Felipe Ramón y Rivera (1988) “...se desarrolló en Caracas desde 1920 hasta 1970...” (p.10), le dio un giro importante a la música en Venezuela, y permitió que las siguientes generaciones inspiradas por los primeros músicos vanguardistas, iniciaran movimientos importantes en cuanto a música se refiere. Calcaño (1958/1980) apuntó que “los principales actores en esos comienzos de renovación fueron Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Miguel Ángel Calcaño y José Antonio Calcaño...” (p. 453), que aún cuando no eran homogéneos y sólo conocían de nombre a Debussy, a Fauré, a Mahler, Cesar Franck, sus distintos estudios musicales permitieron la innovación en la música que hacían.

En 1919 en palabras de Calcaño (1958/1980) “termina el largo período de decadencia musical que comenzó después de Guzmán Blanco” (p.445). Los extranjeros jugaron un papel importante en la génesis de este movimiento. El Monseñor Ricardo Bartoloni, quien era músico, al llegar a Caracas en 1921 tuvo la idea de ejecutar “*La Resurrección de Lázaro*” original de Lorenzo Perosi. Para los jóvenes músicos de ese momento, la pieza de Perosi fue una revelación, ya que la Caracas de ese entonces estaba desprovista de recursos musicales.

Luis Felipe Ramón y Rivera (1988) escribió que:

...la ejecución en el Teatro Municipal del oratorio La Resurrección de Lázaro promueve inquietudes artísticas entre los músicos, inquietudes que vienen a parar en la constitución en el año siguiente, de la Sociedad “Unión Filarmónica de Caracas”, en la que tanto el profesor Vicente Martucci como Vicente Emilio Sojo toman parte (p. 11).

Los extranjeros que llegaban a Venezuela traían mucha influencia de todo lo que estaba ocurriendo en Europa, y hacían un gran esfuerzo por sacar adelante el movimiento a pesar de los pocos recursos que poseían. Por los mismos tiempos de Bartoloni, alrededor de 1920 llega a Venezuela de manera coincidencial cierto material de lo que estaba ocurriendo en Europa. Ritcher, músico escocés, huyendo de la 1ra. Guerra Mundial, llega a Venezuela. Al llegar a Caracas conoce a José Antonio Calcaño y junto con Manuel Leoncio Rodríguez y Francisco Esteban Caballero comienzan a tocar cuartetos de cuerda. En esos encuentros Ritcher sacó los Preludios de Debussy. Esto despertó entusiasmo y fue el punto de partida de muchas actividades, entre ellas reunir dinero y encargar a Francia un lote de obras de Debussy, Ravel, Fauré y otros más.

Por la misma época, vino Djalma Pinto-Ribeiro, violinista brasileño que también trajo mucha música moderna y así estimuló aún más todo el movimiento venezolano. Otro joven importante fue Yves Garden, violinista francés que luego de llegar a Caracas se estableció por muchos años y representó un eslabón de esta cadena musical.

Otros dos extranjeros figuraron también en esa historia, eran dos holandeses: G. Witteveen y J. P. J. A. B Marx... Ambos eran pianistas aficionados y reunían en su casa a varios músicos nuestros para tocar obras de cámara... En estas reuniones también se conocieron autores nuevos: las Canciones de Ricardo Strauss, algo de Darío Milhaud o de Erik Satie (Calcaño, 1958/1980, p. 455).

Es así como llega a Venezuela material reciente de todo el movimiento de experimentación que estaba ocurriendo en Europa, y de esta manera la música en Venezuela comienza otro camino a pesar de lo atrasada que se encontraba en ese momento con respecto a este arte. Los extranjeros siguieron siendo papel

fundamental en la traída de nuevo material de lo que ocurría en Europa y se convirtieron en principal influencia del movimiento que se estaba gestando en Venezuela.

Como se ha visto, la nueva orientación musical no fue un desarrollo de las viejas tendencias caraqueñas, sino que procedió del exterior, por una serie de raras casualidades. Se encargaron a Europa partituras, textos modernos, libros y revistas, y se empezaron a componer obras que tenían sonoridades distintas a las de antes... Fue una campaña recia y difícil, pero ya para 1928 las cosas habían comenzado a cambiar (Calcaño, 1958/1980, p. 455-456).

A medida que se fue conociendo el movimiento de música que estaba ocurriendo en Europa, fue creciendo el interés de los músicos venezolanos por todas las innovaciones y el deseo de engrandecer el movimiento en Venezuela. Ramón y Rivera (1988) afirmó que en 1930 con el surgimiento de la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas se halló en Caracas "...los comienzos definitivos de una etapa diferente en los anales del desarrollo de la música en la capital y posteriormente en todo el país" (p. 11). Calcaño (1958/1980) apuntó que luego de esto fueron apareciendo otros grupos corales, se realizaron investigaciones folklóricas que lideró L.F Ramón y Rivera e Isabel Aretz, se amplió la Orquesta Sinfónica de Venezuela (OSV), se realizaron dos Festivales de Música Latinoamericana, además de conciertos de todo género, se formó un público asistente e interesado; todo esto resultado de un trabajo de exploración y de asimilación de las realidades conseguidas por los músicos en esa época.

Cuando a Venezuela llegaron los trabajos de lo que se estaba realizando en Europa, muchos de ellos venían con influencias del jazz. Los músicos europeos se interesaron en el jazz por su riqueza rítmica y por su explotación de la materia sonora, estos músicos, encantados con las características musicales del jazz lo empezaron a utilizar en sus obras; ejemplo de esto está en *Children's Corner* (1908) de Debussy, el *rang-time* para el ballet *Parade* (1917) de Erick Satie, *Piano-Rag Music* (1919) y *Ebony Concerto* (1945) de Stravinsky, así también *El niño y los sortilegios* (1925) de Ravel y el ballet *La création du Monde* (1925) de Darius Milhaud. Aún así la relación

que hacían los músicos venezolanos entre la música experimental y el jazz fue superficial, ya que tenían poco conocimiento de este género.

Después de tantas influencias recibidas por los músicos venezolanos, aún en 1930 estos no tenían la libertad para experimentar y la mayoría se aventuraba tímidamente a hacer nuevas composiciones. Según Ramón y Rivera (1988) los compositores de esa época sólo se dedicaban a escribir música religiosa y música popular, con la música religiosa aspiraban a producir música seria y de profunda inspiración, y la música popular, que por circunstancias sociales debían componer para que se bailara en los salones. Además, este mismo autor afirmó que “las condiciones del ambiente caraqueño no permitían en esas décadas del 20 al 30 un afianzamiento de la música de concierto” (p.21). Aparte de la música religiosa las obras de los compositores venezolanos que empiezan a conocerse son piezas para piano, canto y piano o para otros solistas con acompañamiento de piano.

La renovación inicial de la música en Venezuela tenía como prioridad *ponerse al día* en el conocimiento de la música contemporánea de Europa y a la vez, crear los núcleos musicales que permitieran aquel conocimiento mediante la ejecución de obras nuevas. Ramón y Rivera (1988) señaló que “la OSV representó un papel importante en esta renovación dentro del género sinfónico, pero no fue menor un elemento mecánico, el disco, que permitió a los melómanos de Caracas conocer nuevas obras y nuevas composiciones” (p.37). Gracias al disco se pudo apreciar las obras de Fauré, Debussy, Ravel y “*El Pájaro de Fuego*” de Stravinsky.

Dentro del movimiento musical de los años 30 hubo tres compositores que marcaron pauta haciendo una amplia producción de obras musicales y dejaron sentadas las bases para lo que se haría en Venezuela a partir de los años 60, estos son, el maestro Vicente Emilio Sojo, Juan Vicente Lecuna y Juan Bautista Plaza.

Ramón y Rivera (1988) explicó que los trabajos de composición de Vicente

Emilio Sojo abarcan los géneros religioso, coral y de música de cámara, así como también apuntó que “sólo excepcionalmente escribió el Maestro música para gran orquesta” (p.57). Sojo se dedicó mucho a escribir música religiosa; por una parte porque seguía la secular tradición y por otra porque para los compositores del momento “...la ejecución de una misa, con coro y a toda orquesta, tenía la significación como de un concierto... en la realidad caraqueña de esa época, sólo la iglesia era el lugar consagratorio, porque en el teatro nunca se ensayó...” (Ramón y Rivera, 1988, p. 61). Más adelante Sojo escribe algo de música profana, obras para órgano solo, obras para piano solo, para guitarra sola, realizó el primer, segundo, tercer, cuarto, quinto y sexto cuaderno de canciones populares venezolanas, el álbum diez canciones infantiles, el cancionero popular del niño venezolano, canturías y danzas venezolanas, aguinaldos populares venezolanos para la noche buena, entre otras producciones aportándole así a la música venezolana un gran legado.

“Juan Vicente Lecuna es el primer compositor nacional que en los comienzos del siglo XX trata de ponerse al día con las corrientes europeas de la época” (Ramón y Rivera, 1988, p. 121). Como los demás músicos de su época compone algo de música religiosa, en 1933 Lecuna se da a conocer como compositor cuando ejecuta en piano “*La Criolla Desnuda*”, el cual “fue un éxito auténtico” (Morales Lara, 1933; cp. Ramón y Rivera, 1988).

Entre los años de 1934 y 1938 Lecuna siguió sus composiciones, varias obras para piano, una obra llamada “*Quatre Pièces*” constituida por: *Vals Caraqueño*, *Criolla*, *Joropo* y *Danza*. Ramón y Rivera (1988) expresó que “...esas cuatro piezas son uno de los pilares fundamentales de la obra de Lecuna” (p.124). La preocupación de Lecuna de *ponerse al día* con las nuevas corrientes musicales permitió la creación de las “*Quatre Pièces*” así como también la combinación de elementos de otras corrientes a la música nacional.

Juan Bautista Plaza es unión de Vicente Emilio Sojo y de José Antonio Calcaño,

fue el primero que se impregnó de las corrientes musicales modernas en Europa en la década del 20, ya que para ese entonces cursaba estudios de música en Roma. A su regreso a Caracas trajo consigo todos los conocimientos adquiridos. “La obra de Plaza es la más rica y variada que se produjo en Venezuela en las décadas de los años que van desde 1925 hasta 1940” (Ramón y Rivera, 1988, p. 140).

Plaza compuso una gran cantidad de obras de música religiosa. En 1940 la orquesta de Caracas era más completa que en los años 20 y para los compositores, la orquestación de las obras religiosas así como la música profana se podía hacer de mejor manera y con más recursos, “esta circunstancia se aprecia, pues, en la obra sinfónico-coral-religiosa de Plaza” (Ramón y Rivera, 1988, p. 142).

Plaza trabajó el neoclasicismo-impresionismo -el descubrimiento en Caracas de Debussy y Ravel- y también, experimentó con el nacionalismo en la música llanera y la música del centro del país. Esta unión de dos corrientes tan distintas, por un lado Debussy y Ravel y por otro el nacionalismo, sentó las bases en los trabajos de siguientes compositores en la realización de fusiones con músicas de distintos géneros.

Otro músico importante en esa época fue José Antonio Calcaño. Colaboró en el movimiento musical de los años 30 participando en actividades del Orfeón Lamas y de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Aún cuando “no ha sido muy afortunada la trayectoria de Calcaño como compositor” (Ramón y Rivera, 1988, p. 182), ya a sus 30 años escribió una “*fughetta*” para orquesta sinfónica denominada “*El Gato*”, sobre un tema popular y una pieza para piano llamada “*Criolleras*” estrenada por Claudio Arrau. Aparte del aporte educativo e investigativo de Calcaño a la música venezolana también se dedicó a promover y a difundir la misma de manera incesante. Así mismo, Calcaño fue un musicólogo que trabajó para llevar registros escritos de lo que en aquel entonces ocurría.

“A Calcaño, como a Sojo y al Maestro Plaza, les correspondió vivir

estéticamente y tratar de comprender y ponerse al día, al menos conceptualmente, con los rápidos y enormes cambios expresivos de la música de esos tiempos” (Ramón y Rivera 1988, p. 188), que aún cuando al principio protestaban, la eclosión de ese movimiento musical produjo mucha música religiosa y profana, y además empezaron a incluirla muchas veces de manera sutil en las composiciones populares realizando algunas fusiones.

Con la muerte de Calcaño en 1978 se cierra un ciclo, el de los compositores y maestros que, según hemos dicho, impulsaron de manera constante y desinteresada los estudios de música en Caracas, promoviendo además el adelanto de esos estudios en varios lugares del país, y proyectando el nombre de Venezuela honrosamente por muchos lugares de Europa y del resto de América (Ramón y Rivera, 1988, p.201).

Otro pionero de la música venezolana en los años 30 fue el “*islander*” caribeño Lionel Belasco, quien durante su estancia en Maracaibo, escribió valeses con un sabor local como “*Luna de Maracaibo*” y presentó un toque de jazz en algunos de ellos como “*Juliana*”. En palabras de Aldemaro Romero (2007):

Disparó a los cuatros vientos su refrescante e innovador mensaje de músico del jazz y del flamenco, madres fundamentales del género popular de todos los pueblos de nuestro mundo occidental. En efecto, fue Belasco quien, como compositor y como intérprete dotó a la música venezolana con pasaporte internacional, sin perjuicio de los méritos propios debidos a su tipicismo, en tanto que a partir de esa hora su estilo se constituyó en modelo, para aquellos que, en los albores del siglo 20, empezaban a crear una nueva música venezolana, depurándola de sus amarras europeas; ese fue el inicio de la música venezolana como la conocemos hoy, tan atrevida, tan innovadora y tan competitiva, el resultado del esfuerzo creativo de un meritorio contingente de creadores y sus creaciones (p.1).

### *Onda Nueva*

El maestro Aldemaro Romero comienza su trayectoria musical antes de la



muerte de José Antonio Calcaño en 1978. En sus inicios se dedicó a recolectar el trabajo musical de aquellos compositores que habían luchado por traer a Venezuela todas las nuevas corrientes que ocurrían en Europa. Aún así, Aldemaro utilizó todos estos recursos musicales como medio para realzar el nacionalismo y la música folklórica, dándole otra orientación a la música popular venezolana.

El maestro Romero creó a su alrededor un movimiento musical que Ofelia Del Rosal en los inicios bautizó como “*aldemarismo*”, definiendo así, con una sola palabra, un estilo sofisticado de música popular venezolana que nació de las creaciones de Lionel Belasco, el cual no sólo innovó con el jazz sino que creó un lenguaje más allá de las influencias europeas en sus composiciones. A. Agüero (conversación personal, Julio 15, 2008) comentó que “Romero fue una escuela para un montón de gente”, El Pavo Frank Hernández, María Teresa Chacín Jacques Braunstein, Zenaida Riera, Cheo Hurtado, El Grupo Los Cuñaos, Alí Agüero, Goyo Reyna, Saúl Vera, Aquiles Báez, Serenata Guayanesa, Raúl Delgado Estévez, Chuchito Sanoja, entre otros, fueron parte del trabajo que creó Aldemaro Romero. Muchos de ellos lo difundieron, lo hicieron suyo y a partir de allí comenzaron a crear su propia música.

Gracias a las creaciones de Aldemaro los músicos que lo acompañaron en la onda nueva y los que siguieron después de ellos tuvieron una expansión en la nueva música popular venezolana. Mucha de la influencia de la música venezolana actual se debe a Romero, que aunque siempre estuvo ahí, él le dio otra orientación. “El maestro Romero fue fundamental para la historia de la música venezolana” (A. Báez, conversación personal, Diciembre 15, 2007).

El giro que le dio Aldemaro Romero a lo folklórico hizo que sus producciones marcaron hito. La música de Romero no sólo fue reconocida en Venezuela. *Dinner in Caracas* (1955), por ejemplo, en su momento rompió el record como el disco más vendido de América Latina. Este disco fue el trabajo donde Romero empezó a llevar las obras folklóricas a orquestas completas. “Ahí empezó él a escribir su historia. Su aporte

a la música es inconmensurable. No se puede cuantificar con palabras” (Moreán, 2008; cp. Longo, 2008).

Aldemaro creó un legado académico a partir de las raíces venezolanas, lo mismo que hizo con Onda Nueva: tomó la esencia de la música venezolana y creó un lenguaje propio... En la música académica él sabía escribir muy bien para orquesta; cuando hace algo como “*La fuga con pajarillo*” te das cuenta de que él toma un tema venezolano y lo fusiona con una fórmula musical de las más antiguas de la historia de la música: la fuga. Escribe una fuga que tiene los rigores de una forma musical y suena venezolano, es una obra académica. Tomó lo mejor de la esencia de la música venezolana y creó un lenguaje a base de fórmulas... Hoy en día me atrevería a decir que 90% de los grupos venezolanos de música popular, urbana, folklórica, tiene parte de su inspiración en lo que fue Aldemaro Romero (Saglimbeni, 2008; cp. Longo, 2008).

Mucha de las críticas que se había ganado Aldemaro era por su escasa formación musical. “No le perdonaban su éxito sin haber estudiado” (Saglimbeni, 2008; cp. Longo, 2008). “Romero viene a ser la expresión genuina del músico que ha transitado sin dificultad entre lo popular y lo académico” (Hernández Guerra, 1999, p. 3). Por otra parte el talento de Romero muchas veces no fue comprendido y apreciado, Haslam (1992) afirmó que “el público no siempre está de acuerdo con las obras de sus artistas contemporáneos” (p. 1).

Actualmente en Venezuela continúa desarrollándose este fenómeno, A. Báez (conversación personal, Diciembre 15, 2007) afirmó que en sus inicios en Venezuela su música fue muy criticada y no le dieron valor a las nuevas tendencias que estaba tomando. Luego de veinte años de carrera es que su música es aceptada y considerada de alto valor en cuanto a música venezolana innovadora se refiere.

A esos ritmos sincopados, donde hay una mezcla de claves latinas con bossanova y criollismo venezolano, en cuyas melodías y armonías se perciben tránsitos y progresiones, Jacques Braunstein lo llamó Onda Nueva, “el aporte más importante de Romero a la música contemporánea venezolana” (Hernández Guerra, 1999, p. 3). Por otra parte, A. Agüero, (conversación personal, Julio 15, 2008) afirmó que “Aldemaro no

sólo fue referencia para la música venezolana, sino para laailable, la clásica. Se movió en todos los ámbitos. Su importancia es obvia”.

La música venezolana, ni en los tiempos de la Onda Nueva ni ahora, necesita que le quiten nada. Está ahí, lo que le hace falta es mejorarse. Y eso hizo Aldemaro: mejorarla. No sólo el folklore, sino todos los tipos de música en los que estuvo involucrado. Romero no sólo dejó un legado, sino muchos. Cada vez que hacía algo, todo el mundo quería estar, porque era innovación (Todd, 2008; cp. Longo, 2008).

Venezuela le debe a Aldemaro Romero la difusión de la música: la Onda Nueva, la producción musical y una hija extinta por avatares más políticos que musicales como por ejemplo la Orquesta Filarmónica de Caracas. “Con todo, no hay duda de que su música le ha aportado a la producción venezolana un estilo inédito que tal vez las futuras generaciones sean capaces de comprender y analizar” (Hernández Guerra, 1999, p.3).

### *La Experimentación*

Cabe preguntarse en este punto si la pureza de la música venezolana se ha mantenido después de recibir influencias y después que tantos compositores como el maestro Vicente Emilio Sojo y el maestro Aldemaro Romero hayan realizado fusiones y experimentos entre la música académica y popular.

La experimentación en la música se realiza desde las bases establecidas en el folklore, que ya han sido adoptadas y aceptadas por el pueblo, el folklore recibe continuamente influencias, en la misma medida que va dando algo de sí... el folklore se modifica continuamente, pero siempre dentro de la corriente tradicional... El folklore no se momifica; fluye mientras tiene vida o desaparece. Todo intento de cambio se llama mixtificación, plagio o deformación, según los casos (Aretz, 1980, p. 37-38).

En este caso, la música venezolana experimental viene a ser una mixtificación del folklore, en la medida que ha adoptado otros géneros para seguir transmitiendo la

tradicionalidad. Los compositores venezolanos se han aprovechado de las herramientas que da la música académica para establecer un nuevo lenguaje musical venezolano. A la música folklórica y popular como afirmó Todd no hace falta que le quiten nada, lo que hace falta es mejorarla, y eso es lo que han hecho los compositores.

La música venezolana será resultado de mezclas a través del tiempo, de compositores folklóricos, populares y académicos, aún cuando estos tengan distinciones dentro de las ramas de la música. La pureza de la música venezolana dependerá entonces de lo que el pueblo decida respecto a lo que ellos sienten que lo representa como país y le provee una identidad cultural. La música folklórica y la música popular, abordada desde el pueblo o desde la academia dejan de herencia en el pueblo una música que identifica al colectivo como región, independientemente de las fusiones y las mezclas que el mismo pueblo realice y las adopte para sí mismo. A través del tiempo la fusión de ritmos foráneos y propios creados dentro del país se adoptan como auténticos.

Se debe hacer una distinción todavía con los músicos cultos del interior, vale decir con aquellos que poseen instrucción musical y que componen dentro del género folklórico. Pero esta distinción es aconsejable no sólo por el hecho de que sean capaces de escribir su música, sino porque ya por esta causa su obra no está sujeta con exclusividad a los cánones orales, sino influida inconscientemente por mucha música impresa, que han leído y escuchado, y porque además, por el sólo hecho de pautar su música han tenido que salirse de ciertos modos folklóricos. La música folklórica es en gran parte antipautable por naturaleza y sólo la puede escribir sin desvirtuar el especialista que se preocupa por llevar al papel los fenómenos orales en toda su complejidad. Se nos podrá preguntar si esta música es folklórica. La pieza original no lo es, aún en el caso de que se ajustara a los moldes tradicionales; pero las resultantes lo serán sin lugar a dudas, porque los músicos folklóricos se encargarán de introducirle las modificaciones necesarias (Aretz, 1980, p. 37).

Si bien es cierto que los músicos iletrados que utilizan el folklore en su música se salen de ciertos moldes tradicionales, lo realizan porque están influidos por mucha música que leen y escuchan. Los compositores han dejado de ser ingenuos en cuanto a la producción de su obra. Ruíz Coca (1969) con respecto a este particular apuntó lo

siguiente:

Nunca, creo, el artista afrontó la creación con clara conciencia crítica y autocrítica con lo que hoy lo hace. Ha, casi, desaparecido, el compositor ingenuo que canta su canción espontáneamente. La desconfianza, que para muchos, levanta el concepto de “inspiración” nace de un agudo darse cuenta de la complejidad de los condicionantes sobre los que su obra ha de construirse permitiendo el vuelo de la personalidad. Hoy sabemos que ni la inspiración, ni la entendida como lírica corazonada, ni los medios estadísticos son el medio normal para el nacimiento de la obra (p. 370).

La inspiración ingenua de los compositores ha ido desapareciendo a medida que son influidos por distinta música que escuchan y leen. Aún cuando el compositor iletrado sale de los moldes tradicionales, se le hace casi imposible deshacerse de la complejidad que representa crear su obra.

Luego del legado que Aldemaro Romero y su Onda Nueva deja con sus producciones musicales a partir del año 1970, “los jóvenes empiezan a sentirse más atraídos hacia la música venezolana” (A. Agüero, conversación personal, Julio 15, 2008). El movimiento de música orquestal del maestro José Antonio Abreu empieza a florecer, los jóvenes músicos cuentan con una formación académica más completa y se emprenden nuevos proyectos en cuanto a música venezolana se refiere.

El hecho que los músicos comenzaran a tener una educación musical más completa permitió la apertura a nuevas mezclas y fusiones entre lo popular, folklórico, académico y músicas de otros países. J. Glem, cuatrista venezolano (conversación personal, Julio 26, 2008) aseveró que “poco a poco el jazz fue copando los intereses de los jóvenes músicos, y la riqueza rítmica de éste género lo hizo llevarlo hacia un instrumento tan nacional como el cuatro”.

Las nuevas experiencias de los músicos van dirigidas no sólo a enriquecer la música venezolana, sino a enaltecerla y posicionarla en el mundo. Los experimentos que han hecho en la música venezolana en su mayoría están influenciados por el jazz, el

latin-jazz y el bossanova. Por otra parte también reciben influencias constantes de la movida urbana, característica puntual que dejó arraigada Aldemaro Romero. E. Ramírez, cuatrista venezolano (conversación personal, Julio 26, 2008) afirmó que:

Los nuevos grupos de música venezolana son producto de un proceso que se ha venido gestando desde hace muchos años con el maestro Romero. Gracias a él ahora los músicos están más pendientes de lo que pasa en otros países para fusionarlo con la música popular.

En la experiencia de H. Molina “los músicos venezolanos quieren ser siempre vanguardistas, y por eso buscan de qué manera pueden enriquecer nuestra música sin desvirtuarla”. El compositor venezolano A. Báez (conversación personal, Diciembre 15, 2007) se refirió a su trabajo musical como “una continua búsqueda de diferentes ritmos y melodías, y niega el encasillamiento en un solo estilo en particular, ya que la música está en constante evolución y cambio”.

La nueva experimentación en la música venezolana, desde sus inicios hasta ahora no ha dejado de evolucionar, actualmente los músicos continúan la búsqueda de un lenguaje musical actual acorde a las tendencias del jazz y del *World Music*. La agrupación *Ensamble Gurrufío*, es ejemplo de esto, el grupo *C4 Trío* por otra parte fusiona el jazz y lo lleva a un instrumento tan nacional como el cuatro, el conjunto *Pabellón sin Baranda* incluye un violoncello en sus composiciones venezolanas, el compositor Rafael “El Pollo” Brito le agrega un toque de *rhythm and blues* y *drums and bass* a la música popular. Esto en parte para enriquecer la música nacional e internacionalizarla, y por otra para “poder llegar a la población juvenil que tan poca atención le presta a las nuevas tendencias musicales en cuanto a folklore nacional” (R. Brito, conversación personal, Marzo 28, 2008).

La Moviada Acústica Urbana (MAU) es parte de las nuevas experiencias que se están realizando en cuanto a la música venezolana experimental, está compuesta por seis ensambles instrumentales venezolanos integrados por jóvenes músicos que comparten un quehacer artístico: música venezolana original, relacionada por

igual con la tradición y con todas las corrientes sonoras que circulan en una urbe cosmopolita como Caracas (E. Marcano, conversación personal, Julio 27, 2008).

Este conglomerado de músicos venezolanos une esfuerzos para consolidar y profundizar su concepto estético, proyectar en el escenario mundial su sonoridad de raíz venezolana y carácter universal, y contribuir a reforzar la posición de la música venezolana en el plano internacional del *World Music* y del Jazz.

Los Sinvergüenzas, Kapicúa, enCayapa, C4 Trío, Nuevas Almas y Kamarata Jazz. Seis ensambles que desde su llegada a la escena nacional han dado mucho que hablar por la madurez y calidad de su arte, con múltiples presentaciones de mucho éxito a nivel nacional e internacional. Estos seis ensambles cuentan con producciones discográficas en su mayoría independientes, que han tenido destacada resonancia en el gusto del público, y que han sido reconocidas y apadrinadas por artistas como Raúl Delgado Estévez, Aquiles Báez, Chuchito Sanoja y Cheo Hurtado (R. Koch, conversación personal, Julio 12, 2008).

### *C4 Trío*

C4 Trío es una agrupación musical conformada por tres cuatristas venezolanos: Jorge Glem (cumanés); Héctor Molina (merideño) y Edward Ramírez (caraqueño), todos participantes del “*Concurso Internacional La Siembra del Cuatro*”, creado por Cheo Hurtado que se viene realizando desde hace cuatro años.

Edward Ramírez, realizó sus estudios en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, Escuela de Música José Reyna, Fundación Bigott, FUNDEF, Escuela de Música Otilio Galíndez, entre otras. Ha estudiado cuatro con los maestros Carlos Arcila, Antonio Zapata, Javier Marín, Luis Pino (cuatro solista), Enio Escauriza (cuatro solista afinación aguda), Rafael “Pollo” Brito (empleo de armonías modernas), Orlando Cardozo (armonía aplicada al cuatro). Ha tenido la oportunidad de recibir talleres con Aquiles Báez (improvisación y composición) y Alfonso Moreno (cuatro al estilo oriental). Además de pertenecer al grupo C4 Trío, actualmente se desempeña como

cuatrista solista en las agrupaciones *Ensamble Kapicúa*, *Venezuela Viva* y *Ensamble 4x4*. Ha sido consecutivamente ganador del 3er lugar en el “*Concurso Internacional La Siembra del Cuatro*” los años 2004 y 2005. Entre los músicos y agrupaciones con quienes ha compartido escenario destacan Eddy Marcano, Aquiles Báez, Alfredo Naranjo, Caracas Sincrónica y Pabellón sin Baranda.

Jorge Glem logró el segundo lugar en el “*Concurso Internacional La Siembra del Cuatro*” en su primera edición el año 2004, el primer lugar de afinación tradicional en la segunda edición del año 2005, primer lugar “mejor cuatrista - mejor agrupación musical en el “*Festival de Música Llanera El Silbón de Oro*” en el año 2004. Ha participado como acompañante de varias agrupaciones y artistas del país como la “*Schola Cantorum de Caracas*”, Teatro Rajatabla, Orquesta Nacional de Flautas, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica Venezuela, Lilia Vera, Carlos Jorgez, Claudio Nazoa, Luis Quintero, Corina Peña, Alirio Díaz, Eugenia Méndez, Ruperto “Tico” Páez, Saúl Vera, Lucila Becerra, Toñito Naranjo, Jesús Rangel, Alberto Requena, Jaime Martínez, Aquiles Báez, Ensamble Gurrufío, entre otras. Ha compartido escenario con artistas como María Rodríguez, El Cuarteto, Hernán Marín, Tierra de Gracia, 21 de Noviembre, Serenata Guayanesa, Rafael “Pollo” Brito, Cheo Hurtado, Rosa Virginia Chacín. Aparte de C4 Trío forma parte varios ensambles, *Ensamble de Percusión “Atalaya”*, *Saúl Vera y su Ensamble*, *Ensamble “Cuerdas Bajo Presión”* *Antología Criolla*.

Héctor Molina, inició sus estudios en la fundación coral Niños Cantores de Mérida, donde participa primero como cantante y después, como músico acompañante. Estudió en la Unidad de Música de la Universidad de los Andes, cumpliendo estudios de Teoría y Solfeo, Guitarra Clásica y Armonía con los maestros Geraldo Arrieche, Leovigildo Díaz, Eleazart Longart y Gilberto Rebolledo, entre otros. Además recibió clases particulares de Armonía Moderna y Armonía Moderna Aplicada a la guitarra, con el profesor Edwin Arellano. Participó en el “*Concurso Internacional La Siembra del Cuatro*” en su primera edición en el año 2004. Ha compartido escenario con músicos



como Cecilia Todd, Gualberto Ibarreto, Frank Quintero, Serenata Guayanesa, Rafael "Pollo" Brito, Aquiles Báez, Cheo Hurtado e Ilan Chester. Actualmente cumple actividades curriculares de licenciatura en música mención Composición, bajo la tutela del maestro Federico Ruíz y Ejecución Instrumental mención Cuatro Venezolano en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM).

La primera producción de C4 Trío, titulada "C4TRÍO", es producida por Aquiles Báez, y cuenta con invitados como Serenata Guayanesa, Rafael "Pollo" Brito, Marina Bravo, Zeneida Rodríguez, Adolfo Herrera, Roberto Koch y Edwin Arellano. En su repertorio cuenta con una diversidad de temas paseándose por el joropo, el mambo, la danza, el calipso, el vals, el merengue, la Onda Nueva y el jazz, que adquieren una nueva dimensión sonora con los arreglos de estos tres músicos.

Cheo Hurtado escribe en el folleto del CD:

Con diversa formación y distinto origen, Jorge, Edward y Héctor emergieron y se unieron gracias al Concurso Internacional La Siembra del Cuatro, pero es su talento y entendimiento de la universalidad de nuestro más emblemático instrumento lo que los coloca, hoy, en el camino de dar continuidad a la idea de promover en el mundo su riqueza e infinitas posibilidades. Que continúe la siembra, que viva siempre el cuatro.

El estilo de C4 Trío radica "en la utilización del cuatro como instrumento emblemático de Venezuela, explotando su sonoridad y usándolo para el desarrollo de fusiones con estilos como el jazz, el blues, el bossanova mezclados con la onda nueva, la música folklórica y popular venezolana" (R. Koch, conversación personal, Julio 12, 2008). Por otra parte la agrupación posee una versatilidad y virtuosismo al momento de la interpretación de cada uno de sus temas, "C4 Trío es C4 Trío, no se parece a nada, poseen su propio estilo" (E. Marcano, conversación personal, Julio 27, 2008).

La agrupación C4 Trío en los años 2006 y 2007 viajaron al festival “*Venezuelan Sounds*” donde se presentaron en varias ciudades de Estados Unidos. En el 2007 fueron al festival de cuatro puertorriqueño.

Este grupo de cuatristas es uno de los mejores ejemplos en cuanto a música venezolana experimental se trata; y no sólo tienen talento dentro del ámbito nacional, sino que se han caracterizado por su capacidad de promover la música venezolana en el exterior (R. Brito, conversación personal, Julio 25, 2008).

### *Breves consideraciones del documental en Venezuela*

“El documental es un género cinematográfico y periodístico, que se realiza con base en planos tomados de la realidad, con la intención de mostrarla tal cual es y cuya investigación periodística es clave para su realización y demostración”. (Barnouw, 1996, cp. García J., 2007). Según Miranda (1994):

El cine documental venezolano ha sido fundamentalmente urbano, por no decir caraqueño... Al cabo, cabría preguntarse si la Caracas tantas veces enfocada ha constituido el verdadero centro de interés de muchos de los cineastas o si la han utilizado como pretexto, ejemplo o fondo, al servicio de otras preocupaciones o indagaciones (p. 5).

El documental tiene como fin mostrar una realidad tal cual es, pero los cineastas venezolanos desde sus inicios en éste género sólo han querido mostrar parte de la realidad, quizás por ser la más preocupante o quizás por falta de originalidad.

En el principio era Guédez. Con la variedad de elementos utilizados para captar una misma realidad (reportaje visual, entrevistas, puesta en escena de un esbozo argumental y de un poema) y con el registro de una ciudad poblada de ranchos y llena de niños, Jesús Enrique Guédez propuso un modelo que marcó a nuestro cine documental... Enfocó una y otra vez los mismos cerros, desatendiendo no sólo al resto de Caracas sino a aspectos más importantes de las mismas zonas llamadas “marginales” (Miranda, 1994, p. 9).

En un primer momento, Miranda dejó claro que los primeros documentales reflejaban la realidad de las clases sociales más bajas y abordándolas de una misma manera, Guédez tenía la perspectiva de ver Caracas abajo, juzgada visualmente desde la perspectiva del cerro. Guédez se dedicó al registro de la “*marginalidad urbana*”. Y, en paralelo, Ugo Ulive realizó un mosaico “*impresionista*”:

Caracas -y en realidad todo el país- se define exclusivamente por sus aspectos más siniestros: la morgue, el manicomio, la pobreza, la publicidad “imperialista”, la suciedad, la fealdad, el caos y la “alienación religiosa”... El saldo de las imágenes es el de una Caracas signada por la vejez, la pobreza, la locura, el alcoholismo y la fealdad... (Miranda, 1994, p. 14-15).

Los primeros creadores venezolanos de documentales, se encargaron de definir al país de una sola manera, resaltando sólo el aspecto negativo de todas sus áreas, una visión conflictiva de la realidad nacional. Documentales posteriores muestran “el papel protagónico de la mujer dentro de la existencia marginal y su constatación de una vida sin aspiraciones morales o políticas...” (Miranda, 1994, p. 19).

Según Miranda, siguieron documentales con temáticas un poco más originales tales como el transporte, la basura y el Metro de Caracas, que aún cuando se comienza a mirar otras realidades, el ojo siempre era negativo, el lado malo del transporte, la basura en la ciudad, etc. Más adelante se realizaron documentales con temáticas religiosas, fiestas populares y otros sobre los indígenas.

En manos de Carlos Oteyza y Eduardo Scull, los breves editoriales de Noticolor y Bolívar Films se convirtieron, entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, en una manera eficaz de abordar muchos problemas urbanos, desde la contaminación hasta los accidentes de tránsito, pasando por la falta de espacios deportivos, la niñez abandonada, la suciedad, etc. A modo casi de pequeños capítulos (con una duración promedio de 2 minutos), los cineastas fueron trazando en estos minidocumentales una especie de catálogo de males que nos afectan a todos... (Miranda, 1994, p. 21).

El documental fue cubriendo poco a poco la ciudad en su totalidad, en los años sesenta y setenta con cerros y ranchos, abordando sólo de vez en cuando aspectos modernos como centro comerciales. Se tomó en cuenta también los problemas de Caracas como la basura y el transporte. De esta manera la atención de los cineastas estaba dirigida a un modelo: por una parte la atención en las zonas marginales y tematización de los problemas donde se evidencia “la falta de verdaderas investigaciones fílmicas, que describan, analicen y relacionen cada asunto con el contexto cultural, social, económico y político” (Mirada, 1994, p. 29).

A comienzos de los ochenta, el documental urbano, pasó de registrar la sola miseria, la frustración, la resignación o la ira, a mostrarnos la organización de los vecinos, sus esfuerzos, su decisión, su orgullo. No era la revolución –no lo fue nunca, tampoco- pero sí su vida y su lucha, sin inventarles otras (Miranda, 1994, p. 46).

En los ochenta aparecen los niños en los documentales, niños tocando música y se comenzó a realizar producciones de este tipo con un tono mucho más optimista, mostrando así aspectos positivos de la sociedad venezolana. Pero aún así, los documentales seguían monopolizados por las clases marginales.

Paelinck, en su ensayo “La ciudad en el cine de ficción venezolano” (1981; cp. Miranda, 1994), resalta dos aspectos del documental venezolano: “Caracas domina el escenario fílmico, principalmente a través de sus barrios y del centro... Caracas aparece como lugar de atracción para los habitantes de los pueblos”.

Por otra parte cuando en enero de 1987, la revista *Imagen* publicó la encuesta de las diez mejores películas venezolanas, la mitad de los films eran documentales, afirmando así que lo que más veían los venezolanos eran las realidades de los documentales de aquel entonces.

Es así como se evidenció que las producciones que más veían los venezolanos eran documentales, los que para aquel momento presentaban en su mayoría una realidad

negativa de la sociedad. De esta manera los venezolanos no tenían la oportunidad de presenciar otras realidades con respecto a su cultura.

### *Micros documentales*

#### *¿Qué es un Micro Audiovisual?*

Maximiliano Maza Pérez y Cristina Cervantes de Collado, en su libro *Guión para medios audiovisuales: cine, radio y televisión* (1994), explicaron que el formato de cápsula fue creado para la radio y adoptado rápidamente por la televisión. La corta duración y la amplia capacidad para incluir cualquier tema hicieron de la cápsula el formato favorito para presentar información importante, única y contundente.

El nombre de cápsula fue el primer nombre al que se le ha dado a una producción de corta duración. “Con el tiempo se fue adoptando el nombre de micro, que se le denomina a la producción audiovisual cuando su duración oscila entre 60 segundos y 5 minutos” (D. González, conversación personal, Agosto 3, 2008). Si se hablara de una duración mayor se estaría haciendo referencia a un cortometraje cuya duración oscila entre los 8 minutos y 30 minutos y un largometraje cuando su duración supera la media hora. La duración de los micros se justifica porque estos deben contar una historia con principio y fin, y si se hace de manera más larga la atención va disminuyendo.

El contenido de los micros puede variar dependiendo del interés que tenga el realizador, pueden ser informativos, educativos, periodísticos, institucionales, de recreación o para documentar alguna realidad. “La intención del creador va a brindarle la utilización del contenido a transmitir” (M. Maytin, conversación personal, Agosto 10, 2008). Pérez y de Collado (1994) hacen énfasis en cuanto a que la estructura de una cápsula es muy similar a la de un anuncio publicitario, en el que todos los recursos son válidos para estructurar el mensaje (p.290).

El micro o capsula es un producto audiovisual híbrido, constituido por un bloque informativo de corta duración, que utiliza una combinación de géneros periodísticos y no periodísticos en su estructura y cuyo objetivo principal es transmitir un mensaje sin alto grado de valor noticioso que se considera útil o importante para el público o audiencia (Maza y Cervantes, 1997, p.289).

Las posibilidades y limitaciones del micro o capsula corresponden a las del medio audiovisual en que se presente. Por su versatilidad y por las posibilidades creativas que ofrece, la cápsula es un formato excelente para presentar información de manera entretenida y amena. Los micros audiovisuales son un versátiles en cuanto a la manera de presentarlos en televisión, “por su estructura informativa unitaria, la cápsula puede existir como un formato independiente dentro de la programación radiofónica o televisiva” (Pérez y de Collado, 1994, p. 289). Por otra parte si se realizan varios capítulos pueden salir al aire divididos, o en un solo programa intercalando entre uno y otro publicidad. “Otra manera de presentarlos es dentro de un programa independiente como un *magazine* con el fin de promover, difundir o vender cierto contenido” (D. González, conversación personal, Agosto 3, 2008).

### *Los Inicios*

El micro audiovisual tiene su génesis en los micros radiales y en el mini cuento. Estas dos tendencias tuvieron su auge en Venezuela en los años 1970. El precursor del minicuento en los años veinte fue José Antonio Ramos Sucre. “En latinoamérica durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, la escritura de textos fue una opción individual... Julio Torri, Jorge Luis Borges y posteriormente Augusto Monterroso, Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert” (Pacheco y Barrera Linares, 1993/1997, p.524).

El minicuento es un tipo de texto literario sumamente breve, donde siempre existe la narración, siempre existe una historia. Utilizan un lenguaje preciso y anécdota comprimida, porque la historia se narra de una manera absolutamente sintética.

En Venezuela luego de José Antonio Ramos Sucre, el iniciador del género fue Alfredo Armas Alfonzo en los años 60. El auge del minicuento venezolano fue en los años setenta, época también del poema breve e, incluso del ensayo mínimo, auge que se debió en parte al cansancio de los escritores de la literatura social y combativa de los años sesenta, por otra a la crisis “provocada por el agotamiento de ciertos experimentos narrativos, como el texto breve, que no condujeron a ninguna parte” (Pacheco y Barrera Linares, 1993/1997, p.530) y finalmente por el auge del minicuento en otros países del continente como una especie de “*moda de lo breve*”.

Aún cuando el auge del minicuento en Venezuela fue en los años setenta, fue en los ochenta cuando más se publican. Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quintero y Armando José Sequera publicaron minicuentos en los setenta y también en los ochenta y “se convertirán en las más importantes referencias del minicuento venezolano...” (Pacheco y Barrera Linares, 1993/1997, p.532). En los noventa, luego de veinte años de su auge se siguieron escribiendo minicuentos aunque no con tanta frecuencia como antes.

Por los años setenta hubo en Venezuela otro suceso importante que marcaría los inicios del micro audiovisual, es el auge de los micros radiales. El programa “*Nuestro Insólito Universo*” producido por Rafael Sylva estrenado el 4 de enero de 1969 por Radio Nacional de Venezuela logró captar la atención de distintas audiencias y luego de 37 años todavía continúa al aire, éxito que se debe a que cada una de las historias son distintas. Ha logrado sobrevivir al bombardeo de información, ya que es un programa con una corta duración que se presenta independiente de la programación y además ha sabido captar la atención de distintos estratos.

Luego del auge de los micros radiales producidos por Rafael Sylva, se tomó la idea de los micros y fue llevada a la parte audiovisual. No sólo se integraban los beneficios de transmitir un mensaje concreto de manera más comprimida de estas producciones, sino que con el tiempo “el documental televisivo florece” (Goldsmith, 2003, p.6).

En manos de Carlos Oteyza y Eduardo Scull, los breves editoriales de Noticolor y Bolívar Films se convirtieron, entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, en una manera eficaz de abordar muchos problemas urbanos, desde la contaminación hasta los accidentes de tránsito, pasando por la falta de espacios deportivos, la niñez abandonada, la suciedad, etc. A modo casi de pequeños capítulos (con una duración promedio de 2 minutos), los cineastas fueron trazando en estos minidocumentales una especie de catálogo de males que nos afectan a todos... (Miranda, 1994, p. 21).

Con estas dos editoriales se da inicio a la utilización del micro documental como una herramienta eficaz para mostrar, en un período de tiempo mucho más corto que el requerido por el documental, un mensaje o información dirigida a la mayor cantidad posible de personas. De esta manera, los problemas que afectaban a la sociedad eran presentados de manera más corta y así se aseguraba que más personas recibieran el mensaje, ya que, según D. González (conversación personal, Agosto 3, 2008) “vivimos en un mundo tan globalizado, que raramente las personas pasan viendo más de 7 minutos un mensaje de reflexión”.

### *El Micro Documental*

El micro documental como hemos visto tiene sus orígenes por un lado en el documental y por otro en los micros radiales y en el minicuento. Los micros documentales son “una pieza audiovisual que tiene como fin documentar una realidad de manera corta contando una historia o información de principio a fin de manera coherente” (M. Maytin, conversación, Agosto 10, 2008). Son creados pensando en la televisión como el medio que domina en el área audiovisual, utilizándolo así para difundir un mensaje al mayor número de personas posible.

La diferencia del micro documental con otros micros radica en la documentación de realidades tal cual como son, tomando aspectos de ella sin modificarlos. El micro documental es una herramienta para contar historias de manera más corta, que



“representa un beneficio para las productoras, ya que con el mismo dinero que se realiza un documental se pueden realizar varios micros documentales, lo que se traduciría en una mayor cantidad de material para los espectadores a menos costo” (M. Maytin, conversación personal, Agosto 10, 2008).

La televisión es el medio audiovisual más visto, por tal razón el tiempo al aire de cualquier programación es sumamente costoso y medido, transmitir un documental implica para la televisión un uso de tiempo mayor que el tiempo que implica un micro documental. “El micro documental ofrece las mismas ventajas de un documental en menos tiempo y con menos gastos ya que las televisoras están preocupadas en obtener mayores beneficios con menores inversiones” (M. Maytin, conversación personal, Agosto 10, 2008).

Por otra parte D. González (conversación personal, Agosto 3, 2008) explicó que “en la sociedad actual el tiempo es un factor muy importante para el desarrollo de cualquier actividad, por tal razón las personas cada vez invierten menos tiempo en ver programas de larga duración”. Los micros documentales representan una opción importante para las televisoras por su corta duración y por su versatilidad para insertarla en la programación de varias maneras.

# MARCO METODOLÓGICO

## *Preproducción*

## *Introducción*

Para la realización de la serie de micros documentales se ejecutará una producción audiovisual con todas sus etapas (preproducción, producción y postproducción). La propuesta consta de cuatro micros, de cinco minutos cada uno que, en conjunto, formarán la serie de micros.

El micro fue el instrumento audiovisual escogido por ser una producción sencilla y de bajo costo pero que, sin embargo, puede causar gran impacto y reflexión sobre el mensaje.

El objetivo de las autoras es realizar una serie de micros de buena calidad con el fin de que sea transmitida en televisión nacional, y así difundir la música venezolana experimental en el país, y en el caso que nos ocupa la actividad de la agrupación seleccionada.

## *Idea general de la serie de micros*

Se realizarán cuatro micros de la agrupación C4 Trío para la promoción de la Música Venezolana Experimental (MVE). Los micros estarán compuestos por entrevistas a los integrantes de C4 Trío, a expertos en Música Venezolana Experimental, asimismo por ensayos y conciertos del grupo, además de fotos de archivo.

Se entrevistarán expertos en el tema de la Música Venezolana Experimental que, a su vez, conocen y han trabajado con C4 Trío, lo cual servirá para documentar

sus opiniones acerca de los integrantes del grupo tanto en el aspecto personal como en el profesional.

Las fotos de archivo y los conciertos servirán para darle dinamismo a los micros, así como para incrementar, mejorar y complementar el contenido de los mismos.

El reto planteado es la difusión y promoción de la Música Venezolana Experimental por medio de micros documentales de C4 Trío, que entre otras agrupaciones, es una de las exponentes de éste género. Se busca dar a conocer este estilo para proyectar el interés de realizar registros audiovisuales de este tipo.

Según la clasificación que realiza Pérez y de Collado (1994), los micros documentales a realizar son, según su contenido, de divulgación, ya que lo se busca es difundir a la MVE, y en este caso a la agrupación C4 Trío; según su estructura, son musicales, ya que lo que se transmite es información acerca de la música y además se presentarán fragmentos de conciertos; por su tipo de audiencia son generales, ya que se busca que lleguen tanto a jóvenes como a adultos, y por la naturaleza de su producción pueden ser productos únicos o subproductos de una revista, los micros pueden ser insertados independientes de la programación o también pueden estar dentro de un programa como la revista.

Sinopsis global de la serie de micros: Realizar una serie de micros documentales para promover la Música Venezolana Experimental a través de la agrupación C4 Trío.

### *Propuesta Visual y Sonora*

Se busca que la imagen logre parecerse lo más posible a la realidad. La luz artificial reforzará la luz natural. Se utilizarán pantallas de rebote en exteriores. Los

colores representarán y exaltarán el ambiente del lugar. Se utilizarán filtros sólo si son necesarios para alcanzar tonalidades realistas, acordes con la identidad y características de la serie. Se realizarán grabaciones en interiores y exteriores.

Se realizarán entrevistas a la agrupación C4 Trío en estudios de grabación y en sus hogares con luz suavizada, y los especialistas en el tema serán entrevistados en exteriores donde se utilizará una iluminación básica de tres puntos.

Los planos generales se utilizarán en su mayoría para los conciertos. Para las entrevistas se utilizarán planos medios, tomas de hombros y primeros planos. Se realizarán planos de detalle de los instrumentos como complemento y para darle dinamismo y variedad a los micros. Los primerísimos primeros planos se usarán para exaltar expresiones y emociones en los entrevistados, así como para crear cercanía con el espectador.

La cámara en mano se utilizará en combinación con los planos fijos para dar dinamismo. Se utilizarán lentes normales tanto para los primeros planos como para los planos generales. Existirá equilibrio entre los planos generales y los primeros planos.

En cuando al sonido, se utilizarán micrófonos de balita en el caso de las entrevistas y un micrófono tipo boom para los conciertos.

Se realizará grabación de sonido directo a los integrantes del grupo y a los expertos, además de grabar el sonido ambiente del lugar. También se utilizará música original del grupo.

El formato de registro será video mini DV. Este formato permite una buena calidad de imagen, además de ser un formato económico.

Las entrevistas se realizarán en los hogares de los integrantes de C4 Trío, en los estudios de grabación y en exteriores, tanto a los integrantes del grupo como a los expertos en Música Venezolana Experimental.

Los conciertos se grabarán en interiores y exteriores, dependiendo de la naturaleza de los mismos.

El maquillaje: tratará de ser lo más natural posible, así como discreto y sobrio. Se buscará quitar el brillo natural de los rostros. Se utilizarán colores pasteles para lograr un maquillaje delicado e imperceptible.

Los vestuarios y escenografías: no serán planificadas ya que no se grabará ficción. Las entrevistas y los conciertos son reales así que el vestuario será natural (informal o casual dependiendo de la ocasión) y la escenografía estará acorde al tema de las entrevistas y conciertos.

### *Propuesta narrativa/Contenido de los micros*

El primer micro narra la infancia e inicios musicales de los integrantes de C4 Trío. Para su realización, se necesitarán los relatos de Héctor, Jorge y Edward. Vestirán atuendos semi-formales. Este micro constará con fotos y con grabaciones de conciertos.

El segundo micro tiene entrevistas a C4 Trío y a los invitados que tocaron con ellos en el CD. El tema central son los integrantes del grupo en el mundo de la música, cómo fue la conformación del grupo y la grabación de su primer CD. Los expertos estarán vestidos a su gusto, pero acorde al tema a tratar y al lugar donde serán entrevistados; de esta manera se pretende lograr una integración entre el contenido y la forma del micro.

El tercer micro se caracteriza por entrevistas a C4 Trío en estudio y entrevistas a los especialistas hablando sobre dicho grupo como representante de la Música Venezolana Experimental. Se definirá el estilo y el movimiento actual. Este micro contará con videos de conciertos, junto con entrevistas a expertos en el tema de la Música Venezolana Experimental. El vestuario de dichas personas será casual.

El cuarto micro lo integran entrevistas a C4 Trío y entrevistas a los especialistas. C4 Trío habla de las grabaciones, los ensayos, la experiencia en los conciertos, la improvisación y la interacción en tarima con invitados y con el público. Asimismo constará con videos de grabaciones de conciertos.

### *Informe de locación y casting*

En este proyecto no se hará casting porque el objetivo es contar la vida de Héctor Molina, Jorge Glem y Edward Ramírez como personas comunes y dentro de su realidad, además se quiere documentar ensayos y conciertos de ellos como profesionales y como grupo de música venezolana.

Asimismo, los expertos en Música Venezolana Experimental serán entrevistados para dar sus opiniones y percepciones acerca de dicho estilo musical y de C4 Trío. Estos expertos son: Roberto Koch, Rafael “El Pollo” Brito, Rodner Padilla y Eddy Marcano.

En cuanto a las locaciones, tanto las entrevistas a la agrupación C4 Trío sobre su carrera musical como sus ensayos se realizarán en un estudio de música; las entrevistas a cada uno sobre su vida personal se realizará en sus respectivos hogares; los conciertos se grabarán en interiores y exteriores, dependiendo de cada evento; y las entrevistas a los expertos se llevarán a cabo en exteriores.

### *Concepto*

Serie dirigida a televisión de carácter informativo y educativo compuesta por cuatro micros de cinco minutos cada uno. Dicha serie tiene como tema central la Música Venezolana Experimental, el cual será abordado a través del grupo C4 Trío. La serie tendrá como nombre “Sonidos de Venezuela”, para así resaltar lo nacional. Se busca que sea atractiva para jóvenes y adultos.

### *Objetivo*

Promover y difundir la Música Venezolana Experimental utilizando como representación de la misma en este caso a la agrupación C4 Trío.

### *Descripción de la Serie*

La serie consta de cuatro micros de cinco minutos cada uno; el primero tratará de la vida e inicios en la música de los integrantes, el segundo abordará a los integrantes en el mundo de la música, el tercero hablará de la música venezolana experimental mediante C4 Trío, y finalmente el cuarto mostrará la vida de los integrantes de C4 Trío en los ensayos y conciertos.

## *Producción*

### *Micro 1: Los Inicios...*

#### *Idea*

Vida familiar e inicios en la música de los integrantes de C4 Trío.

#### *Sinopsis*

Los integrantes del grupo C4 Trío hablan de su vida personal. Jorge Glem, sentado en la sala de su casa, dice que su familia siempre ha sido musical. Posteriormente Edward Ramírez, en la casa de sus padres, cuenta sobre su infancia. Héctor Molina narra desde su apartamento cómo fue su niñez y sus inicios en la música en Mérida. Jorge habla de su temprana inclinación por la música. Edward explica la importancia de La Siembra del Cuatro para él y para su familia. Héctor comenta que era uno de los participantes de mayor edad en La Siembra del Cuatro. Jorge afirma que el mayor impulso de su carrera fue La Siembra del Cuatro. Edward menciona el concierto del Celarg (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos). Héctor continúa hablando del éxito de dicho concierto. Edward culmina diciendo que a raíz de allí se comprometieron en seguir trabajando juntos. Fotografías complementan los relatos de los integrantes de C4 Trío.

#### *Tratamiento*

Cada integrante del grupo dice su nombre y su pertenencia a la agrupación C4 Trío. Jorge se encuentra sentado en la sala de su casa y empieza su relato de que su familia siempre ha sido muy musical, que sus padres cantan y tocan algunos instrumentos y que ese fue su primer encuentro con la música.



Edward, en la casa de sus padres, cuenta que le regalaron un cuatro a los cuatro o cinco años pero que no se lo dejaban tocar. Héctor, en su apartamento, resalta la influencia de su padre en la iniciación dentro de la música ya que lo inscribió en varias escuelas de música. Dice que de allí nació su inquietud por la música. Jorge prosigue diciendo que desde que salió de bachillerato supo que su vida tenía que ir en dirección a la música solamente.

Edward comenta que fue con La Siembra del Cuatro que sus padres se dieron cuenta que sí servía para la música y lo apoyaron por completo. Dice que La Siembra del Cuatro lo inspiró para seguir trabajando.

Héctor menciona que era uno de los participantes de mayor edad en La Siembra del Cuatro y dice que en dicho concurso no logró ningún premio. Jorge afirma que el mayor impulso de su carrera fue La Siembra del Cuatro porque ganó. Continúa diciendo que los cuatristas se unieron gracias al maestro Cheo Hurtado.

Edward habla de que luego de La Siembra del Cuatro, los invitaron a dar un concierto en el Celarg (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos). Héctor dice que en ese concierto iban a tocar como cuatristas solistas y comenta que el concierto fue un éxito y que les gustaron las sonoridades que habían conseguido. Edward finaliza diciendo que a raíz de ese concierto quedaron comprometidos de palabra en seguir trabajando juntos.

*Escaleta***ESCENA 1****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Dice su nombre y que pertenece a la agrupación C4 Trío. Hay ambiente de tranquilidad en el apartamento.

**ESCENA 2****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. Dice su nombre y que pertenece a la agrupación C4 Trío. El ambiente es familiar.

**ESCENA 3****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. Dice su nombre y que pertenece a la agrupación C4 Trío. El apartamento está limpio y ordenado.

**ESCENA 4****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Relata su primer encuentro con la música.

**ESCENA 5****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. Cuenta que a los cuatro o cinco años le regalaron un cuatro y no se lo dejaban tocar.

**ESCENA 6****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. Habla de sus primeras influencias musicales en Mérida.

#### **ESCENA 7**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Cuenta que desde que salió de bachillerato supo que la música era lo suyo.

#### **ESCENA 8**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. Dice que La Siembra del Cuatro fue una influencia positiva con respecto a su familia y a su vida profesional.

#### **ESCENA 9**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. Habla de que era uno de los participantes de mayor edad en La Siembra del Cuatro y de que no logró ganar el concurso.

#### **ESCENA 10**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Habla de que el mayor impulso para su carrera fue La Siembra del Cuatro.

#### **ESCENA 11**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. Dice que después de La Siembra del Cuatro los invitaron a dar un concierto en el Celarg.

**ESCENA 12****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. Habla del éxito del concierto del Celarg (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos).

**ESCENA 13****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres.

Finaliza diciendo que a raíz de ese concierto se comprometieron en seguir trabajando juntos.

*Guión***ESCENA 1****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Hay ambiente de tranquilidad en el apartamento.

JORGE

Hola, mi nombre es Jorge Glem y pertenezco a C4 Trío

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 2****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. El ambiente es familiar.

EDWARD

Hola, soy Edward Ramírez, de C4 Trío

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 3****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. El apartamento está limpio y ordenado.

HÉCTOR

Hola, soy Héctor Molina, de C4 Trío

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 4****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Hay ambiente de tranquilidad en el apartamento.

JORGE

Recuerdo que desde pequeño siempre en mi casa han sido muy parranderos: mi familia, mi papá, mi mamá. Ellos cantan, y mi papá toca un poquito de cuatro y guitarra, y creo que ese fue el primer encuentro que tuve con la música

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 5****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. El ambiente es familiar.

EDWARD

Como a la edad de cuatro o cinco años mi tía me regaló un cuatro de cumpleaños y fue un vacilón porque mis papás no me dejaban tocar ese cuatro; entonces yo tenía la espinita de poder tocar el cuatro y me lo colgaron en donde estaba la cama de ellos. Yo saltaba y trataba de agarrarlo y nunca lo podía agarrar

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 6****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. El apartamento está limpio y ordenado.

HÉCTOR

Yo vengo de una familia muy musical. A mis padres les encanta la música. En mi casa casi siempre se escucha música. Y a raíz de esa inquietud que tiene sobre todo mi papá, él decidió inscribirme en un curso de música en la Escuela de Música

Musiyama, y luego fue que me inscribieron en Los Niños Cantores de Mérida. Entonces digamos que de ahí fue de donde nació mi inquietud por el cuatro.

CORTE A: \_\_\_\_\_

#### **ESCENA 7**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Hay ambiente de tranquilidad en el apartamento.

JORGE

Desde que salí de bachillerato supe que mi vida tenía que ir en dirección a la música solamente

CORTE A: \_\_\_\_\_

#### **ESCENA 8**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. El ambiente es familiar.

EDWARD

Participé en La Siembra del Cuatro e hice un buen papel, quedé de tercer lugar, y ese fue el momento que le dijo a mis padres para seguirme apoyando con lo de la música, que no estaban muy decididos a que yo fuera músico, y también para mí fue como un espaldarazo para yo seguir trabajando con la música y saber que lo puedo hacer bien

CORTE A: \_\_\_\_\_

#### **ESCENA 9**

##### **INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. El apartamento está limpio y ordenado.

**HÉCTOR**

Incluso yo era uno de los mayores de todos los que estaban participando, y digamos que en la eliminatoria final no quedé ni detrás de la ambulancia

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 10****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE JORGE. DÍA.**

Jorge está sentado en la sala de su apartamento. Hay ambiente de tranquilidad en el apartamento.

**JORGE**

El mayor impulso de mi carrera fue La Siembra del Cuatro porque allí gané esa vez.

Hubo más de 25 cuatristas y desde ese momento hasta ahora todos los cuatristas mantenemos una unión enorme, una unión súper chévere gracias al maestro Cheo Hurtado. Creo que lo que ha dado La Siembra del Cuatro para Venezuela y para el cuatro es impresionante

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 11****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. El ambiente es familiar.

**EDWARD**

Tiempo después de La Siembra del Cuatro nos invitan a tocar en el Celarg. Un amigo que se llama Edwin Arellano nos llamó a Héctor, a Jorge, a Rafael Martínez

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 12****INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE HÉCTOR. DÍA.**

Héctor está sentado en la sala de su apartamento. El apartamento está limpio y ordenado.



HÉCTOR

Cada quien iba a tocar algo de solista. Hicimos el concierto y resulta que fue un éxito y además nos encantaron las sonoridades y todos los recursos que habíamos conseguido

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 13**

**INTERIOR. SALA DE APARTAMENTO DE PADRES DE EDWARD. DÍA.**

Edward está sentado en la sala del apartamento de sus padres. El ambiente es familiar.

EDWARD

Y después de allí quedamos de palabra que íbamos a seguir trabajando

CORTE A: \_\_\_\_\_

*Presupuesto Micro 1*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE - PRODUCCIÓN	<b>155</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>9700</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>UNKILO PRODUCCIONES</b>	<b>1200</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>CINE MATERIALES</b>	<b>894</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>500</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	50
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	25
1.1.3	Llamadas	50
1.1.4	Transporte	30
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>155</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	<i>Personal de dirección</i>	
2.1.1	Asistente de dirección	1500
2.2	<i>Personal de Fotografía</i>	
2.2.1	Director de fotografía	3000
2.3	<i>Personal de sonido</i>	
2.3.1	Director de sonido	2800
2.3.2	Operador de audio	1200
2.4	Camarógrafo	1000
2.5	Estudio de grabación	150
2.6	Mini DV	25
2.7	Catering	25
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>9700</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES UNKILO PRODUCCIONES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	400
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	350
3.3	Maleta de luces Arri 100	250
3.4	Pantallas de rebote	100
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	100
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>1200</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES CINE MATERIALES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	350
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	190
3.3	Maleta de luces Arri 100	142
3.4	Pantallas de rebote	32
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	180
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>894</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Edición	500
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>500</b>

*Análisis de costos Micro 1*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>87,5</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>357,5</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES	<b>465</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>645</b>
	<b>Monto total del proyecto</b>	<b>1555</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1.	Fotocopias e impresiones	25
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	12,5
1.1.3	Llamadas	50
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>87,5</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1.	Asistente de dirección	50
2.2	Operador de audio	75
2.3	Camarógrafo	150
2.4	Mini DV	45
2.5	Catering	37,5
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>357,5</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES</b>	
3.1	Cámara	150
3.2	Maleta de luces	240
3.3	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	75
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>465</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Digitalización	245
4.2	Edición	400
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>645</b>

## *Micro 2: La Agrupación*

### *Idea*

Conformación y evolución de C4 Trío como agrupación musical.

### *Sinopsis*

Los integrantes de la agrupación C4 Trío se encuentran en un sinfín negro. Hablan de cómo el grupo pasó de tener cuatro a tres integrantes. Comentan el éxito del concierto del Celarg (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos). Jorge menciona la fiesta donde conocieron a Aquiles Báez y habla del viaje a Estados Unidos. Continúa hablando sobre la grabación del primer disco. Héctor habla de los invitados en el CD. Entrevistados hablan sobre el grupo. Edward cuenta sobre el lanzamiento del CD. Luego comenta sobre la influencia de Cheo Hurtado en ellos. Héctor culmina expresando su felicidad por el éxito del primer CD. Fotografías complementan los relatos.

### *Tratamiento*

Los integrantes de C4 Trío se encuentran en un sinfín negro. Héctor comenta que al principio eran cuatro integrantes pero que Rafael Martínez por compromisos personales se salió del grupo. Edward recuerda el concierto del Celarg y dice que a raíz de ahí surgió la idea de formalizarse como grupo.

Jorge recuerda la fiesta que marcó el principio de todo. Menciona que en dicha fiesta conocieron a Aquiles Báez, el cual luego de escucharlos tocar a los tres juntos quedó encantado con su trabajo, tanto que se puso a tocar con ellos en esa reunión. Jorge dice que quedó sorprendido por la reacción de Aquiles ya que ese mismo día les dijo que iba a hablar con una amiga para que fueran a un festival de

música venezolana en Estados Unidos. Prosigue diciendo que poco tiempo después los llevaron a dicho festival.

Jorge dice que al Llegar de Estados Unidos Aquiles les dice que hay alguien que les quiere grabar un CD y que quiere que haya varios invitados tocando con ellos. Comenta que se pusieron a grabar pero que era difícil porque eran tres instrumentos que sonaban igual.

Héctor dice que Aquiles tiene muchos amigos en el mundo musical y decidió invitar a grabar con ellos a Serenata Guayanesa, a Rafael “El Pollo” Brito, y que para ellos eso era tremendo honor. Rafael “El Pollo” Brito habla de su experiencia al grabar con C4 Trío, Roberto Koch cuenta su experiencia en el estudio con C4 Trío.

Edward comenta que haber hecho conciertos y haber sacado el disco a la venta antes de tiempo les sirvió para el lanzamiento del CD, asimismo resalta la importancia de Cheo Hurtado para el grupo y para todos los músicos venezolanos. Héctor complementa diciendo que C4 Trío se debe a La Siembra del Cuatro. Culmina hablando del éxito del primer CD.



*Escaleta***ESCENA 1****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Héctor habla de cómo pasaron de ser cuatro a tres integrantes.

**ESCENA 2****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Edward dice que después del concierto del Celarg surgió la idea de trabajar juntos.

**ESCENA 3****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Jorge habla de la fiesta donde conocieron a Aquiles Báez y del viaje a Estados Unidos.

**ESCENA 4****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Jorge dice que al llegar de Estados Unidos grabaron el primer CD, el cual estaba compuesto por muchos invitados.

**ESCENA 5****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Héctor habla de los invitados en el CD.

**ESCENA 6****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rafael “El Pollo” Brito está sentado en un banco. Habla de su experiencia como invitado en el CD de C4 trío.

**ESCENA 7****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Roberto Koch está sentado en un banco. Comenta la importancia de la unión entre Aquiles Báez y C4 Trío.

**ESCENA 8****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Edward habla del lanzamiento del CD.

**ESCENA 9****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Edward comenta que Cheo Hurtado ha sido una gran influencia para ellos.

**ESCENA 10****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Héctor dice que C4 Trío se debe a La Siembra del Cuatro.

**ESCENA 11****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín. Héctor finaliza hablando del éxito del primer CD.

*Guión***ESCENA 1****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

HÉCTOR

Al principio éramos cuatro integrantes, nosotros tres y Rafael Martínez. Rafael aportó muchísimo al inicio del grupo, pero por compromisos personales se fue a San Cristóbal que es su lugar de nacimiento, y decidimos quedarnos a trío y afortunadamente ha funcionado bastante bien

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 2****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

EDWARD

Luego de La Siembra del Cuatro empezamos a compartir musicalmente y nos invitaron a hacer un concierto en el Celarg, el cual quedó cheverísimo, quedamos súper contentos y de allí surgió la idea de seguir trabajando juntos y formalizarnos como grupo

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 3****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

JORGE

Fuimos a una fiesta en casa de una amiga. Fue para su casa Aquiles Báez. Enseguida nos escuchó y le pareció muy chévere lo que estábamos haciendo con el cuatro y tocó con nosotros. De repente nos dijo “yo voy a hablar con una amiga que organiza un festival de música venezolana en Estados Unidos” y resulta que nos llevó enseguida

CORTE A: \_\_\_\_\_

#### **ESCENA 4**

##### **INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

JORGE

Al llegar de Estados Unidos, Aquiles nos dice “muchachos, tengo una persona que me dijo que quiere hacerles un disco y tiene una idea de hacer un disco con C4 y algunos invitados”. Entonces nos encerramos a grabar, a echarle pichón. Además era súper difícil cuadrar cosas con los tres cuatros porque son tres instrumentos iguales

CORTE A: \_\_\_\_\_

#### **ESCENA 5**

##### **INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

HÉCTOR

Aquiles tiene muchos amigos en el mundo musical. Él decidió invitar por ejemplo a Serenata Guayanesa. Para nosotros era tremendo honor que en nuestro primer disco estuviese la gente de Serenata Guayanesa. Estuvo Rafael “El Pollo” Brito; él ha sido profesor nuestro de cuatro, además músico de gran talla. Para nosotros eso era tremendo honor, que ellos apoyaran nuestro disco

CORTE A: \_\_\_\_\_

#### **ESCENA 6**

##### **EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rafael “El Pollo” Brito está sentado en un banco.

“EL POLLO”

La experiencia que yo tuve con ellos al grabar este primer disco fue muy chévere porque fue “dale ahí”, ¿qué vamos a hacer? Bueno vamos a tocar Pregones Zulianos.

Me acuerdo que empezamos algo así

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 7**

**EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Roberto Koch está sentado en un banco.

ROBERTO

La experiencia de Aquiles y la creatividad de ellos hicieron del disco un éxito increíble

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 8**

**INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

EDWARD

En el 2005 como en julio más o menos fue que grabamos el primer disco de C4 Trío y creo que sirvió esto de que íbamos a hacer el concierto antes y habíamos hecho un poquito de promoción y el disco ya estaba a la venta. Entonces cuando hicimos el lanzamiento en enero ya la gente como que sabía un poco de C4 Trío y le gustó bastante a la gente

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 9**

**INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

**EDWARD**

Hay una persona que ha influido muchísimo en C4 Trío. Esa persona es Cheo Hurtado, fantástico cuatrista venezolano que ha hecho un trabajo excepcional por el cuatro

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 10****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

**HÉCTOR**

C4 T río se debe a esa idea de Cheo Hurtado de La Siembra del Cuatro

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 11****INTERIOR. SINFÍN NEGRO. DÍA.**

Edward, Jorge y Héctor están sentados en el sinfín.

**HÉCTOR**

Para nosotros fue tremenda sorpresa el éxito de nuestro primer disco. Van más de seis mil copias vendidas y eso es, para un grupo de música venezolana y de gente tan joven, un grupo que está empezando, pues es tremendo éxito

CORTE A: \_\_\_\_\_

*Presupuesto Micro 2*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>155</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>9700</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>UNKILO PRODUCCIONES</b>	<b>1200</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>CINE MATERIALES</b>	<b>894</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>500</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	50
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	25
1.1.3	Llamadas	50
1.1.4	Transporte	30
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>155</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	<i>Personal de dirección</i>	
2.1.1	Asistente de dirección	1500
2.2	<i>Personal de Fotografía</i>	
2.2.1	Director de fotografía	3000
2.3	<i>Personal de sonido</i>	
2.3.1	Director de sonido	2800
2.3.2	Operador de audio	1200
2.4	Camarógrafo	1000
2.5	Estudio de grabación	150
2.6	Mini DV	25
2.7	Catering	25
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>9700</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES UNKILO PRODUCCIONES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	400
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	350
3.3	Maleta de luces Arri 100	250
3.4	Pantallas de rebote	100
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	100
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>1200</b>



<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES CINE MATERIALES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	350
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	190
3.3	Maleta de luces Arri 100	142
3.4	Pantallas de rebote	32
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	180
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>894</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Edición	500
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>500</b>

*Análisis de costos Micro 2*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>137,5</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>433,7</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES	<b>510</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>645</b>
	<b>Monto total del proyecto</b>	<b>1726,2</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	25
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	12,5
1.1.3	Llamadas	50
1.1.4	Transporte	50
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>137,5</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	Asistente de dirección	50
2.2	Operador de audio	75
2.3	Camarógrafo	150
2.4	Mini DV	82,2
2.5	Catering	76,5
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>433,7</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES</b>	
3.1	Cámara	150
3.2	Maleta de luces	285
3.3	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	75
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>510</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Digitalización	245
4.2	Edición	400
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>645</b>

### *Micro 3: El Estilo...*

#### *Idea*

La música venezolana experimental a través de la agrupación C4 Trío.

#### *Sinopsis*

Los integrantes de la agrupación C4 Trío se encuentran en un estudio de grabación. Dicen su nombre y que pertenecen a C4 Trío. Hablan de que luego del primer CD los empezaron a llamar para giras y participaciones como invitados en otros CDS. Héctor habla de las giras internacionales. Jorge habla del estilo de C4 Trío. Entrevistados hablan del estilo musical de C4 Trío. Edward habla de la música que escuchan. Entrevistados definen la Música Venezolana Experimental. Edward habla del movimiento que se está gestando con respecto a la música. Entrevistados comentan sobre dicho movimiento. Jorge dice que C4 Trío busca poner el cuatro como instrumento protagonista. Entrevistados hablan de C4 Trío como vanguardia. Héctor habla de los arreglos musicales. Entrevistados hablan de la exaltación de la música venezolana a través de C4 Trío. Entrevistados hablan de la evolución de C4 Trío. Entrevistados cierran diciendo que C4 Trío ya está dentro de la historia de la música venezolana. Fotografías, imágenes y videos de archivo complementan los relatos.

#### *Tratamiento*

Los integrantes de C4 Trío se encuentran en un estudio de grabación. Dicen su nombre y que pertenecen a la agrupación C4 Trío. Jorge cuenta que a raíz del éxito del primer CD los empezaron a llamar para participar como invitados en otros CDS y para hacer giras internacionales. Menciona que hicieron una gira nacional. Héctor

dice que fueron a Inglaterra, Londres; que participaron en la segunda edición del *Venezuelan Sounds*.

Jorge habla del estilo de C4 Trío. Dice que es particular porque son instrumentos iguales. Continúa diciendo que adaptan otras tendencias musicales al cuatro. Eddy Marcano dice que ve a C4 Trío dentro del movimiento de la Música Venezolana Experimental como una de las revelaciones. Dice que C4 Trío es único. Rafael “El Pollo” Brito dice que la propuesta musical de C4 Trío es necesaria.

Edward habla de la música que escuchan. Dice que están pendientes de la música de afuera también. Sigue diciendo que están contentos con lo que está pasando con la música en Venezuela.

Eddy Marcano dice que la Música Venezolana Experimental es una nueva experiencia obtenida por diversos músicos y agrupaciones. Roberto Koch dice que la Música Venezolana Experimental es la música que se está haciendo en todo momento. Rodner Padilla dice que el experimento es invento y el invento es evolución, condición natural de todo ser vivo.

Edward afirma que C4 Trío es parte de un movimiento que se está gestando. Rodner Padilla comenta que en el mundo sucederán cosas importantes con respecto a la música venezolana.

Jorge dice que la C4 Trío es producto de un trabajo que se viene haciendo desde hace muchísimo tiempo sobre el cuatro y que C4 Trío busca poner el cuatro como instrumento protagónico. Rodner Padilla dice que C4 Trío es vanguardia dentro de dicho movimiento.

Héctor habla de la particularidad de los arreglos porque sus instrumentos suenan igual. Expresa su felicidad por lograr nuevas sonoridades con este instrumento.

Eddy Marcano habla de la diversidad en el repertorio de C4 Trío. Roberto Koch habla de la evolución de C4 Trío de forma individual y como grupo. Eddy Marcano finaliza diciendo que C4 Trío ya está en los anales de la historia venezolana.

*Escaleta***ESCENA 1****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Héctor dice su nombre.

**ESCENA 2****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Edward dice su nombre.

**ESCENA 3****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Jorge dice su nombre y que pertenece a C4 Trío.

**ESCENA 4****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Jorge dice que luego del primer CD empezaron a llamarlos para giras y participaciones en otros CD's.

**ESCENA 5****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Héctor comenta sobre las giras internacionales.

**ESCENA 6****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Jorge habla del estilo de C4 Trío.

**ESCENA 7****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco. Eddy Marcano dice que ve a C4 Trío como una revelación dentro de la Música Venezolana Experimental.

**ESCENA 8****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA**

Rafael “El Pollo” Brito está sentado en un banco. “El Pollo” dice que la propuesta musical de C4 Trío es necesaria.

**ESCENA 9****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Edward habla de la música que escuchan.

**ESCENA 10****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco. Eddy Marcano define la Música Venezolana Experimental.

**ESCENA 11****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Roberto Koch está sentado en un banco. Roberto Koch define la Música Venezolana Experimental.

**ESCENA 12****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rodner Padilla está sentado en un banco. Rodner Padilla define la Música Venezolana Experimental.



**ESCENA 13****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional. Edward habla del movimiento que se está gestando.

**ESCENA 14****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rodner Padilla está sentado en un banco. Rodner Padilla habla de la música venezolana en el mundo.

**ESCENA 15****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional. Jorge explica que C4 Trío es producto de un trabajo que se viene haciendo sobre el cuatro desde hace mucho tiempo.

**ESCENA 16****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rodner Padilla está sentado en un banco. Rodner Padilla dice que C4 Trío es vanguardia.

**ESCENA 17****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional. Héctor habla de las sonoridades que logran con el cuatro.

**ESCENA 18****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco. Eddy Marcano habla de la diversidad del repertorio de C4 Trío.

**ESCENA 19****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Roberto Koch está sentado en un banco. Roberto Koch habla de la evolución de C4 Trío.

**ESCENA 20****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco. Eddy opina que C4 Trío ya está dentro de la historia de la música venezolana.

*Guión***ESCENA 1****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

HÉCTOR

Héctor Molina

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 2****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

EDWARD

Edward Ramírez

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 3****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

JORGE

Jorge Glem, somos C4 Trio

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 4****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

**JORGE**

Grabamos nuestro primer CD y luego de allí empezaron a salir un montón de cosas. Nos llamaba gente para giras internacionales, hicimos una gira nacional, nos invitaron varias personas para grabar en sus discos como C4

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 5****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

**HÉCTOR**

Ha sido un éxito que no nos esperábamos. Estuvimos en Inglaterra, en Londres, en el Bolívar Hall, que es una sala importantísima. Luego fuimos a una segunda edición del Venezuelan Sounds, que también fue exitoso

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 6****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

**JORGE**

El estilo de C4 Trío es bastante particular ya que son tres instrumentos iguales. Hemos tratado de buscar la manera de hacer todos esos punteos y eso que han hecho grandes maestros pero mezclarlo un poquito con las ideas de las improvisaciones del jazz. Lo chévere es que se va creando un color bien particular porque es un sonido netamente venezolano con ideas de otras músicas, otras tendencias, trayéndolas hacia el cuatro

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 7****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco.

EDDY

Yo veo a C4 Trío dentro de este gran movimiento de la Música Experimental Venezolana como una de las revelaciones. C4 Trío es C4 Trío, eso no se parece a nada

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 8****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rafael “El Pollo” Brito está sentado en un banco.

“EL POLLO”

La propuesta musical de C4 Trío es necesaria

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 9****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

EDWARD

Aparte de todos los músicos venezolanos que hemos escuchado, también escuchamos bastante música de afuera. Como C4 Trío nosotros estamos bastante contentos con lo que está pasando actualmente con la música en el país

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 10****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco.

**EDDY**

La Música Venezolana Experimental es la nueva experiencia obtenida por las agrupaciones de cámara, por los solistas de distinta tendencia, flautistas, violinistas e inclusive orquestas

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 11****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Roberto Koch está sentado en un banco.

**ROBERTO**

La Música Venezolana Experimental a mi entender es la música que se está haciendo en todo momento

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 12****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rodner Padilla está sentado en un banco.

**RODNER**

El experimento es invento, el invento es evolución, es la condición natural de cualquier ser vivo

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 13****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

**EDWARD**

Creo que somos parte de un movimiento que se está gestando ahorita

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 14****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rodner Padilla está sentado en un banco.

RODNER

Van a comenzar a suceder cosas importantísimas en el mundo en cuanto a la música venezolana

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 15****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

JORGE

Es súper importante tener en cuenta que C4 es producto de un trabajo que se viene haciendo sobre el cuatro desde hace muchísimo tiempo. Tratamos también de seguir los pasos de Cheo, los pasos del Pollo. No es algo que C4 descubrió totalmente, sino es el trabajo de poner el cuatro como un instrumento protagonista

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 16****EXTERIOR. UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO. DÍA.**

Rodner Padilla está sentado en un banco.

RODNER

Creo que C4 Trío dentro de toda esta movida de música venezolana es vanguardia

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 17****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge, Héctor y Edward están sentados en el estudio. Hay un ambiente cálido, musical y profesional.

**HÉCTOR**

Los arreglos son bien particulares porque son tres instrumentos bien parecidos, con la misma sonoridad. Buscamos explotar los diferentes recursos. Hay gente que se sorprende al ver que hay sonoridades que nunca habían escuchado en este instrumento y que afortunadamente nosotros hemos logrado descubrir

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 18****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco.

**EDDY**

La exaltación de la música venezolana a través de C4 Trío por supuesto que viene dada por la gran diversidad que ellos presentan en su repertorio

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 19****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Roberto Koch está sentado en un banco.

**ROBERTO**

Yo he notado una evolución en C4 Trío no sólo como grupo sino que también cada uno de ellos por separado ha evolucionado. Si cada uno de ellos evoluciona individualmente y siguen trabajando con mucha disciplina en la parte grupal evidentemente se nota este desarrollo

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 20****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco.



## EDDY

Ellos realmente ya están en los anales de la historia de la música venezolana, sin que me  
quede ninguna duda

CORTE A: \_\_\_\_\_

*Presupuesto Micro 3*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>155</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>9700</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>UNKILO PRODUCCIONES</b>	<b>1200</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>CINE MATERIALES</b>	<b>894</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>500</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	50
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	25
1.1.3	Llamadas	50
1.1.4	Transporte	30
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>155</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	<i>Personal de dirección</i>	
2.1.1	Asistente de dirección	1500
2.2	<i>Personal de Fotografía</i>	
2.2.1	Director de fotografía	3000
2.3	<i>Personal de sonido</i>	
2.3.1	Director de sonido	2800
2.3.2	Operador de audio	1200
2.4	Camarógrafo	1000
2.5	Estudio de grabación	150
2.6	Mini DV	25
2.7	Catering	25
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>9700</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES UNKILO PRODUCCIONES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	400
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	350
3.3	Maleta de luces Arri 100	250
3.4	Pantallas de rebote	100
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	100
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>1200</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES CINE MATERIALES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	350
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	190
3.3	Maleta de luces Arri 100	142
3.4	Pantallas de rebote	32
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	180
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>894</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Edición	500
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>500</b>

*Análisis de costos Micro 3*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>137,5</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>571,2</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES	<b>645</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>645</b>
	<b>Monto total del proyecto</b>	<b>1998,7</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	25
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	12,5
1.1.3	Llamadas	50
1.1.4	Transporte	50
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>137,5</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	Asistente de dirección	50
2.2	Operador de audio	50
2.3	Camarógrafo	150
2.4	Estudio de grabación	160
2.5	Mini DV	82,2
2.6	Catering	79
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>571,2</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES</b>	
3.1	Cámara	175
3.2	Maleta de luces	330
3.3	Micrófono Boom	140
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>645</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Digitalización	245
4.2	Edición	400
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>645</b>

## *Micro 4: C4 Trío*

### *Idea*

Ensayos y conciertos de C4 Trío.

### *Sinopsis*

C4 Trío habla, en el estudio de grabación, de la amistad que los une. Continúan hablando de la improvisación, del show visual y de la interacción en tarima. Héctor habla de compartir escenario con otros artistas. Entrevistados hablan de su experiencia tocando con C4 Trío. Jorge habla de los ensayos. Héctor comenta la preparación antes de los conciertos. Comentan que son muy dispersos pero que cuando empiezan a grabar hay seriedad total. Jorge dice que ellos vinieron al mundo por la música. Héctor habla de la amistad, la perseverancia y el respeto. Edward cierra diciendo que hace falta mucho más trabajo por hacer. El micro posee partes de conciertos.

### *Tratamiento*

Edward, en el estudio de grabación, dice su nombre y que pertenece a C4 Trío. Héctor y Jorge ç en el estudio de grabación, dicen sus nombre y que pertenecen a C4 Trío.

Jorge dice que la amistad que tienen en C4 Trío es primordial. Héctor dice que la improvisación les proporciona gran libertad. Edward dice que la improvisación le gusta al público porque siempre es distinta.

Héctor comenta que la gente les dice que en vivo son distintos a como suenan en el disco. Edward complementa diciendo que en vivo pasan muchas cosas que no pasan en los ensayos. Héctor habla del show visual de C4 Trío.

Edward dice que si ellos sienten la música, el público también la sentirá. Jorge comenta que la evolución de C4 Trío en tarima ha evolucionado poco a poco. Héctor menciona la influencia de otros artistas al tocar con ellos en tarima. Habla de Rafael “El Pollo” Brito y de Eddy Marcano. Eddy Marcano dice que tocar con C4 Trío fue una experiencia única e irreplicable, que se sintió libre tocando con ellos.

Jorge expresa que deben lograr esa interacción tanto en el grupo como con otros invitados en tarima. Jorge explica que como son en la calle son en tarima. Continúa diciendo que la interacción también debe ser con el público.

Jorge apunta que sólo han ensayado una vez en un estudio, que siempre ensayan en sus casas, en aeropuertos, en el metro. Héctor dice que antes de un concierto tratan de estar relajados porque si salen tensos el público lo nota de inmediato.

Edward señala que cuando ensayan echan mucha broma. Héctor lo complementa diciendo que se relajan para estar tranquilos. Edward dice que el más echador de broma es Jorge Glem. Jorge finaliza la idea afirmando que los tres echan mucha broma.

Héctor dice que cuando empiezan a grabar hay seriedad total. Jorge recalca que ellos vinieron a la vida por la música. Héctor dice que C4 Trío se debe a la amistad, la perseverancia y el respeto. Edward explica que, a pesar del éxito de C4 Trío, hace falta mucho más trabajo por hacer.



*Escaleta***ESCENA 1****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio. Edward dice su nombre y que pertenece a C4 Trío.

**ESCENA 2****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor dice su nombre.

**ESCENA 3****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge dice su nombre y que pertenece a C4 Trío.

**ESCENA 4****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge habla de la amistad en C4 Trío.

**ESCENA 5****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor habla de la improvisación.

**ESCENA 6****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio. Edward dice que a la gente le gusta la improvisación porque siempre es distinta.

**ESCENA 7****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor habla de de la diferencia de C4 Trío en vivo y en el CD.

**ESCENA 8****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio. Edward dice que en vivo pasan muchas cosas que quizás no pasan en los ensayos

**ESCENA 9****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor habla del show visual de C4 Trío.

**ESCENA 10****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio. Edward habla de sentir la música y transmitir eso.

**ESCENA 11****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge habla de la interacción en tarima.

**ESCENA 12****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor habla de compartir escenario con otros artistas.

**ESCENA 13****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco. Eddy Marcano habla de su experiencia tocando con C4 Trío.

**ESCENA 14****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge habla de la interacción.

**ESCENA 15****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge dice que como son en la calle son en la tarima.

**ESCENA 16****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge habla de los sitios de ensayo.

**ESCENA 17****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor habla de la preparación antes de los conciertos.

**ESCENA 18****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio. Edward habla de los dispersos que son al ensayar o grabar.

**ESCENA 19****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor dice que echan mucha broma para estar relajados.

**ESCENA 20****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio. Edward comenta que el más echador de broma es Jorge Glem.

**ESCENA 21****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge dice que los tres echan mucha broma cuando están grabando.

**ESCENA 22****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor aclara que cuando empiezan a grabar, hay seriedad total.

**ESCENA 23****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Jorge dice que ellos vinieron a la vida por la música.

**ESCENA 24****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio. Héctor habla de la amistad, la perseverancia y el respeto.

**ESCENA 25****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio. Edward dice que considera que hace falta mucho más trabajo por hacer.

*Guión***ESCENA 1****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio.

EDWARD

Hola, soy Edward, de C4 Trío

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 2****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Hola, soy Héctor Molina

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 3****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

Y Jorge Glem, de C4 Trío

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 4****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

La amistad que tenemos en C4 es primordial

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 5**

**INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Un factor importante en la ejecución de la música de C4 Trío es la improvisación. Eso te proporciona libertad

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 6**

**INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio.

EDWARD

Nosotros pensamos que ese es el momento en el cual cada quien expresa lo que siente y a la gente le gusta mucho esa parte de la improvisación porque siempre es distinta

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 7**

**INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Mucha gente nos dice que en vivo somos una cosa y el disco es totalmente distinto

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 8**

**INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio.

EDWARD

Pasan muchas cosas que quizás no pasan en los ensayos

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 9**

**INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

El show de C4 tiene mucho de visual también

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 10**

**INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio.

EDWARD

Nosotros pensamos que de eso se trata la música. Si nosotros la sentimos chévere y la gozamos, el público igual lo va a sentir

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 11**

**INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

La interacción de C4 Trío en tarima ha ido evolucionando poquito a poco. Al principio, como somos tres cuatros, tres instrumentos iguales, es un poquito difícil saber qué es lo que va a hacer cada quien

CORTE A: \_\_\_\_\_



**ESCENA 12****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Cosas importantes que han ocurrido en tarima con otros artistas ha sido una influencia fundamental también para nosotros. Rafael Brito, “El Pollo”, que además fue profesor nuestro de cuatro y después compartir con él en un escenario para nosotros es súper importante. Artistas como Eddy Marcano, que estuvimos con él en el Festival Nuevo

Mundo

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 13****EXTERIOR. CENTRO DE ARTE LA ESTANCIA. DÍA.**

Eddy Marcano está sentado en un banco.

EDDY

Realmente para mí fue una experiencia única, irreplicable, haber tocado con ellos. Mucha energía, mucha energía. Y sobretodo mucha libertad al tocar. Me sentí muy libre

tocando con ellos

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 14****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

Hay que lograr esa interacción tanto como C4 como cuando hay un invitado: ver qué es lo que vamos a hacer cada uno. Y se logran cosas bien bonitas

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 15****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

Como somos nosotros en la calle así somos en la tarima. No debe haber formalismos.

No debe haber espacios de aquí están los músicos, aquí están los artistas y el público por allá...no, no, no. Esa interacción no debe ser solamente entre nosotros, sino también formar parte del público en ese momento

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 16****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

Lo más cómico son los sitios de ensayo. Creo que una sola vez ensayamos en una sala de grabación. El resto de las veces ha sido en casa de Edward, en casa de Héctor o en mi casa, pero la mayoría de las veces indudablemente es en aeropuertos, en el metro

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 17****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Nunca antes de un concierto hay una preparación muy especial. Hablando, conversando, echando chistes y tratando de estar tranquilos antes de un concierto, porque si tu entras muy tenso eso se nota

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 18****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio.

EDWARD

Cuando estamos en el estudio y en los ensayos los tres juntos siempre hemos sido muy  
panas y solemos ser bastante dispersos

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 19****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Empezamos en un relajo y un solo relajo tratando de relajar la cosa para que estemos  
tranquilos

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 20****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio.

EDWARD

El más echador de broma en el grupo evidentemente es Jorge Glem

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 21****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

Es un vacilón porque los tres echamos muchísima broma cuando estamos grabando

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 22****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Y algo bien importante es que cuando arranca la música, cuando arrancamos a grabar,  
ahí sí, seriedad total

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 23****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

JORGE

Yo siento que nosotros vinimos a la vida por esto, por la música

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 24****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Jorge y Héctor están sentados en el estudio.

HÉCTOR

Mucho de lo que es C4 Trío hoy en día se debe a la amistad, la perseverancia y el  
respeto

CORTE A: \_\_\_\_\_

**ESCENA 25****INTERIOR. ESTUDIO DE GRABACIÓN. DÍA.**

Edward está sentado en el estudio.

EDWARD

Fuera del éxito que C4 Trío ha tenido, siento que hace falta mucho más trabajo por  
hacer

CORTE A: \_\_\_\_\_

*Presupuesto Micro 4*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micos Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>155</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>9700</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>UNKILO PRODUCCIONES</b>	<b>1200</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES <b>CINE MATERIALES</b>	<b>894</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>500</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	50
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	25
1.1.3	Llamadas	50
1.1.4	Transporte	30
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>155</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	<i>Personal de dirección</i>	
2.1.1	Asistente de dirección	1500
2.2	<i>Personal de Fotografía</i>	
2.2.1	Director de fotografía	3000
2.3	<i>Personal de sonido</i>	
2.3.1	Director de sonido	2800
2.3.2	Operador de audio	1200
2.4	Camarógrafo	1000
2.5	Estudio de grabación	150
2.6	Mini DV	25
2.7	Catering	25
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>9700</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES UNKILO PRODUCCIONES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	400
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	350
3.3	Maleta de luces Arri 100	250
3.4	Pantallas de rebote	100
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	100
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>1200</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES CINE MATERIALES</b>	
3.1	Cámara HDV Z1 Sonny	350
3.2	Maleta de luces Lowel 2500	190
3.3	Maleta de luces Arri 100	142
3.4	Pantallas de rebote	32
3.5	Micrófono Shure Barquilla inalámbrico	180
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>894</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Edición	500
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>500</b>

*Análisis de costos Micro 4*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>87,5</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>394</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES	<b>340</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>645</b>
	<b>Monto total del proyecto</b>	<b>1466,5</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	25
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	12,5
1.1.3	Llamadas	50
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>87,5</b>



<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	Asistente de dirección	50
2.2	Camarógrafo	100
2.3	Estudio de grabación	160
2.4	Mini DV	69
2.5	Catering	15
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>394</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES</b>	
3.1	Cámara	125
3.2	Maleta de luces	125
3.3	Micrófono Boom	90
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>340</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Digitalización	245
4.2	Edición	400
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>645</b>

*Permisología**Permiso Requerido a la UCAB*

From: Ariana Pirela  
To: rreyes@ucab.edu.ve; emantill@ucab.edu.ve  
Sent: Wednesday, June 18, 2008 7:44 PM  
Subject: Permiso

Estimada Prof. Raiza Reyes, (Directora de Servicios Generales):

Ante todo mis cordiales saludos, le escribimos para solicitar un permiso de grabación en la áreas de la universidad. Somos Ariana Pirela y Yessenia Pérez, estudiantes de X semestre de Comunicación Social mención Artes Audiovisuales y en estos momentos estamos realizando nuestra tesis de grado, la cual lleva por nombre "Micros Documentales de C4 Trío para la difusión de la Música Venezolana Experimental". Nos gustaría saber si podemos utilizar las áreas verdes de la universidad (no dentro de los módulos ni dentro de las áreas de post-grado) para realizar unas entrevistas a los músicos Cheo Hurtado, Rafael "El Pollo" Brito, Rodner Padilla, Alí Agüero, Eddy Marcano, Alexis Cárdenas, Roberto Koch y Gonzalo Teppa, todos músicos venezolanos residenciados en nuestro país, los temas a tratar en las entrevistas serán opiniones acerca del grupo de música venezolana C4 Trío y sus integrantes, opiniones acerca del movimiento de música venezolana experimental que se viene dando en el país y su percepción como músicos. Decidimos realizarlo dentro de la universidad por la vistosidad de las áreas verdes y también porque como todos sabemos la situación económica está un poco difícil y el alquiler de locaciones o estudios es muy costoso para nosotras poder costear los gastos de esta producción.

Los días que tengo estimado de grabación son:

Lunes 23 de Junio de 2008 8am - 6pm.

Viernes 27 de Junio de 2008 8am - 6pm.

Martes 01 de Julio de 2008 8am - 6pm.

Nos gustaría poder contar con su apoyo y con el de la universidad para realizar estas grabaciones.

Esperando su pronto respuesta y dándole gracias de antemano.

Ariana Pirela.

Yessenia Pérez.

On Wed, 18 Jun 2008 20:07:24 -0400 Raiza Reyes

rareyes@ucab.edu.ve wrote:

Estoy enviando tu correo a Rubén Peñalver, ya que nos compartimos la autorización de tales actividades. Esperemos su respuesta.

Raiza.

Enviado: jueves, 19 de junio de 2008 07:19:12 p.m.

Responder a: Rubén Peñalver (rpenalve@ucab.edu.ve)

Para: Raiza Reyes (rareyes@ucab.edu.ve)

Ariana Pirela (apnegrita@yahoo.com)

Estimada Raiza y Ariana, si se trata de una actividad meramente académica sin fines de lucro no hay problema. Aclaro esto porque en otras ocasiones se ha presentados casos que dicen ser trabajos de grado y terminan siendo producciones comerciales.

Saludos.

Rubén.

*Permiso requerido al Centro de Arte La Estancia*



**Universidad Católica Andrés Bello**  
 Rif-J-00012255-5  
 Av. Teherán, Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332  
 Escuela de Comunicación Social- Edif. de Aulas, Módulo 4 piso 3  
 Tlf: 58+(0212)407.4232 Fax:58+(0212)407.4265  
 Caracas (1020) - Venezuela  
 www.ucab.edu.ve

Caracas, 17 de junio de 2008

**Lic. Rodrigo Risquez**  
**Centro de Arte la Estancia**  
**Departamento de Comunicaciones**  
**Su Despacho.**

Mediante la presente certifico que la Br. **Ariana Pirela Sánchez C.I. Nr.: 18.246.711**, es estudiante del **10° Semestre** mención **Artes Audiovisuales** en estos momentos se encuentra realizando su Trabajo de Grado: " Micros Documentales de C4 Trío para la difusión de la música Venezolana Experimental", por lo que necesitan ayuda y colaboración para poder grabar las entrevistas en los días 23 y 27 de junio - 01 y 04 de Julio del corriente año a las siguientes personas: Ali Agüero, Roberto Koch, Hedí Marciano, Cheo Hurtado, Alexis Cárdenas, Rafael "El Pollo Brito" y así poder obtener opiniones acerca del Grupo C4 Trío y del movimiento de Música Venezolana Experimental.

Sirva la presente para informar que este trabajo es requisito indispensable para poder pasar la materia y puedan así obtener su título de Licenciado en Comunicación Social, por lo que se trata de una actividad netamente académica y sin fines de lucro.

Agradecemos por anticipado la colaboración que le puedan prestar para su culminación.

Atentamente,

Prof. Elisa Martínez  
 Coordinadora de Trabajo de Grado y Pasantías  
 Escuela de Comunicación Social-UCAB



*Rodrigo Risquez*  
 042-253-92-06

*Permiso requerido a los integrantes de la agrupación C4 Trío*

### AUTORIZACIÓN

Yo, Edward Ramírez, venezolano mayor de edad, titular de la C.I.16523759, en mi carácter de integrante del grupo C4 Trío, por medio de la presente autorizo a las ciudadanas Yessenia Pérez Cuetos y Ariana Elvira Pirela Sánchez, venezolanas, mayores de edad, domiciliadas en la ciudad de Caracas y titulares de las C.I 17531599 y 18246711, respectivamente, estudiantes del X semestre en la Universidad Católica Andrés Bello, ubicada en la ciudad de Caracas, para que utilicen en su Trabajo de Grado titulado: *“Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental”*, los temas musicales:

**Grupo:** C4 Trío

**Canción:** Mambo Influenciado, Pregones Zulianos, Periquera con Seis por Derecho, A mis Hermanos, Zumba que Zumba, Pez Volador

**Año:** 2006

**Producido por:** Aquiles Báez

Firma

  
-----

## AUTORIZACIÓN

Yo, Jorge Glem, venezolano mayor de edad, titular de la C.I.16816461, en mi carácter de integrante del grupo C4 Trío, por medio de la presente autorizo a las ciudadanas Yessenia Pérez Cuetos y Ariana Elvira Pirela Sánchez, venezolanas, mayores de edad, domiciliadas en la ciudad de Caracas y titulares de las C.I 17531599 y 18246711, respectivamente, estudiantes del X semestre en la Universidad Católica Andrés Bello, ubicada en la ciudad de Caracas, para que utilicen en su Trabajo de Grado titulado: *“Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental”*, los temas musicales:

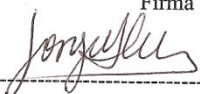
**Grupo:** C4 Trío

**Canción:** Mambo Influenciado, Pregones Zulianos, Periquera con Seis por Derecho, A mis Hermanos, Zumba que Zumba, Pez Volador

**Año:** 2006

**Producido por:** Aquiles Báez

Firma



-----

## AUTORIZACIÓN

Yo, Héctor Molina, venezolano mayor de edad, titular de la C.I.14529415, en mi carácter de integrante del grupo C4 Trío, por medio de la presente autorizo a las ciudadanas Yessenia Pérez Cuetos y Ariana Elvira Pirela Sánchez, venezolanas, mayores de edad, domiciliadas en la ciudad de Caracas y titulares de las C.I 17531599 y 18246711, respectivamente, estudiantes del X semestre en la Universidad Católica Andrés Bello, ubicada en la ciudad de Caracas, para que utilicen en su Trabajo de Grado titulado: “*Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental*”, los temas musicales:

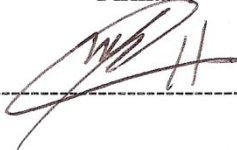
**Grupo:** C4 Trío

**Canción:** Mambo Influenciado, Pregones Zulianos, Periquera con Seis por Derecho, A mis Hermanos, Zumba que Zumba, Pez Volador

**Año:** 2006

**Producido por:** Aquiles Báez

Firma

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Héctor Molina', is written over a horizontal dashed line. The signature is stylized and somewhat cursive.

### *Entrevistados*

Edward Ramírez: Caraqueño de 21 años, realizó sus estudios en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, Escuela de Música José Reyna, Fundación Bigott, FUNDEF, Escuela de Música Otilio Galíndez, entre otras. Ha estudiado cuatro con los maestros Carlos Arcila, Antonio Zapata, Javier Marín, Luis Pino (cuatro solista), Enio Escauriza (cuatro solista afinación aguda), Rafael “Pollo” Brito (empleo de armonías modernas), Orlando Cardozo (armonía aplicada al cuatro). Ha tenido la oportunidad de recibir talleres con Aquiles Báez (improvisación y composición) y Alfonso Moreno (cuatro al estilo oriental). Actualmente se desempeña como cuatrista solista en las agrupaciones C4 Trío, Ensamble Kapicúa, Venezuela Viva, Ensamble 4x4 y Emy Herrera Ensamble. Ha sido consecutivamente ganador del 3er lugar en el “Concurso Internacional La Siembra del Cuatro” organizado por Asdrúbal “Cheo” Hurtado. Entre los músicos y agrupaciones con quienes ha compartido escenario destacan Eddy Marcano, Aquiles Báez, Alfredo Naranjo, Caracas Sincrónica y Pabellón sin Baranda.

Jorge Glem: Oriundo de Cumaná y de 24 años. Logró el primer lugar de afinación tradicional en el II Festival Internacional “La Siembra del Cuatro 2005”, Primer lugar “Mejor Cuatrista - Mejor Agrupación Musical” en el Festival de Música Llanera “El Silbón de Oro” 2004. Segundo lugar en el I Festival Internacional “La Siembra del Cuatro 2004”. Ha participado como acompañante de varias agrupaciones y artistas del país como la “Schola Cantorum de Caracas”, Teatro Rajatabla, Orquesta Nacional de Flautas, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica Venezuela”, Lilia Vera, Carlos Jorgez, Claudio Nazon, Luis Quintero, Corina Peña, Alirio Díaz, Eugenia Méndez, Ruperto “Tico” Páez, Saúl Vera, Lucila Becerra, Toñito Naranjo, Jesús Rengel, Alberto Requena, Jaime Martínez, Aquiles Báez, Ensamble Gurrufío, entre otras figuras. También ha compartido escenario con artistas de la talla de María Rodríguez, El Cuarteto, Hernán Marín, Tierra de Gracia, 21 de Noviembre,



Serenata Guayanesa, Rafael “Pollo” Brito, Cheo Hurtado, Rosa Virginia Chacín. Forma parte de varios ensambles en Caracas además de la agrupación C4 Trío, Ensamble de Percusión “Atalaya”, Saúl Vera y su Ensamble, Ensamble de la Radio Nacional de Venezuela, Ensamble “Cuerdas Bajo Presión” Antología Criolla.

Actualmente cursa sus estudios de música en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM). Ha participado en múltiples grabaciones como La Siembra del Cuatro 2004 (Cheo Hurtado); Riqui, Riqui, Riquirán (Ensamble Gurrufío); Zaimara Hernández (Esta soy yo); Venezuela en Cámara (IUDEM); Por la vida y la paz (Coral Polifónica de la Universidad de Carabobo); Ensamble “Encayapa”- Ruperto “Tico” Páez. Cuenta con su primera producción como solista: Cuatro Sentido (Jorge Glem).

Héctor Molina: Merideño de 26 años, comienza sus actividades musicales en el año 1992 en la fundación coral "Niños Cantores de Mérida". Es allí donde nace su interés por el cuatro y la guitarra, ejecutándolos de forma autodidacta. Con esta agrupación realiza giras por todo el país y en 1997 una gira internacional que incluyó Alemania, Italia y Francia. Emprende sus estudios regulares de música en el año 1996 en la “Unidad de Música de la Universidad de los Andes”, cumpliendo estudios de Teoría y Solfeo, Guitarra Clásica y Armonía con los maestros Geraldo Arrieche, Leovigildo Díaz, Eleazart Longart y Gilberto Rebolledo, entre otros. Además recibió clases particulares de Armonía Moderna y Armonía Moderna Aplicada a la guitarra, con el profesor Edwin Arellano. En 1997 ingresa a la "Estudiantina de la Universidad de los Andes" con la cual realiza innumerables giras nacionales y dos giras internacionales: Colombia 1998 y Francia 1999. Participa en la grabación de su primer CD, "El Malmanda'o". Fue miembro fundador de varias agrupaciones de música popular en Mérida, entre ellas “Polifonía Popular”, “Son y Parranda”, “Palo e' Lluvia” y “Maní Tostao”. Igualmente formó parte de las agrupaciones corales "Cantoría de Mérida" y "Coral Vinicio Adames". Ha compartido escenario con músicos de gran trayectoria como Cecilia Todd, Gualberto Ibarreto, Frank Quintero, Serenata Guayanesa, Rafael

"Pollo" Brito, Aquiles Báez, Cheo Hurtado e Ilan Chester. Es miembro fundador de la agrupación musical "Los Sinvergüenzas" donde interviene como cuatrista. Con esta agrupación graba un disco compacto titulado "Bichoneando" en los que se incluyen temas de su autoría y realiza un par de giras (2002 y 2006) por varias ciudades de España con gran éxito de crítica. También es miembro de la agrupación C4 Trío. Actualmente cumple actividades curriculares de licenciatura en música mención Composición, bajo la tutela del maestro Federico Ruíz y Ejecución Instrumental mención Cuatro Venezolano en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM).

Aquiles Báez: compositor, arreglista, productor y músico caraqueño. Productor musical del primer disco de C4 Trío. Estudió en el Conservatorio de Música Simón Bolívar, en The New England Conservatory of Music y en el Berklee College of Music. Ha grabado y tocado con Paquito D' Rivera, Danilo Pérez, John Patitucci, Romero Lubambo, Fareed Haque, Solo Razaf, Marco Pereira, Oscar Stagnaro y Ensamble Gurrufío, entre otros.

Cheo Hurtado: músico venezolano nacido en el estado Bolívar. Es considerado uno de los más célebres intérpretes del Cuatro, cuya extremadamente ágil técnica del rasgado se cree que es actualmente insuperable. También toca la mandolina, la bandola y la guitarra. Ha compartido escenario con grandes artistas como: Alirio Díaz, Aldemaro Romero, Paquito D'Rivera, Oscar D'León, Simón Díaz, Béla Fleck, Serenata Guayanesa, Soledad Bravo, Lilia Vera y María Teresa Chacín, entre otros. Como solista, como músico de acompañamiento, y como director musical, Hurtado ha participado en eventos internacionales en los Estados Unidos, Europa, Asia y los países del Caribe.

Rafael "El Pollo" Brito: músico y compositor caraqueño de amplia trayectoria profesional, considerado uno de los mejores exponentes de la nueva Escuela Cuatristica de nuestro país. Su propuesta musical mezcla ritmos folklóricos Afro-Venezolanos con

implementos del pop logrando un sonido único al combinar con ellos el Cuatro y el Arpa.

Roberto Koch: bajista caraqueño interesado en abarcar un gran número de estilos musicales. También toca el piano, el violín y el contrabajo. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música “Juan José Landaeta”, en la Escuela de Música “Lino Gallardo” y en la Universidad Central de Venezuela. Ha trabajado con músicos venezolanos de la talla de Cecilia Todd, Gualberto Ibarreto, Francisco Pacheco, Saúl Vera, Huáscar Barradas, Cheo Hurtado y Simón Díaz, Marco Granados, Aquiles Báez, Pablo Gil, Bernardo Padrón, Andrés Briceño, Alfredo Naranjo, Junior Romero, Nené Quintero, Joel Pibo Márquez y Roberto Jirón, entre otros. También ha tocado en Venezuela con reconocidos artistas del mundo del jazz internacional, entre los cuales cabe mencionar a Steve Khan, Mario Canonge y Luis Perdomo.

Eddy Marcano: zuliano de nacimiento y margariteño de corazón; violinista y director de orquesta radicado en Caracas desde que inició sus estudios musicales. Es el primer violín de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, profesor de violín del Conservatorio de Música Simón Bolívar y del Colegio Emil Friedman; presidente de la Fundación Orquesta Sinfónica Nueva Esparta, integrante del grupo Arcano y director de la Orquesta Infantil del Centro Académico Montalbán. Asimismo ha formado parte de los programas de la UNESCO y la OEA como comisionado musical en la creación de orquestas juveniles e infantiles en Honduras, México, Paraguay, Uruguay y Guatemala. Ha compartido con artistas como Simón Díaz, María Teresa Chacín, Ensamble Gurrufío, Esperanza Márquez, Lilia Vera, Cecilia Todd, El Cuarteto, Beto Valderrama, Alirio Díaz, Chuchito Sanoja, Chick Corea, Gary Bourton y Paquito D´Rivera y es constantemente invitado como jurado en concursos nacionales e internacionales.

Rodner Padilla: Bajista, Compositor, Arreglista y Productor Musical; desde niño comienza de forma autodidacta. Ingresó a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Paraguaná e inicia estudios de Contrabajo, Teoría y Solfeo en el conservatorio

adjunto a esta institución. Luego en la ciudad de Maracaibo inicia estudios de Lic. en Música en la Universidad Cecilio Acosta. Simultáneamente estudia Teoría y Solfeo en el Conservatorio Musical “José Luís Paz”, también ubicado en esta ciudad. Regresa a Punto Fijo para formar parte de la fila de Contrabajos de la Orquesta Sinfónica de Paraguaná.

Se traslada a la ciudad de Caracas e inicia estudios en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) en la mención de Composición. Actualmente cursa el décimo semestre de esta carrera y ha participado como docente del Departamento de Extensión de esa institución. Entre sus experiencias musicales caben destacar los trabajos desarrollados como arreglista, compositor, bajista y pianista en el disco de José Luis Quintana “Changuito”, afamado percusionista, fundador de la gran Orquesta Cubana “Los Van Van”; para Alfredo Naranjo y su Guajeo con la Orquesta Sinfónica “Gran Mariscal de Ayacucho”; actualmente desarrolla trabajos como productor discográfico, teniendo en su haber los discos "Canciones de Enrique Hidalgo" de María Alejandra Rodríguez y "enCayapa" del Ensamble enCayapa. También ha realizado música para obras de Teatro. Como Bajista ha tocado con el Paris Jazz Big Band, Andrés Briceño, Pablo Gil, Soledad Bravo, Yordano, Biella Da Costa, María Alejandra Rodríguez, Sergio Pérez, Frank Quintero, C4 Trío, Gerry Weil, con el espectáculo "Venezuela Viva" y muchos otros; además lleva adelante par de proyectos colectivos, el “Ensamble enCayapa” y "Broad Band Quartet" con los músicos Juan Ángel Esquivel, Adolfo Herrera y Rafael Greco. Ha participado en giras internacionales que le han permitido visitar Francia, España, Italia, Alemania, Bélgica, Holanda, Marruecos, Colombia, México, Costa Rica, Perú, Cuba y otros países de Latino América y del Caribe. También ha hecho giras nacionales dictando clínicas y talleres sobre armonía contemporánea, ejecución e improvisación en el Bajo Eléctrico.

*Desglose*

Día	Esc/ D-N	INT - EXT	Locación	Ubicación	Entrevista do	Utilería	Hora de Pauta	Observaciones
1	6, 8 (micro 2) 5, 8, 9, 16, 17, 18, 19 (micro 3) 13 (micro 4)/D	EXT	Centro de Arte La estancia	Altamira	Roberto Koch, Eddy Marcano	Banco Paisaje natural Instrumentos	8:00am	Se necesita una silla Catering
2	6, 12, 14 (micro 3)/D	EXT	UCAB	Antímano	Rodner Padilla, Rafael "El Pollo" Brito	Silla Paisaje natural Instrumentos	8:00am	Se necesita una silla Catering
3	1, 4, 7, 10, (micro 1)/D	INT	Sala de Jorge	El Valle	Jorge Glem	Silla Mesa Cuadro	8:30am	Catering
3	2, 5, 8, 11, 13 (micro 1)/D	INT	Sala de Edward	Capitolio	Edward Ramírez	Silla Cuadro	8:30am	Catering
3	3, 6, 9, 12 (micro 1)/D	INT	Sala de Héctor	San Bernardino	Héctor Molina	Silla Mueble Cuatros	8:30am	Catering

4	1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12 (micro 2)/D	INT	Sinfín negro	Las Palmas	Jorge Glem, Edward Ramírez y Héctor Molina	Sillas	9:00am	Se necesita una silla Catering
5	1, 2, 3, 4 , 5, 6, 9, 13, 15, 17 (micro 3) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 (micro 4)/D	INT	Estudio de Grabación	La Castellana	Jorge Glem, Edward Ramírez y Héctor Molina	Silla Equipos de grabación Instrumentos	8:00am	Se necesita una silla Catering

*Plan de Grabación*

<b>DÍA</b>	<b>HORA</b>	<b>ESCENA</b>	<b>INT</b>	<b>EXT</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>ENTREVISTADO</b>	<b>UTILERÍA</b>	<b>OBSERVACIONES</b>
<b>DÍA 1</b>	8:00 am	6, 8 (micro 2) 5, 8, 9, 16, 17, 18, 19 (micro 3) 13 (micro 4)		X	Centro de Arte La estancia	Roberto Koch, Eddy Marcano	Banco, paisaje natural, instrumentos	Se necesita una silla Catering
<b>DÍA 2</b>	8:00 am	6, 12, 14 (micro 3)		X	UCAB	Rodner Padilla, Rafael “el pollo” Brito	Silla Paisaje natural Instrumentos	Se necesita una silla Catering
<b>DÍA 3</b>	8:30 am	1, 4, 7, 10, (micro 1)	X		Sala de Jorge	Jorge Glem	Silla Mesa Cuadro	Catering
<b>DÍA 3</b>	8:30 am	2, 5, 8, 11, 13 (micro 1)	X		Sala de Edward	Edward Ramírez	Silla Cuadro	Catering
<b>DÍA 3</b>	8:30 am	3, 6, 9, 12 (micro 1)	X		Sala de Héctor	Héctor Molina	Silla Mueble Cuatros	Catering

<b>DÍA 4</b>	9:00 am	1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12 (micro 2)	X		Sinfín negro	Jorge Glem, Edward Ramírez y Héctor Molina	Sillas	Se necesita una silla
<b>DÍA 5</b>	8:00 am	1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 13, 15, 17 (micro 3) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 (micro 4)	X		Estudio de grabación	Jorge Glem, Edward Ramírez y Héctor Molina	Sillas, equipos de grabación e instrumentos	Se necesita una silla Catering



*Postproducción**Presupuesto final*

Productoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez Directoras: Ariana Pirela/Yessenia Pérez

Título producción: **Micros Documentales de C4 Trío para la Difusión de la Música Venezolana Experimental**

	<b>SUMARIO</b>	<b>Bs.F</b>
1	PRE – PRODUCCIÓN	<b>450</b>
2	PRODUCCIÓN	<b>1757</b>
3	EQUIPOS Y MATERIALES	<b>1960</b>
4	POST - PRODUCCIÓN	<b>2580</b>
	<b>Monto total del proyecto</b>	<b>6747</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
1	<b>PRE - PRODUCCIÓN</b>	
1.1	Fotocopias e impresiones	100
1.1.2	Materiales varios: tirro, marcadores, etc.	50
1.1.3	Llamadas	200
1.1.4	Transporte	100
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>450</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
2	<b>PRODUCCIÓN</b>	
2.1	Asistente de dirección	200
2.2	Operador de audio	200
2.3	Camarógrafo	550
2.4	Estudio de grabación	320
2.5	Mini DV	279
2.6	Catering	208
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>1757</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
3	<b>EQUIPOS Y MATERIALES</b>	
3.1	Cámara	600
3.2	Maleta de luces	980
3.3	Micrófono	380
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>1960</b>

<b>CTA #</b>	<b>ETAPA</b>	<b>TOTAL Bs.F</b>
4	<b>POST – PRODUCCIÓN</b>	
4.1	Digitalización	980
4.2	Edición	1600
	<b>SUBTOTAL</b>	<b>2580</b>

## CONCLUSIONES

Los micros documentales son un excelente medio para la transmisión de mensajes, ya que su corta duración le permite al espectador mantener la atención y captar la idea que se quiere transmitir.

Los exponentes del género de Música Venezolana Experimental están desarrollando un excelente trabajo en cuanto a la música venezolana tanto a nivel nacional como internacional, es necesario y primordial que el trabajo de estos músicos sea difundido.

El aparato empresarial en general cree que al invertir en un músico popular lo hace sólo para beneficiar al artista, cuando en realidad está ayudando a difundir el patrimonio musical de la nación. El hecho que el pueblo venezolano en general prefiera los ritmos extranjeros se debe en gran parte a que los medios no contribuyen a la difusión de la música que realmente le brinda al país una identidad.

El músico está dispuesto a colaborar a todos los programas que quieren difundir la Música Venezolana Experimental, ya que siempre está deseoso de presentar su trabajo al público y enaltecer a la música popular tanto dentro como fuera del país.

## **RECOMENDACIONES**

Los micros documentales son una pieza audiovisual de corta duración, por lo cual es recomendable grabar sólo la cantidad de material necesaria, para así facilitar la etapa de postproducción.

Cuando se quiera difundir la Música Venezolana Experimental, los micros documentales representan una excelente opción para promocionar este tipo de género.

Fomentar la elaboración de registros documentales y audiovisuales para la difusión de la cultura popular venezolana dentro de las instituciones responsables de impartir la carrera de comunicación social y medios audiovisuales.

Abrir una base de datos donde se registren los trabajos audiovisuales que difundan la cultura venezolana para llevar una continuidad de registros, de investigaciones y aportes de lo que ocurre dentro del país.

**ANEXO A: GUÍA DE ENTREVISTAS  
A LOS ESPECIALISTAS AUDIOVISUALES**

*Guía de entrevistas**Guía de entrevistas a expertos audiovisuales*

1. ¿Qué es un micro?
2. ¿Qué es un micro documental?
3. ¿Cuál es la duración de un micro documental?
4. ¿Cómo es la iluminación de un micro documental?
5. ¿Cómo es el guión de un micro documental?
6. ¿Cómo es el arte de un micro documental?
7. ¿Cuáles fueron los inicios del micro documental?
8. ¿Cuáles son los errores más comunes en los micros audiovisuales?
9. ¿Cuáles son los beneficios del micro documental?
10. ¿Por qué hacer micros documentales?
11. ¿Cuál es el apoyo que reciben las producciones de micros audiovisuales en Venezuela?
12. ¿Por qué incluir micros en la programación de las televisoras?
13. ¿El micro documental es un medio adecuado para difundir y documentar a la música venezolana?

**ANEXO B: GUÍA DE ENTREVISTAS  
A LOS MÚSICOS INVITADOS**

*Guía de entrevistas**Guía de entrevistas a los músicos invitados: Aquiles Báez, Roberto Koch, Eddy Marcano, Rodner Padilla, Alí Agüero y Rafael “El Pollo” Brito*

1. ¿Qué es la música venezolana?
2. ¿Qué es la Música Venezolana Experimental (MVE) en la actualidad?
3. ¿Dónde nace la MVE?
4. ¿Cómo es la Música Venezolana Experimental (MVE) en la actualidad?
5. ¿Cuál es el estilo de la MVE?
6. ¿Cuáles son las principales influencias de la MVE?
7. ¿Cómo es vista la MVE dentro del World Music?
8. ¿Cómo ves a C4 Trío dentro de la MVE?
9. ¿Cómo es la experiencia de compartir con C4 Trío en estudio?
10. ¿Qué te parece la propuesta musical de C4 Trío?
11. ¿Qué piensas de la versatilidad de C4 Trío con el cuatro?
12. ¿Cómo ves el éxito del primer CD de C4 Trío?
13. ¿Cuál es la importancia de adaptar otros géneros al cuatro?
14. ¿Cómo ha evolucionado C4 Trío?
15. ¿Cómo contribuye C4 Trío a la exaltación de la música venezolana?
16. ¿Por qué es necesario difundir el trabajo de los compositores venezolanos?
17. ¿Es suficiente la difusión y el apoyo que se le está dando a los grupos y músicos venezolanos?



**ANEXO C: GUÍA DE ENTREVISTAS  
A LA AGRUPACIÓN C4 TRÍO**

*Guía de entrevistas**Guía de entrevistas a la agrupación C4 Trío: Edward Ramírez, Héctor Molina y Jorge Glem*

1. ¿Dónde naciste?
2. ¿Cómo fueron tus inicios musicales?
3. ¿Cuáles fueron tus primeras influencias?
4. ¿En qué momento decidiste dedicarte exclusivamente a la música?
5. ¿Qué dijo tu familia cuando decidiste dedicarte a la música?
6. ¿Cómo fueron tus primeras experiencias con la música?
7. ¿Cuándo empezaste a estudiar música de manera académica?
8. ¿Por qué decidiste tocar cuatro?
9. ¿Cuándo y por qué decidiste mudarte para Caracas?
10. ¿Cómo fue tu participación en La Siembra del Cuatro?
11. ¿Cuál fue el mayor impulso de tu carrera?
12. ¿Cómo se conocieron?
13. ¿En qué momento decidieron formar el grupo?
14. ¿Cómo es su relación como grupo?
15. ¿Bajo qué circunstancias se grabó el primer CD?
16. ¿Qué músicos los acompañaron en el primer CD?
17. ¿Cómo es la experiencia de grabar y tocar con otros músicos?
18. ¿Cómo fue el encuentro con Aquiles Báez?
19. ¿De dónde provienen sus influencias musicales?
20. ¿Cómo definirían su estilo de música?
21. ¿Cómo es C4 Trío en vivo?
22. ¿De dónde surge la improvisación?
23. ¿Cuál es la participación de C4 Trío dentro de la MVE?
24. ¿Cómo ha sido la experiencia en sus giras nacionales e internacionales?

25. ¿Reciben el apoyo suficiente para la difusión de su música?
26. ¿Consideran necesario tener registros audiovisuales en su trabajo?
27. ¿Cuál es la importancia del público?
28. ¿Cómo es la interacción en tarima?
29. ¿Quién es el más bromista del grupo?
30. ¿Cómo es la preparación antes de un concierto?
31. ¿Dónde ensayan?
32. ¿Qué piensan del movimiento de MVE?
33. ¿Cómo está posicionada la música venezolana dentro del World Music y el Jazz?
34. ¿Cómo aprovechan los diferentes recursos del cuatro?
35. ¿Cómo son los arreglos musicales del grupo?

## FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

### *Documentos audiovisuales*

TVES (Productor). 2007. *El nuevo sonido de Venezuela* [Serie de televisión]. Caracas: TVES

### *Música grabada*

Glem, J. (2006). Pez volador. En C4 Trío [CD]. Caracas: Producción independiente.

Molina, H. (2006). Zumba que zumba. En C4 Trío [CD]. Caracas: Producción independiente.

Rincón-González, R. (2006). Pregones zulianos. En C4 Trío [CD]. Caracas: Producción independiente.

Valdés, C. (2006). Mambo influenciado. En C4 Trío [CD]. Caracas: Producción independiente.

### *Libros*

Aretz, I (1992) Historia de la etnomusicología de América Latina. Caracas: FUNDEF-CONAC-OEA

Aretz, I (1980) Manual del folklore. Caracas: Monte Ávila Editores C.A.

Al-Shereidah, J (2005) Catálogo discográfico. Caracas: Editorial Fundación Vicente Emilio Sojo

- Calcaño, J.A. (1980) La ciudad y su música. Caracas: Editorial Fundarte
- De Collado, C y Maza, M (1994) Guión para medios audiovisuales: cine, radio y televisión. México: Alhambra Mexicana
- Editora Nacional (1969) Tercer Programa “La crítica en las artes”. España: Autor
- Feldman, S (1993) Guión argumental, guión documental. Barcelona, España: Gedisa
- Goldsmith, D (2003) El documental: entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental. Barcelona, España: Langenscheidt Océano Éxito
- Hersh, C (1998) Producción televisiva: el contexto latinoamericano. México: Trillas
- Laulan, A (1976) La imagen en la sociedad contemporánea. Madrid: Editorial Fundamentos
- Linares, L y Pacheco, C (comp). (1993). Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento. Caracas: Monte Ávila Editores
- Millerson, G (1991) Técnicas de realización y producción para televisión. Madrid: IORTV
- Miranda, J (1994) Imagen documental de Caracas. Caracas: Fondo Editorial Fundarte
- Paz, J.C. (1955) Introducción a la música de nuestro tiempos. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión Buenos Aires
- Peñaloza, Z (2003) Guía para la elaboración formal de reportes de investigación. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello

Ramón y Rivera, L (1976) *La música popular de Venezuela*. Caracas: Editorial Ernesto Armitano

Salvat Editores, S.A. (1973) *La música del siglo XX*. Barcelona, España: Autor

Tostado, V (1995) *Manual de producción de video: un enfoque integral*. México: Alhambra mexicana

### *Trabajos de grado*

Aguilar, J y Aponte, G (2004). *Serie de micros: Acuerdo Social, el punto de partida para una nueva Venezuela*. Trabajo de grado de licenciatura publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela

Alejandro, A y Aleyón, K (2002). *Cómo hacer micros audiovisuales para instituciones gubernamentales*. Trabajo de grado de licenciatura publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela

Collao, H y Chuecos, J (1997). *Promoción del turismo receptivo a través de la práctica de deportes no tradicionales: propuesta para la realización de una serie de micros audiovisuales*. Trabajo de grado de licenciatura publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela

Ferraro, N (1997). *Diseño de un manual práctico de producción audiovisual para la realización de micros corporativos*. Trabajo de grado de licenciatura publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela

Meval, M (1996). *Camina con Buenpié: diseño de una serie de micros institucionales para la Fundación del Niño*. Trabajo de grado de licenciatura publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela

*Publicaciones no periódicas*

García, J. (2007). *Guía de estudios para la materia Historia del documental*. Monografía no publicada, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

*Publicaciones periódicas*

El Nacional (2008, Julio 26). Música para todos los oídos. *El Nacional*, p. De colección3

Felipe, L (1988) 50 Años de música en Caracas 1930-1980. *Fundación Vicente Emilio Sojo. Serie Investigaciones*, 7

Haslam, E (1992, Septiembre 10). Shönberg. *El Nacional*, p. C4

Hauser, A (1992) Historia social de la literatura y del arte. *Colección Punto Omega*, 3

Hernández-Guerra, A (1992). El nuevo concepto de la música venezolana. *Revista Musiké*, 3

Longo, C (2008, Marzo 9). De cómo 10 ojos ven a Aldemaro. *Últimas Noticias*, pp. Más Chévere-16-17

Martínez, G (1966). ¿Hacia dónde va la música? *Revista Humboldt*, 25

Miranda, J (1989) El cine que nos ve: materiales críticos sobre el documental venezolano. *Colección Medio Siglo de la Contraloría General de la República. Serie Letra Viva*, 196

Mujica, C (1992, Septiembre 27). John Cage ha muerto. *El Universal*, p.4-3