



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales
Trabajo de Grado

Amigo de la tormenta, vecino de la locura

Un acercamiento documental al proyecto musical Domingo en Llamas

Tesistas:

Camacho Miranda, Javier

Silva Diez, Alejandro

Tutor

Urriola, José

Caracas, junio 201

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social
Universidad Católica Andrés Bello

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

Amigo de la tormenta, vecino de la locura

Un acercamiento documental al proyecto musical Domingo en Llamas

Dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números: _____ En letras:

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

*“Caracas suena. La ciudad se hizo para oírla, no para verla”
José Ignacio Cabrujas*

Resumen

Investigación previa que se realizó para la construcción teórica de un producto audiovisual sobre el proyecto musical Domingo En Llamas. Dentro de las nuevas corrientes musicales venezolanas resalta un músico que por su autenticidad y rebeldía se ha convertido en objeto de culto para un pequeño público. Sus muchas publicaciones y pocas presentaciones en vivo lo hacen desprenderse del músico común venezolano. En el documental se busca develar el misterio que envuelve a Domingo en Llamas además de ser un espacio para la hibridación y experimentación de varios formatos audiovisuales.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I: MARCO REFERENCIAL	10
1. La fusión musical	
1.1 Aparición de los géneros impuros	10
1.2 La fusión musical en Latinoamérica.....	13
1.3 La fusión musical en Venezuela.....	15
2. Proyecto musical Domingo en Llamas	
2.1 Historia Domingo en Llamas.....	21
3. Documental	
3.1 Documental reflexivo.....	25
3.2 La película de carretera.....	28
3.3 La sinfonía urbana.....	30
CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO	
1. Planteamiento del problema.....	33
2. Objetivos	
2.1. Objetivo general.....	34
2.2. Objetivos específicos.....	35
3. Justificación.....	35
4. Delimitación.....	37
5. Sinopsis.....	37

6. Propuesta Visual	
6.1 Locaciones.....	38
6.2 Iluminación.....	38
6.3 Encuadre.....	39
6.4 Montaje y ritmo.....	40
7. Propuesta Sonora.....	41
8. Desglose de necesidades de producción	
8.1 Preproducción.....	41
8.2 Producción.....	42
8.3 Postproducción.....	43
9. Plan de rodaje.....	43
10. Guión técnico.....	44
11. Ficha técnica.....	66
12. Análisis de costos	
12.1 Sumario.....	66
12.2 Preproducción.....	66
12.3 Producción.....	67
12.4 Postproducción.....	68
CONCLUSIONES.....	70
FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA.....	73

INTRODUCCIÓN

La industria musical se encuentra actualmente sobreviviendo bajo condiciones límite en una era definida por las facilidades que el Internet y las nuevas comunicaciones trajeron consigo. Las cadenas de producción musical se han transformado y disminuido potencialmente. Una disminución tan marcada que en la actualidad dentro de la industria musical de corte independiente todas las responsabilidades inherentes a cualquier nuevo acto pueden estar relegadas a una sola persona, que en muchos casos viene a ser el mismo músico creador.

Al centrarnos dentro de este nuevo panorama de acción, y de forma más específica dentro de la ciudad de Caracas, encontramos al proyecto musical Domingo en Llamas, gestado por el músico caraqueño José Ignacio Benítez, quien a lo largo de seis años ha estado produciendo uno de las manifestaciones musicales más innovadoras que ha dado esta ciudad en los últimos años, centrada en un nuevo tipo de canción de autor, en donde la fusión musical y la constante reinención juegan un papel central en todo el acorazado expresivo del artista.

A través de la difusión gratuita por Internet de ocho cancioneros de estudio hasta la fecha, y de una voluntad comprometida solamente a la constante creación musical, alejada de cualquier ambición de fama o reconocimiento público, Benítez ha demostrado que su banda unipersonal es uno de los actos nacionales que más carga de autenticidad tiene en los tiempos que se viven, en un contexto musical plagado de actos prefabricados por una industria en decadencia, que encuentra consuelo solamente cuando logra confeccionar “artistas” que aseguren una retribución monetaria inmediata, y que cale sin problemas en el espectro cultural de un público cada vez menos exigente y más acostumbrado a la ausencia de contenido.

Ese alejamiento del reconocimiento público por parte de Domingo en Llamas, sumado al problema de logística de no contar con una banda fija para sus grabaciones, ha llevado a este músico a tener muy pocas presentaciones en vivo de su acto. Pero el año 2010 sirvió como escenario para la realización de una corta gira de conciertos en la capital, escenario que fue aprovechado para la complementación del documental que se adjunta a este texto, película que además viene a ser el primer registro fílmico oficial realizado alrededor del proyecto musical de Benítez.

Por otra parte, la experimentación evidenciada por el músico central que hemos escogido como objeto central de esta investigación llevó a los realizadores de la misma a aprovechar ese eclecticismo para la producción de un documental que estuviera totalmente divorciado de cualquier propuesta común de este tipo de filmes.

Parado en una costado totalmente contrario a la escuela de los documentales televisivos, *Amigo de la tormenta, vecino de la locura* está llamado a ser un híbrido documental cinematográfico que se alimenta de un género hermano (las películas de carretera) y de un subgénero (las sinfonías urbanas) para recrear ese arquetipo entregado a la fusión evidenciado en Benítez, para así lograr reflejar en una película la relevancia de la música compuesta por Domingo en Llamas dentro de las nuevas corrientes musicales venezolanas, y revelar las influencias presentes en este músico, provenientes tanto de la ciudad que lo aloja como de su formación artística personal.

I. MARCO REFERENCIAL

1. La fusión musical

1.1 *La fusión musical: aparición de los géneros impuros*

La llegada de la modernidad marcó el inicio de diferentes corrientes musicales basadas en la combinación de distintos géneros puros para producir propuestas impuras -también llamadas híbridas o mestizas-, resultado directo de la ampliación de las comunicaciones, hecho que pone al alcance de los autores el conocimiento necesario de diferentes sonidos, para su posterior utilización.

Una evidencia clara de esto puede verse reflejada en las disertaciones de Néstor García Canclini alrededor de las colecciones musicales de cualquier melómano en la modernidad, en donde las clasificaciones pasan a un proceso de desvanecimiento y las fronteras cada vez más difusas entre los estilos y las etiquetas hace cuesta arriba distinguir lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo:

“Las culturas ya no se unen en conjuntos fijos y estables, y por lo tanto desaparece la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de las obras clásicas o las grandes piezas musicales, o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por las comunidades que se dividen en clases sociales.” (Canclini, 1989, pp.143)

Las nuevas colecciones sufren un proceso de transformación continua con las modas, cruzándose todo el tiempo. Además, la tecnología ha llegado a un punto tal que los consumidores musicales pueden armar colecciones propias que nada le envidian a la oferta de cualquier emisora radial.

“En algún sentido, se está a punto de volver una página: la tendencia de la época ya no es la laxitud, la permisividad y el psicologismo en todas direcciones; toda una franja de la cultura *cool* cede paso a referentes más “serios”, más responsables y más efectivos. Pero el individualismo no ha sucumbido, se ha reciclado integrando la nueva sed de negocios, de informática, de media, de publicidad. Una nueva generación narcisista está en marcha, atrapada por la fiebre de la informática y de la competitividad.” (Lipovetsky, 1990, pp. 286)

Como explica Néstor García Canclini, las tecnologías de reproducción permiten a cada uno armar en su casa un repertorio musical que combina lo culto con lo popular, incluyendo a quienes ya lo hacen o lo hicieron en la estructura de las obras: Piazzola, que mezcla el tango con el jazz y la música clásica; Caetano Veloso y Chico Buarque, que se apropian a la vez de la experimentación de los poetas concretos, de las tradiciones afrobrasileñas y la experimentación musical postweberiana; Miles Davis, que con su trabajo *Bitches Brew* marcó un antes y un después en la historia del jazz, apadrinando al rock y a la psicodelia en una propuesta que se divorcia de lo académico. (Canclini, 1989)

“Por una parte, se propician formas inéditas de hibridación productiva, comercial, comunicacional y de consumo más diversificadas e intensas que en el pasado, y así vemos en la música fusiones de melodías étnicas de varias regiones y aún varios continentes, por ejemplo de grupos de rock o de música pop inglesa o estadounidense o francesa con africanos, asiáticos y latinoamericanos.” (Canclini, 2001)

Proliferan además diferentes dispositivos de reproducción indefinibles dentro de los estándares de lo “culto” y lo “popular”, como la improvisación y el videoarte. En ellos se pierden las colecciones; se desestructuran las imágenes y los contextos; y las referencias semánticas e históricas, amarradas anteriormente por sus sentidos. Además el fenómeno de las ciudades modernas aumenta la tendencia del nacimiento de los géneros

impuros, que pueden o no estar nutridos de la escuela clásica, sin perder en ningún momento su trascendencia.

“¿A qué suena una sociedad? ¿Cómo se oye? ¿Es dodecafonía, es un vals, es un rock ácido, es un rap, o es el ritmo sinuoso, inacabable, cascabelero de los soneros y rumberos? En *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, en un nivel la historia de una canción de éxito, “lo real” nunca sigue la misma línea lógica, es lo simultáneo y lo contradictorio, es el encuentro de un discurso político y una guaracha en el tráfico demencial.” (Monsiváis, 2000, pp. 37)

La mencionada canción de Luis Rafael Sánchez combina la retórica neoclásica y la salsa, el exhorto a la cultura museística y las ocurrencias populosas, todo en sintonía, sin que por ello pierda su calidad intrínseca. Por ende, esos géneros impuros enriquecen a la música, dotando a este campo artístico de posibilidades infinitas en su creación.

La fusión musical puede verse reflejada también en el comportamiento de las sociedades de masas. El teórico Gilles Lipovetsky ya había afirmado desde hace más de veinte años que en las sociedades de consumo los productos no se ofrecen en una sola modalidad, sino que existe la posibilidad de escoger entre diferentes variaciones, accesorios, programas, y a su vez combinar de forma libre todos estos elementos. Encontramos así infinidad de géneros musicales híbridos que, cansados de la repetición de las corrientes puras, experimentan con uniones de estilos en la búsqueda de una expansión vanguardista que permita marcar al siglo XXI con una voz propia a nivel musical.

“Tal vez la principal transformación del término cultura, a la que estamos asistiendo, es el pasaje del estudio de la cultura en entidades locales a la necesidad de reconocer la interculturalidad. En este sentido, los cambios globalizadores nos conducen a reconceptualizar la cultura y a verla en un horizonte más extenso (...) justamente para colocar en el centro estos movimientos de interculturalidad suscitados por las migraciones, por los flujos económicos, financieros, mediáticos, de todo tipo.” (Canclini, 2001)

La interculturalidad, vista desde éste punto de vista, viene a ser uno de los gestores principales para la aparición de los géneros musicales impuros y, en un peldaño inmediato, de la fusión musical. Fusión que al ser aplicada en cada nación no pierde en absoluto su identidad principal, que no es otra que la nacional, a pesar de haber heredado conocimientos y lenguajes extranjeros. Nos encontramos así ante una era en donde los canales de expresión artística han aumentado exponencialmente, resultado directo de la nueva concepción de la cultura.

Pero con el aumento de los medios de expresión artística no se puede pensar a la fusión musical como un canal para asegurar la creación de un producto que a todas luces va a ser interesante. El arte requiere no está separado de la pericia, al igual que cualquier otra ciencia humanista. En palabras de García Canclini existen procesos “no sólo de fusión, sino también de desgarramiento, e incluso aspectos que no llegan a ser hibridados. Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites”. Tenemos así un límite marcado para la utilización de la fusión musical. Un límite que requiere de preparación y conocimiento para su posterior superación.

1.2 La fusión musical en Latinoamérica

A finales de la década del sesenta, las clases medias de América Latina heredan con fuerza los coletazos de la cultura hippie norteamericana. Carlos Monsiváis lo confirma treinta años después, y asegura que “en casi todos los países latinoamericanos surgen fuerzas contraculturales y el rock repercute en la literatura, afectando a las nociones líricas” (2000). Se escucha en el sur, y con marcado fanatismo, a Bob Dylan, los Rolling Stones, los Beatles, los Who, Janis Joplin, Jimi Hendrix, los Doors, Led Zeppelin.

Actos cargados de una temática fresca en las canciones, que sirven de estudio puntual para los latinoamericanos.

“Durante una década, la perspectiva es religiosa (en el sentido amplio del término), y muchos no creen a John Lennon cuando en 1971, en su entrevista de *Rolling Stone*, sentencia: “*The dream is over*”. Para ellos, el sueño perdura, porque, a partir de la música, se crea la primera alternativa no política a los regímenes y las tradiciones muertas y opresivas, y se generan las calidades rapsódicas de Bob Dylan, el acento orgiástico de los Rolling Stones, la poesía inesperada de los Beatles. Pesadilla o sueño, el rock cambia vidas y mentalidades.” (Monsiváis, 2000, pp.168)

Posteriormente de la incursión de este género en las naciones medianamente desarrolladas se comienzan a gestar diferentes movimientos musicales de importancia, tanto en Centroamérica como en Suramérica, en donde la clasificación genérica se vuelve progresivamente más compleja a causa de las múltiples influencias identificables en los proyectos.

Como afirma Monsiváis, en los países en donde el rock es atmósfera y destino, los jóvenes oyen discos como si atendieran profecías, y el paisaje acústico define y regula su existencia:

“El ídolo es el Súper Yo, y el grupo predilecto es cultura familiar. Los jóvenes escritores, a diferencia de la generación anterior, formada en la literatura y el cine, ven en el ídolo musical el estilo de vida, y los personajes de sus relatos desean encarnar las cualidades atribuidas a los semidioses del rock, y viven para la frase incisiva, el desplante, el sexo experimentado como alucinación, la alucinación presentada como orgasmo, el desafío de la droga, la incompreensión del tedioso mundo de los adultos.” (2000, pp.169)

Según el musicólogo venezolano Juan Carlos Ballesta, con la aparición del grupo chileno Los Jaibas, a principio de la década del setenta, se inicia en la región una cadena de manifestaciones musicales impuras que cobraron vida propia, heredando la influencia de géneros claramente occidentales y norteamericanos, adaptados y revitalizados en la cultura latinoamericana (2011).

“El inicio marcado por la combinación de Los Jaibas de la música andina con psicodelia y rock desencadenó propuestas en todo el continente, desde el campo independiente hasta el terreno de las grandes discográficas. Así aparece Café Tacuba en México, un proyecto impuro e inclasificable que sigue demostrando en la actualidad una constante reinención, o la libertad creativa expresada por el cantautor argentino Andrés Calamaro, que a través de una propuesta claramente marcada por el rock ha tocado géneros tan disímiles a primera vista como el tango, la cumbia y el flamenco.” (Ballesta, comunicación personal, 02/2011)

Esta suma de tendencias siguió creciendo en Latinoamérica de tal manera que actualmente se le hace imposible a la industria cultural obviarlas. Como sucede con la creciente mezcla de los sellos musicales, que ocasiona la pérdida del uso de etiquetas puras, las cuales anteriormente eran las encargadas de marcar las reglas del juego sin temblores de pulso entre los productores y consumidores de la música.

Estos últimos conformaban una especie de subgrupo dentro del mundo musical y estaban separados según su tendencia: rock, salsa, hip-hop, merengue, reggae, entre otros. Lo que hacía más fácil para las compañías discográficas elaborar un producto para un determinado público (Frith, 2001). Sin embargo, con el pasar de los años las combinaciones de elementos se hicieron evidentes y surgieron nuevas categorías como el jazz rock, el latin jazz, el world music, y una lista interminable que aumenta potencialmente con la llegada de la era de la informática, dotando al continente de una voz cultural propia que se reinventa a diario.

1.3 La fusión musical en Venezuela

Diferentes estudios explican que las manifestaciones musicales impuras o de fusión más marcadas en el país se han gestado en las ciudades, esto debido a la enorme diversidad de géneros, estilos, rítmicas y formas que se cocinan en las urbes. El acceso al material de estudio, salvando las distancias, es un proceso esencial para la conceptualización de una verdadera fusión musical en el país.

“Esa música de las periferias, esas expresiones folclóricas con un importantísimo valor como fundamento, casi siempre significan gérmenes creativos que los artistas de una urbe en particular escuchan, adoptan, mezclan y remezclan. El hombre que vive en las ciudades muchas veces se va a nutrir culturalmente del hombre que vive en los campos; de hecho quien vive en los campos y se traslada a la ciudad lo hace con sus costumbres, con su cultura propia que luego ajusta al nuevo hábitat. Allí se produce una expresión con fundamento en lo que se trae en las maletas, sí, pero nueva, diferente y ajustada al nuevo sitio.” (Pacanins, 2005, pp.12)

Valga en este punto la observación que hizo José Ignacio Cabrujas hace ya más de diez años: “Caracas suena. La ciudad se hizo para oírla, no para verla” (1999). Encontramos así manifestaciones nacidas en la capital que cuentan con una gama de colores musicales infinitos, con posibilidades casi ilimitadas de combinación.

Como explica Federico Pacanins, en Caracas desde la segunda mitad del siglo XX se pueden apreciar fusiones con características marcadas. Un vals europeo que se “criolliza” al punto de convertirse en un vals venezolano, o una serenata de balcón sustituida por el canto armonioso del boleroailable. De la misma forma, se encuentran ritmos afrocubanos (como congas, guarachas o rumbas) que desplazan a joropos y merengues en cuanto a música de salón y calle. Y los propios géneros norteamericanos y occidentales, como el jazz y el rock, transformados y climatizados a favor de expresiones populares como la salsa o el pop en castellano (2005).

La modernidad también alteró el orden musical caraqueño, y difícilmente se pueda hablar en estos tiempos de géneros puros. “Incluso la música folclórica ya no es pura. Es una evolución general de todo el fenómeno musical, que está expuesto constantemente a influencias externas” (Ballesta, comunicación personal, 02/2011).

“En Caracas estuvimos y estamos abiertos a cuanta influencia musical llega. Damos la bienvenida al gusto de aquí, de allá, de donde quiera que sea. Adoptamos lo ajeno y, con el mayor desenfado, lo hacemos propio. Es parte

del mismo modo de ser que, para bien o para mal, deja saber un interés visceral en todo tipo de mezclas, aperturas o fusiones.” (Pacanins, 2005, pp. 30)

Dado este panorama, se vuelve una tarea complicada revisar las obras de un artista urbano latinoamericano sin darse cuenta que su creación resulta de un conjunto de estilos encontrados y reutilizados para dar origen a una pieza final. Sobre todo si éste proviene de una gran metrópolis como Caracas donde los flujos económicos, financieros, mediáticos y las manifestaciones culturales hacen que el artista se nutra de las distintas expresiones a las que es permeable.

De esta forma, el concepto de cultura va transformándose a una llamada interculturalidad, donde pasa a ser visto como un proceso inherente a un grupo de individuos de un lugar que realiza aportes visibles ante los otros grupos, para lograr así la diferenciación. Es decir, lo que un grupo aporta a las manifestaciones compartidas por las demás personas.

La aparición del Internet, junto con todas las ventajas que trajo este acontecimiento en relación a la distribución musical en línea, ha permitido una distribución masiva de información musical a lo largo del mundo (Firth, 2001). Mientras que Juan Carlos Ballesta explica que el rápido acceso a los trabajos en la red, y su posterior obtención, ya sea mediante el pago de los derechos o de forma gratuita, hace posible involucrarse con estilos y artistas que antes era complicado conseguir en cualquier tienda de discos, por lo que el espectro de influencias del consumidor y del artista se mantiene en constante expansión (2011).

Finalmente, es bajo el reglón de la fusión musical en Caracas que encontramos al artista Domingo en Llamas, que combina géneros dentro de su propuesta de música popular como el rock, el jazz, la canción latinoamericana y la música venezolana, sin generar una mezcla insoluble de

heterogeneidad en su cancionero hasta la fecha. Además la propuesta se mantiene fiel a sus orígenes venezolanos y a una territorialidad que responde al proceso de las culturas híbridas:

“Por una parte, aparecen nuevas formas comunitarias, de identidad, en comunidades de consumo ocasionales, sobre todo entre los jóvenes o en los sectores incorporados a los circuitos de internet u otras formas de comunicación electrónica; pero al mismo tiempo existe una tendencia a afirmar formas antiguas de pertenencia y aun a encapsularse hasta llegar incluso al sentimentalismo.” (Canclini, 2001)

Esta singular mezcla da fe de un carácter honesto del artista que lo mantiene alejado de la industria musical venezolana centrada en la promoción de cantautores o bandas que aseguren una aceptación masiva por parte del público; y siempre temerosa para promocionar manifestaciones vanguardistas o diferentes. Esta honestidad es denominada como autenticidad y “califica la música que ofrece expresiones sinceras de sentimientos genuinos, una creatividad original o una noción orgánica de la comunidad” (Firth, 2001, pp.181).

Según el sociólogo Simon Firth entendemos que “la autenticidad puede ser vista como el efecto contrario a la alienación, en donde el artista se entrega a la industria cultural reinante en su sociedad” (2001), y por ende los músicos deben pasar a través de una serie de medios que obstaculizan la comunicación directa con su público.

“La cadena de producción de un artista alienado se ve compuesta por una cadena de personal y procedimientos burocráticos, un filtro de lo que debería ser el gusto popular, la emulación de esquemas exitosos de estilos, hasta la corrupción en la producción y distribución.” (Firth, 2001, pp. 184)

El contraste del artista alienado viene a ser el creador de música “hecha por uno mismo”, que en griego se traducía como auténtico. Una manifestación de este tipo de artista se puede identificar claramente en el

proyecto Domingo en Llamas, en donde las ocho producciones discográficas han sido realizadas de manera independiente por parte de una sola persona, encargada de la composición, ejecución, grabación y distribución de las canciones. “Lo hecho por uno mismo se contrapone a la producción masiva, a la motivación estrictamente económica, y a los aspectos anónimos y ciegos de la vida moderna” (Benítez, comunicación personal, 12/2010)

Es consecuencia de la democratización tecnológica permitir al artista tener acceso a artefactos envueltos en el proceso de producción: grabación, edición, mezcla y masterización digital. Esto logra que el producto final de temas tenga una calidad casi profesional, preparada para la competencia en el mercado y su posterior consumo. Además de las facilidades que ofrece el Internet al artista en términos de distribución, permitiendo “que los músicos envíen sus obras a los oyentes directamente, o que estos descarguen la música de la página del artista, eliminando de la cadena a editores y a los minoristas” (Firth, 2001).

“La autenticidad está referida a las existencias populares que son valoradas como incorruptas o inalienables, placeres anti-masas que se perciben como musicalmente puros, genuinos y orgánicamente conectados con la comunidad que los produce.” (Firth, 2001, pp 182)

La afirmación anterior puede relacionarse con géneros musicales puntuales como los ligados a las tradiciones folclóricas de cada lugar, y uno de los géneros musicales más cargados de tradición literaria, como lo es la canción folk.

“Domingo en Llamas, además de manifestar una clara inclinación hacia la fusión de géneros, se reviste también como un trovador caraqueño. Un trovador en la postmodernidad de esta ciudad. Heredando con la misma carga de importancia conocimientos y estilos derivados de tradiciones de

protesta expresadas tanto en la música de Bob Dylan como en la de Alí Primera.” (Ballesta, Comunicación Personal, 02/2011)

Otra característica derivada de la tendencia anti-masas es el rescate de las viejas canciones y estilos antiguos que el folk realiza como protesta ante la música popular contemporánea (Firth, 2001). Un nuevo aspecto que se ve expuesto en el trabajo de Domingo en Llamas, quien ha utilizado estilos tradicionales venezolanos y latinoamericanos en la composición de buena parte de su repertorio musical. Estilos como el aguinaldo en el disco *Fledermaus* (2008) o el joropo en *Desiertos canónicos del folklore* (2007).

Este rechazo a la música prefabricada y producida artificialmente se ve en el formato orgánico por el cual es conocido el folk. La utilización de instrumentos básicos como la guitarra, la voz y uno que otro artilugio de percusión permite la conexión directa entre el músico y su audiencia y el continuo rescate de la autenticidad. Si bien el artista Domingo en Llamas se vale de otros instrumentos eléctricos y del uso tecnológico de las computadoras para la producción, en su afán de fusionar estilos y crear una canción popular diferente, las letras de sus canciones cuentan con la misma importancia que la música, afirmando su carácter de trovador ciudadano: “La letra y la música en mi propuesta pesan igual. Ninguna se lleva por delante a la otra. Es más, en la mayoría de los casos son los mismos versos los que me conducen a las melodías” (Benítez, Comunicación Personal, 12/2010).

2. Proyecto musical domingo en llamas

2.1 Historia de Domingo en Llamas

José Ignacio Benítez se inició en la música académicamente con clases de guitarra clásica en el conservatorio Pedro Nolasco Colón y

posteriormente, a nivel superior, estudiando composición y musicología en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM).

En el octavo semestre abandonó el IUDEM y continuó estudiando por su cuenta, al iniciar la transcripción de diferentes fragmentos de canciones compuestas por algunos maestros del jazz como Miles Davis, Ahmad Jamal, Thelonious Monk y McCoy Tyner.

Posteriormente inicia otros estudios autodidactas centrados en la estructura y el carácter de la música clásica y de la canción popular latinoamericana:

“El recorrido ha sido en persecución de la ampliación del lenguaje musical para la composición e interpretación con la guitarra eléctrica como instrumento madre pero con directa relación con otros instrumentos de cuerda como la guitarra española, la guitarra de 12 cuerdas, el cuatro venezolano, el bajo eléctrico y la mandolina.” (Benítez, Comunicación Personal, 12/2010).

A continuación se presenta una línea de tiempo que reconstruye la historia del proyecto Domingo en Llamas. Al no contar con ningún tipo de bibliografía existente con respecto al músico, toda la información fue facilitada en entrevistas realizadas al mismo autor del proyecto: José Ignacio Benítez.

Domingo en Llamas inicia como propuesta musical a principios del año 2004, luego de la desintegración de Master Gurú, proyecto semilla de José Ignacio Benítez que experimentaba con el rock de autor en castellano. Para este momento Benítez, en solitario, inicia la grabación de las primeras sesiones de demos en un estudio artesanal construido en su casa, ubicada en el pueblo de Baruta, en el estado Miranda. Todas las sesiones se realizaron a través de una computadora junto a una interfaz de audio USB,

con un teclado Casio, una guitarra Fender Telecaster y un micrófono de condensador, equipos que aún permanecen como instrumentos principales de sus grabaciones.

Un año después se publica el primer Lp del proyecto, de título homónimo: *Domingo en Llamas*. Para este momento Benítez descarta alrededor de 30 canciones que venían de su banda anterior (Master Gurú) y el disco está inspirado principalmente en actos como Nick Cave & The Bad Seeds, The Byrds, Premiata Forneria Marconi y The Beach Boys.

En el primer trimestre del año 2006, Domingo en Llamas graba y publica su segundo Lp: *Ciudades Sumergidas*. Un trabajo claramente influenciado por el rock, que incorpora además formas e instrumentaciones de la canción francesa, expresada en Jacques Brel. Además, se respiran en la placa influencias claras de bandas como The Kinks, The Stooges, Pavement y The Smiths.

Durante tres semanas de agosto de ese mismo año, Benítez graba y mezcla *Historias de disociados y proscritos*, un tercer Lp inmediato en su propuesta, pero que experimenta con elementos teatrales en las letras y en los arreglos, inspirado en los discos solistas de Gene Clark, Gram Parsons y Townes Van Zandt, y en la etapa más cinematográfica de The Who, expresada en trabajos como *Tommy* y *Quadrophenia*. Cabe destacar que, dos meses después, Domingo en Llamas tendrá su primera presentación en vivo en el desaparecido bar La Cigarra, que estaba ubicado en Altamira. Benítez es acompañado en esa oportunidad por los mismos músicos que lo actualmente conforman el resto de la banda en sus conciertos: el bajista Giacomo Magliorini y el baterista Pedro Leal. Esa presentación de agosto de 2006 tuvo una duración de 45 minutos.

El primer semestre del año 2007 es clave en el proyecto Domingo en Llamas, ya que Benítez decide incluir deliberadamente el lenguaje jazz en su cuarto Lp: *Desiertos canónicos del folclore*. El uso de alteraciones armónicas y la eliminación de los bajos y las baterías de las grabaciones dota al proyecto de una experimentación superior. El disco hace referencias a los *voicings* de pianistas como Bill Evans, Antonio Carlos Jobim y Ahmad Jamal, además de contar con pinceladas góticas inspiradas en Tom Waits y The Birthday Party.

El segundo semestre del año 2007 Benítez lo utiliza para producir y publicar *Color de Presencia*, un quinto Lp en el que se vuelca a utilizar el lenguaje musical del folclore venezolano fusionándolo tanto con sintetizadores, mandolinas, cuatro y guitarra eléctrica, así como con juguetes y artefactos que son encauzados como elementos de percusión secundaria. La placa es una grabación predominantemente acústica y respira de las tradiciones folklóricas, de Johann Sebastian Bach, del *White Album* de The Beatles y de la desnudez repetitiva de las grabaciones de Philip Glass.

Gran parte del año 2008 es utilizado por Benítez para grabar y publicar *Fledermaus*, sexto Lp del proyecto y el primero de una trilogía que sintetiza el trabajo de los años anteriores, en el que la premisa es el 'no género'. Este trabajo está fuertemente influenciado por Frank Zappa, Chico Buarque, el *Forever Changes* de Love y la discografía de Alí Primera. La teatralidad se hace parte fundamental del sonido en el disco, que recorre con pericia la gracia del vals, el golpe de merengue y el rock progresivo. El juego rítmico del trabajo se hace a través de elementos no convencionales, construyéndose un discurso paralelo a los textos, los timbres y la melodía y en el que se hace uso conciente y constante del color en la armonía.

El año 2009 está marcado por la publicación del séptimo Lp del proyecto: *Truccatore*. Este trabajo, caracterizado por ser el segundo de la

trilogía de síntesis perseguida por Benítez, sigue la línea de su anterior trabajo pero relacionado con texturas más masivas y eléctricas, además del uso de masas sonoras y ambiciosas mezclas de timbre. Se incorporan al proyecto células de krautrock, pop barroco, post punk, cool jazz y arreglos de ensamble inspirado en Gil Evans y Duke Ellington.

Ya en el año 2010 Benítez vuelve a los escenarios para un conjunto de siete presentaciones en vivo, compuestas por temas de todos los discos editados hasta el momento y otros inéditos. Las presentaciones fueron realizadas entre agosto y diciembre del mencionado año. El formato de trío para los conciertos se mantiene con los mismos músicos (Giacomo Magliorini en el bajo y Pedro Leal en la batería) y se presentan en Discovery Bar (en dos ocasiones), en el Teatro Bar, en el festival *Por el medio de la calle*, en el centro cultural Corp Banca y en la feria navideña del Banco del Libro (en dos ocasiones).

A finales de año Domingo en Llamas publica la tercera placa de su trilogía de síntesis: *Harto Tropical*. Es el octavo Lp del proyecto y último hasta el momento. La grabación cuenta con francas texturas eléctricas, que exploran las raíces del blues de Kurt Weill, y experimenta además con el “jazz desarmado” y con The Velvet Underground. El disco tiene un timbre oscuro inspirado en el cine mudo de terror y una utilización del espacio y la distancia a través del color producido por la posición de los micrófonos en las grabaciones.

3. Documental

3.1 *Documental reflexivo*

Bill Nichols (1991) señala que los estilos del documental son un grupo de películas y realizadores que comparten una visión u objetivo en común. Aclara que si el documental es considerado como un género es posible, entonces, establecer paralelismos entre aspectos comunes de textos expositivos. De esta forma se puede dividir al documental en cuatro modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Esta última será en la cual estará basada la propuesta del documental acerca de Domingo en Llamas.

Sin embargo, Nichols también habla de la mezcla entre modalidades o la yuxtaposición de estilos en un solo texto, que puede tomar, por ejemplo, formas de estudios del sujeto de uno con la posición del espectador del otro pero siempre mostrando un estilo predominante o base al cual los demás se le adhieren.

El estilo puede ser una construcción personal de un autor reflejada con la comparación de sus obras y la obtención de similitudes entre ellas: “El estilo hace referencia al modo característico que tiene un realizador individual de hacer una exposición, pero también al modo común de hacer una exposición compartido por un colectivo” (Nichols, 2001, pp. 53) Esta segunda propuesta basada en el colectivo muestra una similitud con reglas y normas institucionalizadas las cuales pueden ser modificadas y enlazadas según el estilo propio del autor.

Este ambiente envolvente de modalidades se crea para formar un equilibrio de fortalezas y debilidades entre ellas. Coexisten en espacio y

tiempo pero midiéndose con los resultados de una modalidad previa, en una fluctuación de comparación. Es por esto que su presentación no se da de manera ordenada, porque la aparición de una nueva modalidad no esconde ni inhabilita a una previa, generando dos resultados adjuntos.

Ahora bien, el documental de Domingo en Llamas propone una conectividad de estilos y subgéneros del documental y de la práctica cinematográfica. La primera, como ya fue mencionado, es la modalidad reflexiva del documental.

Esta modalidad busca la representación del mundo histórico a través de la representación misma. Establece una diferencia con el realizador del modo interactivo, quien se presenta ante las cámaras en busca del estudio del actor social a través de la interacción, participación e interrogación, pero siempre buscando el texto en el mundo histórico.

“Ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico entre sí, como en las modalidades expositiva y poética o en la interactiva y la que se presenta a modo de diario personal, que sobre el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda el tema de cómo hablarnos acerca del mundo histórico.” (Nichols, 2001. pp. 93)

Un ejemplo de este tipo de películas es *The Five Obstructions* de Lars Von Trier y Jorgen Leth, en donde el primero reta a Leth para que vuelva a rodar su película *The Perfect Human* (1967), pero pasando por una serie de obstáculos propuestos por Von Trier, como utilizar diferentes locaciones para el film (Cuba y Bombay), grabar a 12 cuadros por segundo, o adaptar la historia al género de las películas animadas.

La atención de este documental está puesta en cómo Jorgen Leth trata de vencer los obstáculos de la creación de la película, construyendo así un lenguaje metaficcional cinematográfico. No se centra en la película *The Perfect Human* sino en el proceso de sus cinco nuevas ediciones. Pero a su vez la película retrata en el proceso aspectos del mundo histórico en el discurso metaficcional: Lo insalubre de Bombay, lo colorido de Cuba, la comida en las diferentes locaciones, el tedio de Leth al ser sometido a las cinco diferentes pruebas, entre otros puntos.

En esta película se ve constantemente cómo los creadores ponen en tela de juicio la intervención cinematográfica para la representación de la realidad. Hacen alegorías constantes de la deformación y filtro por la que puede pasar el objeto al ser representado cinematográficamente. Esto hace referencia a lo expresado por Nichols:

“Es el cine documental reflexivo en sí mismo el que tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas. El acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de la argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa.” (Nichols, 2001, pp. 107)

Es por eso que la modalidad reflexiva no hace uso de recursos convencionales para representar la realidad física como lo hacen otras modalidades. Un manejo claro de la psicología del personaje y su utilización para la transmisión del mensaje hacia el espectador “por medio del estilo interpretativo, la estructura narrativa y técnicas cinematográficas como los planos subjetivos” (Nichols, p. 94). El modo reflexivo se detendrá en la secuencia para atraer la atención metaficcional y la dejará en descubierto.

Cuando se rompe el convencionalismo de la representación el discurso propuesto por el realizador se dirige a la mirada acuciosa del espectador a dudar acerca de la aproximación epistemológica y la realidad

en donde se encuentra ubicada más que la simple observación del episteme en sí. Un ejemplo de esto es la duración de un objeto dentro de una misma imagen: “Cuando una imagen se demora acaba por dirigir la atención del espectador hacia sí misma, hacia su composición, hacia la influencia que ejerce sobre su contenido, hacia el encuadre que la rodea”. (Nichols, 2001, pp. 97).

3.2 La película de carretera

Como afirman Steve Cohan e Ina Rae Hark en su libro *The Road Movie Book*, al citar la comparación que hizo Jean Baudrillard de la cultura norteamericana con los términos –espacio, velocidad, cine y tecnología-, bien podría ya este filósofo francés para ese momento estar estableciendo las características básicas de las películas de carretera.

“Si fuera posible reducir el género del *road movie* a una forma matemática que pudiera dar cuenta, de una forma sencilla y elegante, de toda su complejidad, sería obligatorio conservar, entre las invariables que constituirían la ecuación, dos términos fundamentales: el de paisaje y el de medio de transporte.” (Correa, 2006).

La afirmación de Jaime Correa nos lleva a clasificar dos elementos fundamentales dentro de las películas de carretera. Elementos que a su vez pueden ser tomados en cuenta por cualquier realizador para complementar diferentes acercamientos al género. En otras palabras, observar al paisaje y al constante movimiento en un transporte como pilares fundamentales para escenificar la realidad de cualquier personaje inherente a una historia contada.

En palabras de este mismo teórico, “no importa cuáles sean las particularidades de cada película, las gestas de los héroes del género

siempre implican un desplazamiento entre vastos espacios” efectuados siempre a través de un medio de transporte. A pesar de estar anclado en una realidad geográfica y social particular, el espacio de las películas de carretera responde a una larga tradición paisajística que aporta un canal expresivo adicional dentro de cualquier producción audiovisual.

Por otra parte, tenemos según Correa que las *road movies* son herederas directas de la literatura de la generación beat norteamericana. El viaje, el desarraigo, la búsqueda de la verdad en la ruta y la persecución de nuevos rumbos son elementos fundamentales dentro de las características de este movimiento de escritores.

Como explica Jack Kerouac, estandarte de la generación beat, en el prólogo de su novela *En el camino*, la escritura en plena ruta da como resultado una “novela cuyo fondo es la recurrencia del instinto pionero de la vida norteamericana, y su manifestación en la migración de la generación actual” (1959).

Basta colocar por un momento esa pulsión de búsqueda aparte, para extrapolarla hasta la misma base de las películas de carretera, deslastrándose de cualquier concepción preconcebida que se tengan de las mismas, para poder acercarse a una definición más completa, pero nunca única, de este género cinematográfico:

“Entender el *road movie* como un concepto cinematográfico nos permite ubicar esta tradición genérica dentro del contexto general de la cultura norteamericana (...) Si la disposición al movimiento es una de las claves para comprender esta nación, no sorprende que el cine – la imagen en movimiento – sea particularmente apropiado para representar la modernidad norteamericana. En el siglo veinte, las autopistas y el automóvil, resultado último del desarrollo de los medios de transporte, hicieron posible que los individuos se desplazaran en toda libertad por un territorio ya conquistado,

asegurando la necesidad de esa continuidad de movimiento que ha guiado siempre a los Estados Unidos.” (Correa, 2006).

Aumentando las fronteras del concepto anterior, al pasar a un plano más allá que el de Norteamérica, nos encontramos con una herramienta del cine moderno que funciona a la perfección para reflejar, a través de la cámara, la realidad de las sociedades en las que están inmersos los protagonistas de cualquier relato. Relatos en los que fácilmente pueden estar incluidos los desarrollados por las películas documentales, para aumentar así la atención del espectador a través de un vehículo fílmico mucho más dinámico y vanguardista.

3.3 *La sinfonía urbana*

Diferentes sociólogos y teóricos de las artes visuales ubican al nacimiento de las sinfonías urbanas a principios de los años veinte. Un género expresivo que, según Emilio Martínez, tomó su nombre del mítico film *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927), dirigido por el realizador alemán Walter Ruttmann, y que a su vez es un movimiento que va de la mano con “el proceso mismo de la urbanización del territorio de la sociedad del siglo XX” (Martínez, 2009).

“La mirada de la ciudad que ejerce el cinematógrafo ofrece así mismo un sistema de pensamiento al incorporar un punto de vista determinado por el mismo efecto que trata de producir. La imagen de la ciudad refleja nuestra propia mirada.” (Lorente, 2002).

De acuerdo con la teoría de José Ignacio Lorente, el cine y las ciudades han mantenido a través del tiempo correspondencias y relaciones sintomáticas: “No se trata sólo de que la aparición del cinematógrafo constituya un fenómeno más de la nueva economía neotécnica (...) sino de

la propagación en la vida doméstica de la urbe de ciertos inventos como la luz y las comunicaciones eléctricas” (2002).

Para Vicente Sánchez-Biosca todo lo que está inmerso en el film de Ruttmann es “un canto, una prosopopeya, a la ciudad viva. Su motivo es una jornada completa de su existencia, desde el despertar en el que un tren a gran velocidad parte de los extrarradios para precipitarse sobre la urbe todavía desperezándose, hasta los fuegos artificiales que coronan la noche con un cielo estrellado y apoteósico” (2007).

Siguiendo la línea anterior de pensamiento, otro de los puntos clave de innovación en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927) radica en que en esta película no hay decorados y la mayor parte del recorrido lo constituyen imágenes del espacio urbano, su gente y de la arquitectura de la ciudad, anclando al trabajo de forma fija en la realidad tal cual se presentaba día tras día al espectador, con la única exposición subjetiva expresada en lo que el lente de la cámara decide mostrar. (Martínez, 2009). Un postulado artístico muy cercano a las finalidades del cine documental.

“La ciudad constituye un ecosistema denso, poblado de estímulos y de símbolos, característicos de la época de la reproductibilidad técnica. El ojo urbano se halla inserto en esta intensa circulación de lenguajes que puede dar lugar a una experiencia estética diferenciada: el ojo se ve obligado a seleccionar, a componer, a indagar en esta nueva iconosfera.” (Lorente, 2002)

Encontramos en el ojo urbano definido por Lorente a la colocación de la cámara por parte del director. A su decisión, personal y definitoria, de cuál plano seguirá al anterior. El cinematógrafo actualiza “un ojo variable, susceptible de moverse a través de una compleja y heterogénea planificación y de una organización de los materiales fílmicos que lo mismo puede

funcionar en clave de continuidad, que entregarse a la yuxtaposición, a la digresión, al choche y a la atracción, al sueño y a la introspección” (2002).

Como afirma Sánchez-Biosca el montaje en las sinfonías urbanas es “una metáfora imponente: la ciudad se convertiría en una auténtica cadena de montaje, de velocidad, y la música sinfónica garantizaba un estilo de orquestación que afinara los distintos instrumentos en su diapason” (2007).

“Es el momento de la ciudad símbolo, referente universal de una forma de vida que se exhibe en todo su apogeo, el momento de la exaltación de los ritmos intensos, del tiempo sincopado, del entrecruzamiento, de las metáforas musicales, de las sinfonías.” (Lorente, 2002).

Como argumenta José Ignacio Lorente, el tiempo, el sujeto y el espacio constituyen las materias básicas del trabajo y de “la reflexión fílmica, y no resulta por ello extraño que las primeras experiencias expresivas del cine se condensaran en torno a un subgénero del documental denominado sinfonía urbana”.

Un subgénero que se erige como un puente ideal para recrear un mapa audiovisual de la ciudad de Caracas que refleje las influencias provenientes de esta urbe en la música compuesta por Domingo en Llamas, como un complemento ideal para el presente proyecto documental.

II. MARCO METODOLÓGICO

1. Planteamiento del problema

La industria musical ha caído estrepitosamente con la proliferación de nuevos medios de difusión como Internet. Las grandes disqueras han tenido que repensar sus estructuras y dinámicas para acoplarse a los tiempos que corren, sin embargo, en algunos casos han tenido que cerrar o que recortar los presupuestos de lanzamientos discográficos. En un caso inversamente proporcional, en la medida en que la música independiente ha ido surgiendo exponencialmente la venta de discos ha bajado de manera estrepitosa. Es decir, existe una mayor cantidad de músicos en el mundo que pueden dar a conocer sus trabajos y sin embargo cada vez se vende menos música en su formato físico.

En Venezuela, las empresas discográficas que tuvieron un auge a finales de la década de los 80 y principio de los 90 se encontraron con otro enemigo aparte de Internet: la piratería. Todo esto llevó a que en la actualidad no exista una industria discográfica en el país y que los procesos relacionados al negocio musical se tengan que realizar de manera independiente, a través de pequeñas discográficas o de las descargas, pagadas o gratis, a través de la web.

En este proceso de producción independiente el artista obtiene beneficios económicos si el resultado cala en los gustos del público, centrando la mayoría de sus ganancias gracias a la boletería en los conciertos y las copias de discos que puedan vender si llegan a producirlos en físico. De esta forma, es normal encontrar a músicos disputándose los pocos locales nocturnos y ámbitos musicales para poder tocar y generar ingresos monetarios mientras exponen su trabajo.

Es en este contexto donde encontramos al músico caraqueño José Ignacio Benítez que, bajo el pseudónimo de Domingo en Llamas, ha estado colgando y difundiendo de manera gratuita sus álbumes en Internet, mucho antes de que lo hicieran bandas mundialmente reconocidas como Radiohead, y en un momento de transición donde los grupos musicales venezolanos se encontraban perdidos en la forma de distribuir su música. Además Benítez ha demostrado una capacidad acelerada para producir discos en corto tiempo y con un estilo que recoge diferentes influencias de distintos géneros. Que probablemente, bajo las directrices de una disquera convencional no le hubiera sido posible.

Por otro lado, Domingo en Llamas se separa de la voluntad de presentarse en vivo lo mayor posible, debido a problemas de logística dentro de los locales caraqueños y por no contar con una banda fija que lo acompañe. Luego de sus ocho discos sólo ha dado nueve conciertos hasta la fecha, lo que demuestra un desinterés por lo monetario y una rebeldía a la norma en cómo suelen comportarse las bandas venezolanas.

En este proyecto se plantea presentar, a través de un film documental, la relevancia de la propuesta artística de Domingo en Llamas dentro de las corrientes musicales venezolanas en la actualidad.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Realizar un documental reflexivo -que se nutra de elementos de las películas de carretera (*road movies*) y de las sinfonías urbanas- acerca de la propuesta artística del músico Domingo en Llamas, para exponer su relevancia dentro de las corrientes musicales venezolanas en la actualidad.

2.2. Objetivos específicos

Exponer la relevancia de la música compuesta por Domingo en Llamas dentro de las nuevas corrientes musicales venezolanas.

Trazar un mapa audiovisual de la ciudad de Caracas, por medio de un film documental reflexivo que se combine con la sinfonía urbana y con la película de carretera de manera que revele las influencias provenientes de esta urbe en la música compuesta por Domingo en Llamas.

Revelar las influencias presentes en las composiciones de Domingo en Llamas, a través de testimonios de artistas de las nuevas corrientes musicales venezolanas, de la poesía contemporánea y de la crítica musical.

3. Justificación

El músico y compositor Domingo en Llamas —José Ignacio Benítez — tiene un total de ocho lanzamientos discográficos presentados a lo largo de seis años, en los que ha construido un sonido propio a través de la constante reinención y fusión musical, por lo que constituye un proyecto sobresaliente entre las propuestas musicales venezolanas. Todas estas publicaciones han sido distribuidas de forma gratuita por Internet, marcando una nueva pauta de difusión musical inmediata en Venezuela, acorde con la caída de las grandes discográficas y el auge de la utilización de la Web 2.0.

A diferencia de otros músicos, han sido escasas las presentaciones en vivo de Domingo en Llamas. Para el momento de la publicación de su séptimo disco —diciembre de 2009— sólo había tocado una vez en el bar La Cigarra durante el 2006, elemento que lo ha colocado como un músico reservado que se ha ido convirtiendo en objeto de culto entre los melómanos

venezolanos, llegando a superar las 77.000 mil visitas en su myspace, y a despertar la curiosidad de la crítica internacional, en publicaciones como Club Fonograma (Argentina), POTQ Radio (Chile) e iCat Radio Catalunya (España).

Luego de su séptimo álbum, Domingo en Llamas decidió volver a los escenarios con varias presentaciones a lo largo del año 2010, ofreciendo un momento ideal para la documentación de sus conciertos, su música, su público y el ambiente que rodea a su proyecto. Tanto esta documentación, como la de las entrevistas y la del mapa audiovisual caraqueño no serán presentadas en nuestra película de una manera convencional sino que se enriquecerá con estéticas no convencionales de color, enfoque, encuadre, música y demás recursos que enriquezcan la propuesta de la película. Es también por esta razón que queremos plantear un híbrido audiovisual que combine al llamado documental reflexivo con las sinfonías urbanas y con las películas de carretera.

Los beneficios de esta documentación radican en la complementación del proceso de aprendizaje por parte de los creadores del film, el rescate del material de las pocas presentaciones del músico y el mantenimiento de un registro en video de esta innovadora propuesta musical nacida en Caracas. Además, la película está planificada para que alcance a cualquier persona interesada en las nuevas propuestas musicales venezolanas, como también a los seguidores de los documentales reflexivos, o de los documentales experimentales que se alimentan de otros géneros para enriquecer su contenido.

4. Delimitación

Este documental está dirigido a todas las personas interesadas en el acontecer musical venezolano y a los seguidores del cine documental. Se realizó en Caracas, entre mayo del 2010 y junio del 2011. Además, la presente película entra en la Modalidad III (Proyectos de Producción), Submodalidad I (Producciones Audiovisuales), dentro de las Tipologías de Trabajos de Grado permitidas por la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello.

5. Sinopsis

Julia Escalona es una periodista caraqueña de 25 años. Apasionada de las artes desde el inicio de su adolescencia. Y en particular, de la música independiente. Desde octubre del año 2010 comenzó a investigar a fondo la propuesta artística de José Ignacio Benítez, músico capitalino artífice del proyecto Domingo en Llamas, luego de haber presenciado un concierto de esa banda en un reconocido bar capitalino. Su investigación la llevará a planificar tres encuentros con personalidades cercanas a Benítez, que la ayudarán a comprender a fondo tres elementos clave que alimentan las composiciones del músico, que son la poesía; la; la autodisciplina musical académica; y la ciudad. Julia revelará, con el apoyo de los testimonios de un poeta; un joven guitarrista de renombre; y un periodista melómano, el espectro de influencias, el alcance y la importancia de las composiciones de Domingo en Llamas dentro de las corrientes artísticas contemporáneas, antes de conocer personalmente al músico que motivó toda su investigación.

6. Propuesta visual

6.1 Locaciones

Las locaciones utilizadas para las entrevistas fueron lugares simbólicos para la gestación de las composiciones musicales de Domingo en Llamas a lo largo de su carrera, logrando a la vez recrear un mapa simbólico de la ciudad de Caracas dentro de la propuesta artística de éste músico.

Además el recorrido de la periodista entre las diferentes locaciones también fue registrado para generar las sinfonías urbanas presentes en la película.

Entonces se presenta a Caracas como una gran locación, y a los espacios puntuales de cada entrevista como pequeñas locaciones. A saber: El Centro Cultural La Estancia, la plaza cubierta de la Universidad Central de Venezuela, el pueblo de Baruta y el hogar actual (y estudio de grabación) de José Ignacio Benítez, ubicado en Oripoto.

6.2 Iluminación

La iluminación de la película fue dividida en tres tipos. El primero con iluminación totalmente natural, reflejados en las entrevistas en exteriores (Centro Cultural La Estancia y la plaza cubierta de la Universidad Central de Venezuela), así como en el registro de las imágenes desde el vehículo de la periodista para trasladarse en la ciudad, que componen las sinfonías urbanas.

Un segundo tipo de iluminación, en este caso artificial, para las entrevistas en interiores, puntualmente en un restaurant chino ubicado en el pueblo de Baruta y en el hogar de José Ignacio Benítez.

Y un tercer tipo de iluminación, expresado en el registro de las presentaciones en vivo del músico, en donde se aprovechó el uso de diferentes luces presentes en algunos bares de la capital, complementados por unos cambios arbitrarios en la exposición de las cámaras de video, para generar ambientes experimentales dentro de este tipo de registro.

Cabe destacar que las entrevistas fueron realizadas en horas ascendentes del día, en el mismo orden en que son presentadas en el film. Iniciadas en la mañana y culminadas en la tarde/noche, para generar la sensación de que todos los encuentros fueron durante un mismo día, y así apoyar la propuesta de hibridación del documental con las películas de carretera.

Como último anexo se utilizó en postproducción un filtro de blanco y negro con granos de película para las tomas de apoyo en las locaciones de cada entrevista, para acentuar una realidad extra, al estilo de cámara “espía” que sigue a la periodista a lo largo de su recorrido.

6.3 Encuadres

Para las entrevistas se utilizaron planos medios, medios cortos y primeros planos, dejando espacios de seguridad en todos los casos para el movimiento de los entrevistados.

Además, en los cuadros de las entrevistas se colocó intencionalmente parte del cuerpo de la entrevistadora, que en este caso es la periodista, para confirmar de que ella está realizando la investigación con relación al músico, y a su vez romper con las teorías clásicas de encuadres diagonales para los documentales, aumentando así el carácter experimental del documental

híbrido, y romper con la escuela clásica de la realización de documentales, que en algunos casos pueden llegar a la monotonía televisiva.

Por otra parte, tanto en el caso del registro de las imágenes de las sinfonías urbanas como de las presentaciones en vivo del músico se usaron planos generales, medios, medios cortos, primeros, y primerísimos primeros planos, dependiendo de las necesidades de cada cuadro y del momento grabado.

6.4 Montaje y ritmo

La película cuenta con un montaje dinámico, a pesar de que las entrevistas no son combinadas entre sí, sino presentadas en orden ascendente, conforme la periodista se encuentra con cada entrevistado.

Para generar este dinamismo se utilizó a las sinfonías urbanas como antesalas de cada encuentro, generando así transiciones musicales de locación a locación.

Por otra parte, se utilizaron imágenes de apoyo y presentaciones en vivo del músico dentro de las mismas entrevistas, para así generar la respiración necesaria dentro de cada bloque temático.

Por último, en la entrevista final a José Ignacio Benítez se presentan planos fijos y largos en algunos casos, para resaltar la importancia de las cosas que comunicó el músico en esos momentos, y no distraer la atención del espectador.

7. Propuesta sonora

En las entrevistas se utilizó sonido directo, mediante un micrófono unidireccional colocado en un boom y conectado a un grabador digital, para evitar el uso de balitas que entorpecieran los cuadros. Y la voz de los entrevistados se escucha tanto en los cuadros en donde aparece su rostro como en momentos de respiración visual (voz en off) acompañados de imágenes de apoyo.

Para las sinfonías urbanas se utilizó música original de Domingo en Llamas, facilitada por el mismo músico en calidad óptima para su explotación. Y en las presentaciones en vivo el sonido de la banda fue grabado de forma directa desde la consola de sonido de los lugares de las presentaciones, a través de una interfaz de audio, para obtener así un sonido ideal y limpio para su utilización.

Cabe destacar que tanto la música de las sinfonías urbanas como la de las presentaciones en vivo fueron utilizadas como fondo musical en algunas secciones de las entrevistas, para generar dinamismo sonoro en cada secuencia.

8. Desglose de necesidades de producción

8.1 Preproducción

- Revisión de material bibliográfico.
- Realización de presupuesto.
- Gestionar préstamos de cámaras de video (Cámara PANASONIC HDC-S06 y Sony MINI DV)
- Contactar a la empresa de alquiler de micrófono unidireccional y boom.

- Casting para el personaje de la periodista que llevará a cabo la investigación frente a las cámaras.
- Selección final de la actriz.
- Creación y discusión del listado de posibles entrevistados.
- Selección de los entrevistados definitivos.
- Pautar asistencia a las presentaciones en vivo de Domingo en Llamas.
- Definición de locaciones.
- Realización del plan de rodaje.
- Contacto de los entrevistados definitivos.
- Escritura del guión del prólogo del documental.
- Pautar asistencia de la actriz a cada entrevista y a la grabación del prólogo del documental.

8.2 Producción

- Cámara PANASONIC HDC-S06
- Cámara SONY MINI DV
- Grabadora de audio ZOOM H4n
- Micrófono unidireccional Sennheiser
- Audífonos BOSE AE2
- Interfaz de audio FIREWIRE DIGI 003
- Trípode
- Paquete casero de luces para entrevistas en interiores
- Cintas de video MINI DV (15 unidades de 60 min. c/u)
- Confirmación final de las entrevistas.
- Asistencia a las presentaciones en vivo de Domingo en Llamas.
- Revisión de que todo el material técnico esté a tope para cada grabación (un día antes de cada registro)
- Grabación del prólogo del documental con la actriz.

8.3 Postproducción

- Hojas de papel
- Bolígrafos
- Marcadores
- Computadora APPLE IMAC I3 21"
- Audífonos BOSE AE2
- DVD en blanco (5 unidades de 60 min. c/u)
- Recopilación del material registrado (conciertos, entrevistas, imágenes de apoyo y prólogo del documental).
- Recopilación de la música original de Domingo en Llamas.
- Montaje de la película.
- Diseño del paquete gráfico de la película.
- Grabación de la película en DVD.

9. Plan de rodaje

Día	Int/Ext	Fecha	Material	Locación
1	EXT	14/05/2010	Entrevista "Cambur"	UCV
2	INT	22/05/2010	Toque "Ladosis"	Centro Cultural Chacao
3	INT	20/06/2010	Toque Discovery	Discovery Bar
4	Ext	26/06/2010	Toque Por el medio de la calle	Urb. Chacao
5	INT	3/07/2010	Toque Discovery	Discovery Bar
6	INT	09/09/2010	Toque Teatro	Teatro Bar
7	EXT	18/12/2010	Toque Banco del Libro	Espacios abiertos Banco del Libro

8	INT	10/05/2011	Entrevista Ballesta	Restaurant Ga-Fun
9	EXT	16/06/2011	Entrevista Mckey	Espacios abiertos PDVSA La Estancia
10	EXT	25/06/2011	Material de apoyo	Recorrido por Caracas
11	EXT	02/07/2011	Material de apoyo	Recorrido por Caracas
12	INT	08/07/2011	Entrevista a José Ignacio Benítez	Urb. Oripoto
13	INT	19/07/2011	Grabación Prólogo	Urb. La Lagunita

10. *Guión Técnico*

VIDEO	AUDIO
Entra imagen de la lámpara del estudio de Julia. Insert: JULIA (Periodista). Julia sentándose en el estudio para leer las letras de Domingo en Llamas. Julia agarrando dos cintas de video. Julia agarrando un cuaderno de notas y guardándolos en su cartera. Julia guardando la cámara.	Música incidental compuesta para el montaje. Queda de fondo durante la lectura. SACO EL AGUA QUE NOS HA TRAÍDO EL TEMPORAL, REIMOS TRAS LOS ÁRBOLES DEL MANTO TROPICAL, TE ENVUELVO EL

Imagen de apoyo del escritorio de Julia. José Ignacio en el Teatro Bar recogiendo un cable.	CUELLO CON EL TUL QUE AHORA LUCES, LA HORA DE LA HUÍDA LA CONFUNDO CON LA HUIDA, Y CON TODAS MIS HERIDAS ME ENFILO A LO DEBIDO (reverb), SEGUIR EL PASO A PASO DEL QUE SANA Y ESTÁ HERIDO. PERDONAN AL ASESINO Y AL PERDEDOR LE DAN LA MANO, SALVAN SERPIENTES DEL ODIO Y LAS DUERMEN EN SUS BRAZOS LE HACEN LA ROPA AL VAMPIRO Y LE DISEÑAN LA CUNA AL PECADO (saturación y reverb). ¿QUÉ ES DOMINGO EN LLAMAS? ¿QUIÉN ES DOMINGO EN LLAMAS? ¿QUÉ ES DOMINGO EN LLAMAS? ¿QUIÉN ES DOMINGO EN LLAMAS? (reverb). ¿QUÉ ES DOMINGO EN LLAMAS? ¿QUIÉN ES DOMINGO EN LLAMAS? (delay).
---	--

Entra título: Amigo de la tormenta, vecino de la locura.	
Imágenes de recorrido desde la entrada de Altamira hasta el Centro Cultural PDVSA La Estancia en la Floresta.	“La balada del fugu” queda de fondo para la entrevista.
Insert: Willy Mckey (Poeta) Entrevista Willy Mckey Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey.	EL HECHO DE QUE UN PROYECTO SE PERMITA LA INFLUENCIA DE UN TANGO CON LA MISMA LICENCIA QUE UNA PIEZA CLÁSICA, CON LA MISMA LICENCIA QUE UNA EXPERIENCIA QUE TUVO EL ARTISTA EN LA CAMIONETICA, Y QUE SEPA QUE TODO ESO PERTENECE A SU VIDA, A SU CAPITAL SIMBÓLICO CIRCULANTE Y A LAS COSAS EN LAS CUALES PUEDE INVERTIR SU TRABAJO CREATIVO YA ES AUTÉNTICO. PRECISAMENTE ES AUTÉNTICO EN LA MEDIDA QUE HEREDA COSAS. SI ALGO TIENE QUE TENER DOMINGO EN LLAMAS ES UNA INFLUENCIA MULTIPLE. UNA INTOXICACIÓN MARAVILLOSA DE PALABRAS EN LA QUE CABEN POETAS VENEZOLANOS COMO PEPE BARROETA. PERO, POR EJEMPLO YO SIENTO, Y AUNQUE

Imagen de apoyo de plantas de PDVSA La Estancia. Imagen de José Ignacio hablando en Discovery Bar. Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey. Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey.	PAREZCA DISTANTE, ES COSA DE VER LA RELACIÓN LITERARIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ, QUE AUNQUE PAREZCA LEJANO, ESTÁ PRESENTE EN ESE DELIRIO HERMOSO DE CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES QUE HACE JOSÉ IGNACIO CUANDO ESCRIBE LAS LETRAS PARA DOMINGO. QUIZÁS NO SEA UNA TEMÁTICA LO QUE HAY EN DOMINGO EN LLAMAS, SINO UNA DINÁMICA DE LA PALABRA. LA MANERA EN LA QUE LA PALABRA ESTÁ SIEMPRE DELIRANDO, ESO ES LA POESÍA. LA POESÍA ES AGARRAR AL LENGUAJE Y DESGOZNARLO, COMO SACARLO DE QUISIO, COMO UNA PUERTA Y PONERLO A FUNCIONAR EN OTRA DIMENSIÓN. HAY UNA IMAGEN EN VIBRÁTIDO DEL PATIO CUANDO DICE: CADA CICATRIZ SIGNIFICA UN FEBRERO, EL COPETE DE PIEDRA DE UN PAUJÍ. ESA IMAGEN, ESA CONSTRUCCIÓN DEL COPETE DE PIEDRA DE UN PAUJÍ CREO QUE FUE CUANDO LA ESCUCHÉ, AUNQUE HABÍA ESCUCHADO COSAS DE ÉL ANTES FUE CUANDO ME DI CUENTA EPA ESTOY ESCUCHANDO ALGO MUCHO MÁS QUE UNA BANDA , MUCHO MÁS QUE UNA PIEZA DE ROCK ´N ROLL, ESTOY ESCUCHANDO UNA ESTRUCTURA, UNA POÉTICA.
Presentación de Bandidos del ritmo	Bandidos del ritmo en Discovery bar

en Discovery bar.	
Entrevista Willy Mckey	“Fariseos y anónimos “ de fondo el resto de la entrevista.
Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey.	TRUCATORE, AUNQUE ME GUSTA MUCHO LOS OTROS TRABAJOS, ES UN PROYECTO REDONDO. ESTÁ CERRADO COMO SE CIERRA UN POEMARIO, TIENE UN UNIVERSO PROPIO, UNAS IMÁGENES PROPIAS, QUE TÚ SIENTES QUE SON PRODUCTOS DEL TRABAJO ANTERIOR Y QUE SIENTES QUE MARCAN PODEROSAMENTE LO QUE VIENE DESPUÉS.
Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey.	SIENTO QUE SU LETRA NO PODÍA TENER OTRA MÚSICA Y QUE SU MÚSICA NO PODÍA TENER OTRA LETRA.
Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey.	JOSÉ IGNACIO, SI YO VEO LA ACTUALIDAD DE LA MÚSICA, DEL ROCK ´N ROLL, DE LA MÚSICA URBANA, EN CARACAS JOSÉ IGNACIO SERÍA EVIDENTEMENTE EL POETA, EL ORFEO DE LA PARTIDA, EL QUE SE ATREVE A ESCRIBIR Y CIERTO HERMETISMO EN LAS LETRAS NO ES TAL.
Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey.	JOSÉ IGNACIO NO TIENE PROBLEMAS CON...BUENO LO DICE EN SUS LETRAS CUANDO HABLA DE GOYENECHÉ EN UNA LETRA UNO SABE QUE JOSÉ IGNACIO ESTÁ ESCUCHANDO FANIA, QUE JOSÉ IGNACIO ESTÁ

	ESCUCHANDO A LAVOE CON EL MISMO RESPETO QUE JANIS JOPLIN Y QUE GOYENECHÉ. LA EXPERIMENTACIÓN ES UNO DE LOS VALORES MÁS ALTOS DE LOS PROYECTOS DE DOMINGO EN LLAMAS.
Interludio musical en el Teatro Bar.	Audio de la presentación del interludio en el Teatro Bar.
Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey. Imagen de apoyo José Ignacio en tarima del Teatro Bar, hablando y saludando. Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey. Imagen de apoyo cámara blanco y	LO QUE HACE JOSÉ IGNACIO, LO QUE HACE DOMINGO EN LLAMAS ES PONER EL DISCO COMPLETO, ESO ES UN GESTO IMPORTANTE COMO CREADOR, OSEA YA ESTO ESTÁ LISTO. ESTE DISCO EMPIEZA EN ESTA CANCIÓN Y TERMINA EN ESTA CANCIÓN. ASÍ LO ORDENO YO, NO COMO MANDATO, SINO ASÍ LO COMPONGO YO, ESTE ES MI PROYECTO, YA ESTÁ LISTO. Y ESO TE DEMUESTRA QUE EL PROCESO DE PREPRODUCCIÓN Y DE PRODUCCIÓN DE ESE MATERIAL MUSICAL TIENE UN VALOR Y UN PROCESO SIMILAR AL PROCESO LITERARIO. LA VELOCIDAD NO ES UNA COSA QUE LE PREOCUPE A JOSÉ IGNACIO, LA RAPIDEZ, NI LA FAMA. INCLUSO, A VECES, SU CARÁCTER, SU PROPIA INTROSPECCIÓN CUANDO ALGUIEN LO SALUDA O CUANDO ALGUIEN LO PRESENTA, O CUANDO YO COMETO MI IMPERTINENCIA TRADICIONAL DE DECIR: MIRA CONOCE A JOSÉ

negro, Willy Mckey. Imagen de apoyo cámara blanco y negro, Willy Mckey. Disolvencia de Mckey a José Ignacio tocando la guitarra.	IGNACIO BENÍTEZ MI BANDA PREFERIDA. PORQUE ES ÉL SOLO. ESO PONE EN EVIDENCIA POR UNA PARTE LA AUTENTICIDAD Y LAS POTENCIAS QUE TIENE EL PROYECTO, LAS COSAS CON LAS QUE SE CONECTAN RISOMÁTICAMENTE, ENTRE ELLAS LA LITERATURA. FÍJATE ESTA LETRA QUE ES CONCERTINA CELESTA QUE ES LA SEGUNDA CANCIÓN DE TRUCATTORE- QUE YO COMO NO CANTO, VOY A RECITARLA: TENGO MARTILLOS DE ORO, COLMILLOS ROJOS Y OJOS DE MONGOL, VEO LA MARAVILLA EN LA MANTILLA QUE TAPA EL SOL, CONCERTINITA, PETO DE BRONCE, DE TREINTA NOTAS YA TE QUEDAN ONCE, LIMPIA TUS ZAPATILLAS... Cross fade con fragmento de “concertina celeste “ en acústico.
Imágenes de recorrido desde la Av. Francisco de Miranda en Altamira hasta la UCV.	“Poltergeist”, queda de fondo para la entrevista.
Entrevista Cambur Insert: Cambur (músico)	ESO FUE LO QUE ME PASÓ LA PRIMERA VEZ QUE VI A DOMINGO EN LLAMAS EN VIVO, ES COMO

Entrevista Cambur	DECIR, QUÉ ESTOY HACIENDO YO, TENGO QUE DEJAR LA MÚSICA Y AL MISMO TIEMPO: NO PERO ES QUE TENGO QUE DEDICARME A LA MÚSICA DE LLENO, DE LLENO, TENGO QUE HACERLO DE LLENO. AL MISMO TIEMPO, ESOS DOS PENSAMIENTOS, ESAS DOS SENSACIONES... ARRECHÍSIMO.
Imagen de apoyo toque Banco del Libro	
Imagen de apoyo cámara blanco y negro de los pies de Cambur.	NO QUIERO DECIR QUE ES UN GENIO, PORQUE ESTOY SEGURO QUE A ÉL LE VA A MOLESTAR QUE DIGA QUE ES UN GENIO, Y ME PARECE QUE TAMBIÉN ES MUY ENGREÍDO TILDAR A ALGUIEN ASÍ DE SIMPLE DE GENIO. A MÍ LO QUE ME PARECE ES QUE ÉL ES GENIAL PORQUE HA TRABAJADO MUCHÍSIMO. TIENE OBRAS INTENSÍSIMAS DE INVESTIGACIÓN, ESTUDIO MUSICAL, LITERATURA, CARPINTERÍA, INGENIERÍA ELÉCTRICA, COMPUTADORA.
Imagen de apoyo de la plaza cubierta de la UCV	¿CUÁL ES SU POSICIÓN? VOY A HACER MÚSICA, AJÁ Y ¿QUÉ NECESITO PARA HACER MÚSICA? HACER MÚSICA. NO VOY A ESTAR LLAMANDO A DISQUERAS NI PIDIÉNDOLE...JALÁNDOLE MECATE A LA GENTE PARA QUE VAYA PARA LOS CONCIERTOS, ¿ME ENTIENDES? NO LE HACE FALTA.
	Y SI NECESITA SOBREVIVIR SE CONSTRUYE SU CASA CON SUS PROPIAS MANOS, SI NECESITA UN PEDAL DE GUITARRA SE LO CONSTRUYE, APRENDE

Imagen de apoyo de detalles de tarima en el Teatro Bar.	INGENIERÍA ELÉCTRICA POR SUS PROPIOS MEDIOS PARA CONSTRUIR SUS PEDALES, ARREGLA SUS GUITARRAS, ESTUDIA MÚSICA, SI NO SE SABE UNA ESCALA SE LA APRENDE. OSEA, ES UN TIPO GENIAL. AHÍ ES DONDE RADICA LA GENIALIDAD DE JOSÉ IGNACIO.
Presentación en vivo de Inca Balero Blues (Teatro Bar)	Inca Valero Blues en vivo desde el Teatro Bar.
Imagen de apoyo de la plaza cubierta de la UCV. Imagen de apoyo de José Ignacio sentado a las afueras del Teatro Bar. Imagen de apoyo del público de Discovery y el toque de Por el Medio de La Calle.	NO HACE FALTA QUE SE DESVIRTÚE, QUE LO ANDEMOS COLOCANDO COMO UN ÍDOLO, PORQUE SINO NO TIENE SENTIDO. YO CREO QUE ES SUFICIENTE, POR LO MENOS PARA MÍ, CON QUE ÉL HAGA SUS DISCOS E IGUALITO ESO SE RIEGA POR AHÍ. A PESAR DE QUE ÉL TENGA COMO CUATRO TOQUES EN CINCO AÑOS NADA MÁS CON SU BANDA, CON LA BANDA DOMINGO EN LLAMAS, LOS SIETE DISCOS SE CONOCEN Y LA GENTE SE SABE LAS CANCIONES. SE HA CONVERTIDO COMO UN PERSONAJE DE CULTO. ME GUSTA CUCHO VERLOS EN VIVO, ME PARECE QUE JOSÉ IGNACIO TIENE UNA ENERGÍA QUE NO TIENE NADIE, PARA MÍ ES PROBABLEMENTE SEA EL GUITARRISTA MÁS MELÓDICO QUE HAYA ESCUCHADO EN MI VIDA, HASTA AHORA. PERO, PARA MÍ ES UNO DE MIS GUITARRISTAS PREFERIDOS, ADEMÁS QUE ES

Imagen de apoyo de la tarima de Por el Medio de La Calle.	MUY CUIDADOSO CON SU SONIDO, POR ESO ES QUE TE DIGO, SI TIENE GANAS DE METERSE CON SUS PEDALES Y LE INTERESA ESO, APRENDE INGENIERÍA ELÉCTRICA POR SUS PROPIOS MEDIOS PARA VER DE QUÉ SE TRATA Y NO SE DEJA CARIBEAR POR NADIE, COMO UNO QUE SE DEJA CARIBEAR POR LAS TIENDAS DE MÚSICAS O POR LOS ARTISTAS PAGADOS POR EMPRESAS DE INSTRUMENTOS Y ESE TIPO DE COSA.
Presentación acústica “Tocorón”	Fragmento de “Tocoròn”
Entrevista Cambur	A JOSÉ IGNACIO LO BAUTIZARON EN LA MISMA IGLESIA DONDE ME BAUTIZARON A MÍ Y YO LE DIJE: CLARO PERO NOS SEPARARON EN EL BAUTIZO, NOSOTROS ERAMOS HERMANOS Y NOS SEPARARON EN EL BAUTIZO, ESE PADRE... ESE PADRE ERA UNA RATA VALE. LE DIJE YO.
Imágenes de recorrido desde la UCV hasta Baruta.	Entra “En mi calle”. Queda de fondo para la entrevista.
Video	AUDIO
Entra entrevista a Juan Carlos Ballesta. Insert: Ballesta (crítico) Imagen de apoyo de José Ignacio tocando en el festival Por el medio	DESDE EL PUNTO DE VISTA MUSICAL PODRÍA PARECER QUE DOMINGO EN LLAMAS, QUE JOSÉ IGNACIO ES N TIPO RECLUSIVO. PERO NO LO ES. SIMPLEMENTE EL HA OPTADO POR SER UN CREADOR Y PRESENTAR SU OBRA EN PÚBLICO CUANDO ÉL

de la calle. Imagen de apoyo. Cámara blanco y negro. Bar Chino.	CONSIDERA QUE DEBE PRESENTARLA. OBVIAMENTE SE HA LLEVADO ALGUNOS CHASCOS QUE REFUERZAN LA IDEA O EL DESEO DE ÉL DE PRESENTARSE POCO.
Entra presentación en vivo de Trabalenguado (Teatro Bar) Entra José Ignacio hablando al público en Teatro Bar	Trabalenguado en vivo en Teatro Bar HAY UN DICHO QUE DICE DEBUT Y DESPEDIDA. DEBUT Y DESPEDIDA...DEBUT Y DESPEDIDA PORQUE NO NOS VEMOS MÁS EN BARES. NOS VEMOS PARA TOMARNOS UNA COPITA, PERO NO PARA TOCAR
Entra entrevista a Juan Carlos Ballesta Imagen de apoyo de Domingo en Llamas tocando en El banco del libro. Imagen de apoyo de José Ignacio	ÉL TIENE CHANCE DE PRESENTARSE, SI QUISIERA. ES DECIR, QUE NO LO HACE PORQUE NO QUIERE, PORQUE NO LE INTERESA, BÁSICAMENTE. Y SE PRESENTA ESPORÁDICAMENTE LO CUAL EN BUENA MEDIDA GENERA UN CIERTO TIPO DE CULTO. DE HECHO DOMINGO EN LLAMAS TIENE SEGUIDORES, Y

en las calles de las mercedes.	BASTANTE FIELES, POR CIERTO. COMO EL CASI NUNCA TOCA, CADA VEZ QUE TOCA ESO SEGUIDORES VAN A VERLO, ASÍ SEA A LAS DOS DE LA MAÑANA
Entra presentación en vivo de Ofensas Florales (Discovery Bar)	Ofensas Floreales en vivo en Discovery Bar
Entra entrevista a Juan Carlos Ballesta Imagen de apoyo. Cámara blanco y negro. Juan Carlos Ballesta. Imagen de apoyo de José Ignacio en la prueba de sonio, en Teatro Bar. Imagen de apoyo. Cámara blanco y negro. Juan Carlos Ballesta. Imagen de apoyo. Cámara blanco y negro. Bar Chino.	Y MUCHA GENTE LO HA CONOCIDO A ÉL PORQUE LE HA LLEGADO ESE LINK O ESOS ENLANCES POR RECOMENDACIONES DE OTROS. Y ESO ES COMO UN EFECTO MULTIPLICADOR. PARA ÉL ES ALTAMENTE POSITIVO, SIN DUDA. PORQUE ADEMÁS ÉL NO ESTÁ ESPERANDO GANAR DINERO CON VENTA DE DISCOS, NI SIQUIERA CON TOQUES EN VIVO. DE HECHO ÉL TIENE UN RITMO DE EDICIÓN DE DISCOS BASTANTE PROLÍFICO. O SEA, ESTAMOS HABLANDO DE OCHO DISCOS EN SEIS AÑOS. ADEMÁS DE DISCIPLINA, TIENE UN TALENTO INNATO, QUE ÉL HA SABIDO MANEJAR CON BASTANTE HUMILDAD. ÉL TIENE ADEMÁS ESE DON DE LA PALABRA ESCRITA, QUE NO TIENE MUCHA GENTE. Y CREO QUE ÉL SE INSCRIBE DENTRO DE ESA CORRIENTE DE

Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Casa de José Ignacio y primeros planos de él.	YO HAGO MÚSICA POPULAR. POR MUCHAS AMBICIONES, ARMÓNICAS, MELÓDICAS, ESTRUCTURALES, TÍMBRICAS. ENTONCES, LA MÚSICA POPULAR, NO SIEMPRE, POR LO MENOS EN LA QUE YO HAGO, ES EN FORMATO CANCIÓN. Y EL FORMATO CANCIÓN ES UN FORMATO QUE MEZCLA POESÍA Y MÚSICA. TU LEES A GARCILASO, O LEES A RUBÉN DARÍO, O LEES A CÉSAR VALLEJO, O LEES A EMILY DICKINSON, O LEES A AQUILES NAZOA, Y QUE SE YO CUÁL CANTIDAD DE MONSTRUOS QUE HAY POR AHÍ. Y TU ESTÁS LEYENDO, Y HAY UNA BORRECHERA RÍTMICA TAN DELICIOSA, QUE MUCHAS VECES ES UN JUEGO DELICIOSO PONERLE UNA MÚSICA A ESO.
Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Casa de José Ignacio y primeros planos de él.	LA SAQUÉ DE UNA LIRA DE GARCILASO QUE DICE SI DE MI BAJA LIRA TANTO PUDIESE EL SON, EN SU MOMENTO, APLACASE LA IRA...ENTONCES YO LA ESTABA LEYENDO Y YA TENÍA LA MÚSICA: José Ignacio recita de nuevo la lira y tararea la melodía que compuso para hacer la demostración.

Entra presentación en vivo de El Baila Interminable (Discovery bar)	El Baile Interminable en vivo en Discovery Bar. Queda de fondo en la entrevista.
Entra entrevista a José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Colección de discos de José Ignacio.	EL BEBOP DE DAVIS, Y COLTRANE, Y THELONIOUS MONK. LOS BEATLES, THE ROLLING STONES, THE WHO, THE KINKS. ROBERT JOHNSON, DUKE ELLINGTON, CHARLIE PARKER. BOB DYLAN Y LEONARD COHEN. AGUSTÍN LARA, JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ Y EL CUCO SÁNCHEZ. YO ENTRO EN ÉXTASIS ESCUCHANDO A ARSENIO RODRÍGUEZ. Y A LILÍ MARTÍNEZ EN EL PIANO. LUÍS LAGUNA. ALÍ PRIMERA, IMPRESIONANTE. HENRY MARTÍNEZ, ANTONIO ESTÉVEZ, INOCENTE CARREÑO, Y ANTONIO LAURO. VICTOR JARA EN CHILE, Y RAFAEL ESCALONA EN COLOMBIA. LAS DE JOHNNY PACHECO, Y RICHIE RAY Y PALMIERI. LOS DOS PALMIERI, CHARLY Y EDDIE. JULIO SOSA, GARDEL, GOYENECHE, SI. CHABUCA GRANDA. FABRIZIO DE ANDRÉ Y PAOLO CONTE. GEORGE BRASSENS, JACQUES BREL Y GAINSBURG.
Entra presentación en vivo de Bobby Fischer (Montaje entre	Bobby Fischer en vivo en Discovery Bar. Queda de fondo en la entrevista.

Discovery Bar y Teatro Bar)	
Entra entrevista a José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Casa de José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Casa de José Ignacio.	LAS CANCIONES QUE SUENAN HOY DÍA EN LA RADIO ESTÁN SIEMPRE COMO MIRANDO EL TEMA, LA TEMÁTICA, DESDE UN MISMO LUGAR. TU ME DICES ¿QUÉ TAL LA MÚSICA EN VENEZUELA? Y YO TE DIGO MUY CHÉVERE, POR ESTO Y POR ESTO. PERO NO ME GUSTA LO QUE ESTÁ HACIENDO CON EL ROCK. PORQUE A VECES, ME INQUIETA MUCHO, QUE SI ESTÁS TOCANDO LA GUITARRA, Y ESTÁS CANTANDO Y TEXTO, POR QUÉ LE VAS A PARAR MÁS A LO QUE TIENES PUESTO, Y A CÓMO TE ESTÁS VIENDO, Y A CUÁNTAS CARAJITAS ESTÁN EN EL ESCENARIO Y A CUÁNTAS VECES QUIERES QUE TE PASEN EN MTV. YA VA, PRIMERO, DÓNDE ESTÁ TU MÚSICA. CUÁNTO TIEMPO HAZ INVERTIDO TÚ PARA QUE ESA MÚSICA SALGA DE LO QUE YA SE HA HECHO A MONTONES. POR QUÉ SI ESTO ES TAN GRANDE, TE VAS A QUEDAR AQUÍ. Demostración de riff de rock por parte de José Ignacio. Y NO SOLAMENTE ESO, SINO LO QUE LE ESTÁS CANTANDO A ESO.

Entra presentación en vivo de Pozos de Luz (Centro Cultural Chacao)	Pozos de Luz en vivo en el Centro Cultural Chacao)
Entra entrevista a José Ignacio	
Julia	¿POR QUÉ DECIDES REGALAR LA MÚSICA POR INTERNET?
Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio.	PORQUE YO NO HE PODIDO SACAR DISCOS. ENTONCES, SI ME PONGO A ESPERAR PARA SACAR UNO, SE ME QUEDAN LAS OTRAS CANCIONES, Y SERÍA REALMENTE INFELIZ. ME CAERÍA MUY MAL. ENTONCES, ¿QUÉ PASA?, MIENTRAS VAN SALIENDO LAS VOY MONTANDO. LAS AGRUPO Y LAS MONTO. LO QUE YO MONTO POR INTERNET NO ES UN DISCO, LO QUE YO MONTO ES UN PAQUETE DE CANCIONES. PARECIERA SER, ME HE DADO CUENTA, QUE LA GENTE EXTRAÑA MÁS LA PORTADA PORQUE NO APARECE NADA EN EL IPOD MÁS QUE POR UN VÍNCULO VISUAL CON LA MÚSICA. LES MOLESTA MÁS QUE SEA UN INCÓGNITO, DENTRO DEL DESFILE DE MINIATURAS INAPRECIABLES QUE ESTÁN DENTRO DE UN IPOD A QUE HAYA UNA OBRA DE ARTE COMO PORTADA.
Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Casa de José Ignacio.	
Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio.	CUANDO EXISTA EL DISCO DE DOMINGO EN LLAMAS ASÍ, O ASÍ,

Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Casa de José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio.	HABRÁ TODO EL ESFUERZO DEL MUNDO POR ESO. ENTONES SI GRABAS UN DISCO AL AÑO, ES LO MÍNIMO. SI ESTÁS MUY METIDO EN LA INDUSTRIA, ESTÁS COMPROMETIDO CON COSAS, Y NO TE DA TIEMPO. ESTÁS MÁS PENDIENTE DE SALIR EN TELEVISIÓN Y ESTÁS MÁS PENDIENTE DE LO OTRO. DESDE EL AÑO 2005, ININTERRUMPÍDAMENTE, HE SACADO HASTA DOS POR AÑO. PERO YA ME HACE FALTA QUE EXISTA.
Presentación en vivo de Santuarios Abandonados (Discovery Bar)	Santuarios Abandonados en vivo en Discovery Bar. Queda de fondo en la entrevista
Entra entrevista a José Ignacio Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. Casa de José Ignacio.	HE TOCADO POCO BÁSICAMENTE POR RAZONES DE LOGÍSTICA. A LA HORA DE COMPONER, ARREGLAR Y GRABAR NO ESCATIMO, POR EL MISMO HECHO DE QUE ES UN POCO DE LABORATORIO, NO ESCATIMO CON COLORES, CON INSTRUMENTOS, CON COSAS QUE PUEDES RECREAR. LAS VECES QUE HE TOCADO EN VIVO HE TOCADO UNAS ADAPTACIONES DE ESAS ARMONÍAS Y ESOS TEXTOS EN UN

Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio.	FORMATO QUE A MÍ ME GUSTA MUCHO QUE ES EL DEL TRÍO DE LENGUAJE ROCK. A LAS CANCIONES SE LES VAN PONIENDO DIFERENTES VESTIDURAS, Y NO SOLAMENTE PORQUE ELLAS ESTÁN ABIERTAS A ESO. Y MUCHAS VECES, SALVO IMPROPERIOS O EXHABRUPTOS QUE YO COMENTA, SIEMPRE VA A FUNCIONAR.
Entra presentación acústica de La balada del mielero.	La balada del mielero en vivo, acústica.
Entra entrevista a José Ignacio Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio. Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio.	EL POR PASA A SER EN MI CASO MÁS IMPORTANTE. YO HAGO ESTAS COSAS PORQUE ME NUTRO ESPIRITUALMENTE. ESOS ÁNGELES POÉTICOS QUE CONSIGUES EN LOS GRANDES ESCRITORES Y EN LOS GRANDES POETAS SIEMPRE ME VAN A PERSEGUIR. SIEMPRE ME VAN A PERSEGUIR PORQUE ME GUSTAN MUCHO. SI A TÍ TE GUSTA ALGO SIEMPRE TE VA A PERSEGUIR. HAY MUCHOS. HAY UNA DE LEORNARD COHEN QUE DICE COMO UN PÁJARO EN EL TENDIDO, COMO UN BORRACHO EN MEDIO DEL CORO, HE TRATADO, A MI MANERA, DE SER LIBRE. MORALITO, PORQUE MORALITO ES UNA FIEBRE MALA, COMO DICE EL VALLENAT DE RAFAEL ESCALONA. TU TIENES EL PELLEJO PEGADO EN EL PRESENTE, ESO SE HA

Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio.	DICHO MUCHO, PERO NO ES LA ÚNICA VERDAD. POR MÁS QUE TU TEORICES SOBRE LO QUE OCURRIÓ, Y LO QUE HIPOTÉTICAMENTE VENDRÁ, ESA FRASE RESUMEN TOMOS FILOSÓFICOS: YOU CAN'T ALWAYS GET WHAT YOU WANT.
Imágenes de apoyo. Cámara blanco y negro. José Ignacio.	
Presentación en vivo de El apóstol heredero se despide (Discovery Bar).	El apóstol heredero se despide en vivo en Discovery Bar. Queda de fondo en los créditos.
Entran créditos Realizadores Alejandro Silva Diez y Javier Camacho Miranda Julia María Gabriela Fernández	Audio del público al final de la canción y José Ignacio agradeciendo en el concierto.

Mentor José Urriola Asistente de cámara Ángel Zambrano Cobo Dirección de casting Yamilé Jassir Agradecimientos José Ignacio Benítez Mariana Velázquez Willy Mckey Gustavo “Cambur” Guerrero Juan Carlos Ballesta David Aguilar Cristina Silva Diez Juan Coello Alejandra Pizarro Zuroska Carmona Daniela Kujawa Bruno Dayana López	
--	--

Discovery Bar Teatro Bar Centro Cultural Chacao El Banco del Libro Revista Ladosis Centro Cultural PDVSA La Estancia Universidad Central de Venezuela Al pueblo de Baruta A Nuestras Familias... UCAB 2011 Entra despedida de José Ignacio hacia el público presente en recital de Chacao.	Público presente en recital de Chacao.
--	---

11. Ficha técnica

Título	Amigo de la tormenta, vecino de la locura
Duración	38 Min
Año	2011
Idioma	Español
Dirección	Alejandro Silva Diez y Javier Camacho Miranda
Producción	Alejandro Silva Diez y Javier Camacho Miranda
Audiencia	Todo público
Formato	Grabado en HD 1080 y MINI DV, y entregado en DVD

12. Análisis de Costos

12.1 Sumario

Concepto	Sub-total (Bs.)
Preproducción	352.00
Producción	2.835.00
Postproducción	290.00
Total	3.477.00

12.2 Preproducción

Material Bibliográfico			
Concepto	Costo	Cantidad	Costo (Bs.)
Libros	127.00	1	127.00
Total			127.00

Equipo Técnico			
Concepto	Costo	Cantidad	Costo (Bs.)
Computadora portátil LENOVO	0	1	0
Total			0

Materiales y recursos			
Concepto	Costo	Cantidad	Costo (Bs.)
Material de oficina	50	1	50.00
Teléfono	75	1	75.00
Fotocopias	0.5	200	100.00
Total			225.00

12.3 Producción

Equipo técnico			
Concepto	Costo	Cantidad	Sub-total (Bs.)
Grabadora Zoom H4n	1.250.00	1	1.250.00
Micrófono Unid. Sennheiser (*)	150	3	450.00
Pilas AA	11.00	4	44.00
Tarjetas de memoria Sandisk 4GB	149.00	1	149.00
Cintas MINI DV Panasonic	70.00	12	840
Total			2733.00

(*) Pauta diaria

Honorarios Profesionales			
Concepto	Costo	Cantidad	Costo (Bs.)
Realizadores	0	2	0
Camarógrafos	0	2	0
Asistentes de audio	0	2	0
Total			0

Transporte y Alimentación			
Concepto	Costo	Cantidad	Costo (Bs.)
Gasolina	6.00	7	42.00
Alimentación	80.00	2	160.00
Total			102.00

12.4 Postproducción

Montaje			
Concepto	Costo	Cantidad	Sub-total (Bs.)
Editor	0	1	0
Total			0

Materiales y recursos			
Concepto	Costo	Cantidad	Sub-total (Bs.)
Transcripciones	0	4	0
DVD vírgenes (5 unidades)	5.00	10	50.00
Alimentación	60	4	240.00
Total			290.00

III.CONCLUSIONES

Las manifestaciones musicales de corte independiente en nuestro país están llamadas a reinventar la producción artística de su campo en los próximos años, para hacerle frente a una industria discográfica cada vez más débil y sectorizada, acostumbrada a empaquetar actos que aseguren una retribución a la inversión de forma inmediata, y cada vez más alejada de las corrientes musicales innovadoras, creativas, y de vanguardia.

El mundo del arte actualmente está arribando a una era en donde los mismos creadores deberán ingeniárselas para poder dar a conocer sus trabajos, utilizando canales alternativos de difusión, y las creaciones a su vez deberán cumplir con criterios objetivos de calidad y desempeño que revelen cierto tipo de valor para un público cada vez más permeable a una nueva marea de información.

Pensar inmediatamente que el proyecto musical Domingo en Llamas ya tocó una cumbre, al final de casi siete años seguidos de trabajo, sería un error. En la propuesta artística de José Ignacio Benítez se manifiesta ese tipo de artista que demanda el mundo actual por su escasez, y más aún cuando su lugar de gestación está siendo la ciudad de Caracas, en donde el público manifiesta una marcada simpatía por los actos musicales que dictan las pocas empresas productoras que todavía viven.

Es ese desarraigo ante la búsqueda del éxito, y las demostraciones de responsabilidad y compromiso manifestadas por Benítez en relación a su música lo que puede asegurar que la cumbre de su propuesta artística

todavía está por llegar. Su disciplina lo diferencia en el contexto musical de su ciudad, y su constante evolución confirma esa dedicación especial.

El documento fílmico que ofrecemos en este trabajo de grado refleja la validez de este músico hasta el momento, dentro de las corrientes musicales contemporáneas. Contiene opiniones argumentadas de diferentes personajes del panorama artístico nacional que ya hicieron eco en sus respectivos campos, y desmitifica al personaje de José Ignacio Benítez, el cual se ha mantenido, por decisión propia, detrás de un pseudónimo musical. Una desmitificación que fue realizada de la mano con el mismo Benítez, el cual manifestó gran interés desde el principio de la producción a generar el primer registro audiovisual que se le ha realizado a su proyecto.

La preocupación por la confección de un carácter híbrido dentro del discurso audiovisual de *Amigo de la tormenta, vecino de la locura* tuvo como parámetro principal la búsqueda de nuevos caminos en la producción de documentales, y más aún cuando al frente se tiene un protagonista ecléctico y alejado del lugar común en la creación artística. Caracas fue un escenario propicio para ser registrado, y se pudo armar el mapa audiovisual de la “ciudad de Domingo en Llamas”, propuesto como uno de los objetivos principales de este proyecto.

La fusión de géneros presentes en el documental estuvo encauzada para demostrar que este campo se caracteriza por su apertura y permeabilidad al encontrarse con subgéneros y medios hermanos como lo son la película de carretera y las sinfonías urbanas. Esa permeabilidad a lo largo del film se puede apreciar, a través de la construcción de imágenes que llevan el hilo conductor dentro del argumento de la película.

Se cierra de esta manera una búsqueda sostenida que desde un principio se perfiló como un documento que ilustrara uno de los proyectos más innovadores dentro del contexto artístico del país, y que a su vez reflejara los parámetros de innovación presentes en la música estudiada, a través del ojo de la cámara.

El crecimiento que tenga la propuesta artística de Domingo en Llamas en los próximos años, sumado a la marca que pueda dejar dentro del contexto musical del país, demostrará el alcance y la validez del presente documental, ubicado como otro eslabón más dentro del registro audiovisual de las manifestaciones artísticas gestadas en Venezuela.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

- Canclini, N (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Canclini, N (2001). *Voces y Culturas*. N 17. 45 pp.
- Cohan, S (1997). *The road movie book*. Nueva York: Routledge.
- Correa, J (2006). *Cuadernos de artes visuales*. N 270. 32 pp.
- Frith, S (2001). *La otra historia del rock*. Barcelona: Ma Non Troppo.
- Lipovetsky, G (1987). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Lorente, J (2002). *Zainak: Cuadernos de antropología-etnografía*. N 23. 69 pp.
- Martínez, E (2009). *Biblio 3 W: Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*. N 843. 17 pp.
- Monsiváis, C (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Nichols, B (2001). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Pacanins, F (2005). *Tropicalia caraqueña: Crónicas de música urbana del siglo XX*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

- Ruttmann, W (1927). *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Alemania. Fox Europa.
- Sánchez, V (2007). *Revista LARS*. N 7. 25 pp.
- Von Trier, L (2003). *The five obstructions*. Dinamarca / Suecia / Bélgica / Francia. Films Sans Frontières.