



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDAD Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN: ARTES AUDIOVISUALES
AÑO ACADÉMICO: 2013-2014
TRABAJO DE GRADO

“NO SOMOS TABULA RASA”

Documental sobre la creación de la identidad en un mundo de culturas híbridas.

CASTILLO AROCHA, María Mercedes

JIMÉNEZ CRUZ, Verónica Aileyn

Tutor: RAMÍREZ KALAJZIC, Carlos Eduardo

Caracas, Septiembre 2014

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

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

“NO SOMOS TABULA RASA” Documental sobre la creación de la identidad en un mundo de culturas híbridas.

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

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

A todos los que me apoyaron para que esta loca idea se materializara.

Estaremos por siempre agradecidas.

Esto es para ustedes.

María Mercedes y Verónica

AGRADECIMIENTOS

A la profesora Nelesi Rodríguez, que en clases nos brindó las herramientas para que este trabajo tuviese razón de ser.

A Carlos Eduardo Ramírez, Javier Amundaraín, Keyla Bernal y Yasmín Centeno, por ser nuestros guías y apoyos incondicionales.

Porque sin ustedes nada de esto hubiese ocurrido, gracias a mi sótano, gracias a Teatro UCAB. Especial mención aquí debe haber para Nicolas Barreto y Duilia Díaz, gracias por el apoyo.

En esta misma línea, a Raquel Cartaya, por compartir su gran talento. A Rebeca Hernández, por hacer de la tesis una verdadera Tabula Rasa. A Wendy Racines, Gabriela Méndez, Cristian Bernal y Jorlii Brizuela porque sí, porque son ustedes. A Federico Vetencourt y Rebeca González, amos de las memorias. A Andrés Do Cuoto por prestarme las herramientas. A Eugenia Morgado, por siempre buscar la forma de ayudarnos. A Jorge Patiño, porque su orden y coherencia no tienen comparación. A Jesús Navas, que prestó sus ojos camarógrafos. A Adriana Núñez, Jhosmir Abreu, Andreina Montilla, Ana Páez, Álvaro Campos, Marymar Rojas, y todo aquel que ayudó en lo que podía. Gracias, Teatro UCAB, por estos 5 años de apoyo.

A Pedro Peñaranda, el tercer compañero de tesis. Siempre fuiste parte del proyecto.

A las familias Castillo-Arocha y Jiménez-Villegas-Cruz, gracias por lograr que todo pasara y acompañarnos siempre. Y porque tú también eres familia, a Daniela Fuentes, por prestar sus dotes en maquillaje.

A Circo Vulkano, Majarete Sound Machine y a Laura Guevara y su banda, gracias por compartir con nosotras su gran talento y carisma. Y por último, a mi compañera, porque “algún día diremos: no fue fácil, pero lo logramos” Sí, lo hicimos, porque todo siempre va a estar bien.

María Mercedes y Verónica

INDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN	7
II. MARCO TEORICO	9
CAPITULO I: INFLUENCIA DE LA GLOBALIZACIÓN EN EL PROCESO DE	
CREACIÓN DE IDENTIDAD.....	10
1.1 Identidad.....	10
1.2 Hibridación Cultural.....	17
1.3 Estadios de la Hibridación Cultural.....	21
1.3.A Descoleccionamiento.....	22
1.3.B Desterritorialización, transculturalización e indigenización.....	25
1.3.C La expansión de los géneros impuros.....	29
1.4 “Cultura global como imposibilidad práctica”.....	31
1.5 Arte Posmoderno, expresión de la Hibridación Cultural.....	33
1.5.A Postproducción en el Arte Postmoderno.....	36
CAPITULO II: TRES AGRUPACIONES MUSICALES VENEZOLANAS.....	
2.1 Circo Vulcano.....	42
2.2 Laura Guevara.....	46
2.3 Majarete Sound Machine.....	49
CAPITULO III: EL DOCUMENTAL, HIBRIDACIÓN DEL PRODUCTO.....	
51	
II MARCO METODOLÓGICO	55
1. Formulación del problema.....	56
2. Objetivos.....	56
2.1 Objetivo General.....	56
2.2 Objetivos Específicos.....	56
3. Justificación.....	56
4. Delimitación.....	58
5. Sinopsis.....	59
6. Propuesta Visual.....	59
6.1 Sets.....	60

6.2 Planos, iluminación y montaje.....	61
7. Propuesta Sonora.....	61
8. Desglose de necesidades de producción.....	62
9. Plan de Rodaje.....	63
10. Bloques Narrativos.....	64
11. Guión técnico.....	65
12. Ficha Técnica.....	75
13. Presupuesto.....	76
13.1 Cuenta: Personal.....	77
13.2 Cuenta: Equipos.....	78
13.3 Cuenta: Materiales de oficina.....	78
13.4 Cuenta: Locación, utilería y atrezzo.....	79
14. Análisis de costo.....	79
14.1 Cuenta: Personal.....	80
14.2 Cuenta: Equipos.....	80
14.3 Cuenta: Materiales de oficina.....	81
14.4 Cuenta: Locaciones, utilería y atrezzo.....	81
IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	83
V. BIBLIOGRAFÍA.....	84
VI. ANEXOS.....	90

I. INTRODUCCIÓN

Cuando se utiliza el término identidad usualmente las primeras palabras con las que se le asocia son: singularidad, unidad, homogeneidad. Sin embargo, en la actualidad, esas concepciones no son necesariamente las más adecuadas para definirlo. Hoy en día habría que asociar la palabra identidad con los adjetivos: plural, híbrido, heterogéneo.

El ser humano, en su búsqueda por saber quién es y a qué pertenece, ya no solo tiene la herramienta de la ciudadanía para refugiarse bajo ciertas distinciones que permitan su diferenciación; sino que, gracias a la ampliación de los espacios sociales a través de las tecnologías y los medios de comunicación, los sujetos tienen un sinfín de cosmos *identitarios* que permiten la ampliación y pluralidad de la identidad individual.

Si bien la identidad nacional se construía a través de libros, museos, discursos políticos, entre otros; en la actualidad, los medios de comunicación brindan las nuevas narrativas para la creación de identidades, por medio del cine, la radio, la internet y la televisión, que brindan narrativas tanto nacionales como internacionales, sin distinguirse de manera muy evidente y coexistiendo para la apropiación individual, lo que se llama la mezcla de lo local y lo global: *lo glocal*.

Además, los medios de comunicación se rigen con fines económicos más que con fines nacionalistas, lo que ha cambiado el sentido de la identidad por el “qué soy” al “qué tengo”.

El sinfín de narrativas *identitarias* y la apertura de ellas para una gran cantidad de individuos en el planeta es lo que permite que surja lo que Garcia Canclini, antropólogo argentino, denomina *Culturas híbridas*. Ya no se puede hablar de cultura como algo individual y aislado, sino que la apertura comunicacional y la facilidad ante movimientos migratorios ha proporcionado lugares de encuentro que generan uniones y discordias, fenómenos nuevos y expresiones culturales únicas, que a su vez se diferencian de sus lugares de origen y suelen ser reabsorbidas y transformadas en un ciclo que no tiene fin.

La hibridación cultural puede ser notada con facilidad a través de las expresiones artísticas. Desde la evidente expansión de géneros impuros, hasta el uso de expresiones artísticas antiguas para brindarles nuevos significados, espacios y usos.

Esta expresión artística sería lo que Marcel Duchamp denomina como el arte del *Ready made*. Es el arte posmoderno que viene a nosotros junto a la hibridación cultural, y busca significados más allá que el pertenecer a una colección, o regirse por un código o unas reglas; es el arte de lo híbrido.

En la búsqueda de comunicar algo que tuviese relevancia, a veces las cosas más simples pasan desapercibidas ante nuestros ojos; sin embargo, el hallarle importancia y querer transmitirlo con el carácter prioritario que merece, es lo que vuelve cualquier tema en algo valioso. La hibridación cultural es un fenómeno que está ocurriendo ahora ante las narices del mundo, pero que muy pocos tienen el placer de volverlo consciente y, si se permiten un momento de percepción, el concientizar el proceso de mezcla y de diferenciación que ocurre a diario en cada individuo, permite tener una interpretación distinta del mundo en el que se vive.

Es por esto que se ha propuesto realizar un documental sobre la creación de la identidad de tres agrupaciones musicales venezolanas dentro de una cultura híbrida y como después de creada la identidad ésta se expresa como arte posmoderno.

Y, como el documental es en cierta forma una expresión artística que no escapa de estar dentro de una cultura híbrida, tendrá como característica principal ser en sí mismo un producto híbrido, expresado en términos de género, mezclando así el género documental participativo, prevaleciendo las entrevistas, y el género documental poético sinfónico, que le proporcionará una voz narrativa propia a la música a utilizar.

El documental “No Somos Tabula Rasa” tiene como protagonistas las agrupaciones venezolanas: Circo Vulcano, Majarte Sound Machine y Laura Guevara; quienes realizan, sin tener consciente, lo que podríamos definir como arte posmoderno y que, además, están en la búsqueda constante de una identidad propia que, sin darse cuenta, tiene como resultado invariable el de una identidad plural, híbrida y heterogénea

I. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: INFLUENCIA DE LA GLOBALIZACIÓN EN LA CREACIÓN DE IDENTIDAD.

1.1 Identidad

En la búsqueda de definir algo tan amplio y complejo como la palabra identidad, se hace más sencillo comenzar delimitando aquellas características que no la conforman. Es por esto que entra en juego la proposición que nos brinda García Canclini, N. (1995) “Lo que ya no existe más en la cultura son las identidades homogéneas, ‘monoidentidades’(p.80) construidas a partir de nociones unificadoras como nación, región, territorio o ciudad; identidades territoriales y casi siempre monolingüísticas” (p.30).

Se puede afirmar entonces que hoy en día “se han construido identidades ‘transterritoriales y multilingüísticas’, ya no más definidas sobre una base socio-espacial, sino socio-comunicacional a partir, sobre todo, de los circuitos de la comunicación masiva y de los sistemas restringidos de información y comunicación.” Nilón Bolán, E. (1995, septiembre-diciembre) Número 5, Volumen 2.

Como el concepto de nación ha tomado un segundo plano en el proceso de formación de identidades, y ha cogido más fuerza lo comunicacional-narrativo, esto trae como consecuencia que:

(...), más que identidad, hay identidades y pertenencias múltiples que dan lugar a culturas híbridas. América Latina no tendría una identidad sino varias. Este fenómeno tiene estrecha relación con el advenimiento de una cultura postmoderna que multiplica las imágenes posibles y al hacerlo, multiplica también los espacios identitarios, [sic] puesto que la identidad encuentra su lugar privilegiado en la cultura visual. Martín, E. Hibridación Cultural, Nestor García Canclini (2010) Universidad Anáhuac Mayab, sección Temario [Página web en línea]

Hay que puntualizar que, aun cuando el proceso de creación de identidad se ha visto afectado por la globalización, los individuos tradicionalmente forman sus identidades culturales a partir de su nacionalidad, siendo esta una “membresía o ciudadanía en un Estado-nación políticamente reconocido” Lull, J. (2013) Supercultura para la era de la comunicación. Portal español. [Página web en línea]

Esta tradición se mantiene en gran parte gracias a que las naciones están conformadas en su mayoría por organismos políticos que organizan y refuerzan la conciencia cultural, a una comunidad de individuos, de manera enfática, para luego poder ejercer una influencia mayor. La consecuencia inmediata y más palpable es la capacidad que les brinda a los ciudadanos de auto referirse bajo características que en teoría aplicarían para cualquier individuo dentro de ese marco nacional, especialmente “si ese lugar es relativamente homogéneo étnica y racialmente”. Lull, J. (2013) Supercultura para la era de la comunicación. Portal español. [Página web en línea]

De igual modo, las naciones son construidas “para ser equivalentes en todos los aspectos importantes a una cultura: una cultura que tiene una identidad por medio de haber sido definitivamente diferente y por ello crea una identidad para sus miembros” (Chaney, D., 1994, p.126)

Es así como la nación permite a los ciudadanos definir como iguales a otros de su misma nacionalidad y diferentes a individuos de otras nacionalidades. Esta capacidad de definición ante los demás es reforzada constantemente a través de las rutinas y los despliegues simbólicos, además del factor lenguaje que es el mismo para toda la nación y soliendo compartir el mismo acento. Lull, J. (2013)

Todo lo dicho anteriormente con respecto a la nacionalidad solo refuerza el hecho de que “las naciones son también *narrativas culturales* complejas y distintivas –historias míticas que la gente se cuenta, que inscribe, reinscribe y refuerza; un sistema idealizado de valores-.” Lull, J. (2013) Supercultura para la era de la comunicación. Portal español. [Página web en línea]

Se puede concluir entonces, en palabras de García Canclini, N. (1995), que “la identidad es una construcción que se relata” (p.107)

A través de las narraciones es como se ordenan las formas legítimas de vivir, y de igual forma surgen las diferenciaciones. Por eso en la actualidad los medios se transforman en los creadores narrativos de las identidades, pues si bien anteriormente la identidad nacional se constituía a partir de libros, museos, discursos políticos, entre otros; en la actualidad el cine, la radio, la televisión y el internet son los medios encargados de difundir las narrativas de cada nación. Las transformaciones tecnológicas también afectan su contenido y sus influencias culturales. Nivón Bolán, E. (1995)

En este sentido, Lull, J. (2013) recalca la importancia del mantenimiento de los símbolos para poder sostener el concepto de nación:

Sus elementos fundamentales -el sistema legal, la (s) religión (es), la lengua dominante, el sistema de comercio y las costumbres sociales- están sostenidos por formas materiales y simbólicas unificadoras que incluyen constituciones, banderas, himnos nacionales, planes de estudio escolares, fuerzas militares, medios masivos, museos nacionales y la publicidad. Las naciones siempre han dependido de formas simbólicas para su viabilidad política y cultural. Por ello la nación es tanto una construcción cultural como una construcción política, o quizá más. La nación es un producto discursivo que es permanentemente comercializado entre su propia gente y a otras naciones. Así, la nación continúa funcionando como un recurso cultural definitorio, reforzador y re-asegurador socio-político de extraordinaria importancia. Supercultura para la era de la comunicación. Sección Portal español. [Página web en línea]

Las naciones, en su mayoría, están conscientes del nuevo papel que tienen los medios de comunicación y se apoyan en ellos para reforzar el sentimiento nacionalista y la identidad nacional. Lull, J. (2013)

Una forma generalizada de reforzar tales símbolos es a través de las representaciones mediáticas, que generalmente conllevan intereses políticos. Sin embargo, en el siglo XXI, se ha desviado hacia el énfasis en los despliegues culturales, no quitándole interés político sino conviviendo con él.

“El *nacionalismo cultural* es clave. La constante construcción de una ‘cultura dominante imaginada’ que de algún modo representa ‘quiénes somos’ es lo que mantiene a las naciones vivas y funcionando.” Lull, J. (2013) *Supercultura para la era de la comunicación*. Sección Portal español. [Página web en línea]

Un ejemplo de simbolismos mediados con propósitos culturales son los eventos mundiales como las Olimpiadas o el Mundial de Fútbol. En dichos eventos se genera solidaridad cultural y un sentimiento nacionalista que no se crea, o no con la misma intensidad, con simbolismos con fines políticos. Lull, J. (2013)

He aquí la importancia del sentimiento nacional “los medios de comunicación perpetúan sistemas político-económico-culturales al desplegar discursos culturales que conmueven y reúnen a las personas emocionalmente.

De esta manera, el concepto de ‘nación’ sirve como una estratagema discursiva crucial para la construcción de significado e identidad.” Lull, J. (2013) *Supercultura para la era de la comunicación*. Sección Portal español. [Página web en línea]

Contrariamente, el problema principal es que las naciones son relativamente frágiles. En un principio, porque las naciones también son comunidades imaginadas y necesitan de ideologías y conexiones con la cultura para el mantenimiento de las mismas. De igual modo, la nación depende de los ciudadanos para legitimarse y lo hacen en el momento en que defienden valores y prácticas comunes. Lull, J. (2013)

Asimismo es necesario esclarecer que gran parte de la inestabilidad de las naciones se debe a su papel como nación – estado, como bien explican Borja y Castells (1999):

(...)podría decirse que los Estados nacionales son demasiado pequeños para controlar los flujos globales de poder, riqueza y tecnología del nuevo sistema, demasiado grandes para representar la pluralidad de intereses sociales e identidades culturales de la sociedad, perdiendo por tanto legitimidad a la vez como instituciones representativas y como organizaciones eficientes (p.18)

Por lo tanto la globalización, como la define Pérez Álvarez, F. (2004) “vista como la creación de nuevos espacios, dominados por lógicas no estatales y de raíz económica ligada a conceptos de corte capitalista neoliberal” (p.1450) mantiene al Estado en constante búsqueda del reconocimiento político, y en la necesidad de abrirse a nuevas formas económicas en las que él no puede intervenir. Como consecuencia el mismo Estado se encuentra en transformación hacia modelos más privatizados y descentralizados.

Aunado a la lucha del estado por permanecer como un estado nación, está la dificultad de que los medios no son consistentes cultural o ideológicamente, y se rigen más por las demandas del mercado que por los intereses políticos o gubernamentales. El colapso de la Unión Soviética, la Revolución Iraní y los disturbios en China son ejemplos de la capacidad que tienen los medios para desestabilizar naciones. Lull, J. (2013)

Además, lo económico comienza a cobrar una gran importancia para la definición del yo, puesto que el individuo está constantemente bombardeado ante las cosas materiales que necesita, y la sociedad brinda un nuevo y más poderoso valor a aquello que se posee.

Los individuos al recibir mensajes culturales ligados a las demandas comerciales las formas en que se crean identidades cambian también necesaria y respectivamente. Al seleccionar bienes y apropiarse de ellos “definimos lo que seleccionamos públicamente valioso, las maneras en que nos integramos y distinguimos de la sociedad, en que combinamos lo pragmático y lo disfrutable” (García Canclini, N. 1995, p.31)

Lo que sucede es que las naciones han dejado de ser para muchos una fuente fundamental de su identidad personal. Esto no quiere decir que éstas hayan dejado de existir, sino que las identidades basadas en las naciones se relacionan e interconectan con otras fuentes de sentido que pueden trascender a las naciones o, por el contrario, pueden basarse en segmentos poblacionales de un mismo territorio nacional. Esta es una de las contradicciones de lo que Roland Robertson ha llamado la glocalización.[sic] López López, J. (2004) Número 20, Artículo 34, p.2.

Es entonces cuando se puede decir que existe un juego entre lo global y lo local sin querer decir esto que ya no existe lo nacional, en palabras de García Canclini, N. (1995):

Las naciones y las etnias siguen existiendo. Están dejando de ser para las mayorías las principales productoras de cohesión social. Pero el problema no parece ser el riesgo de que las arrase la globalización, sino entender cómo se reconstruyen las identidades étnicas, regionales y nacionales en procesos globalizados de segmentación e hibridación intercultural. Si concebimos las naciones como escenarios relativos, en los que se cruzan otras matrices simbólicas, la pregunta es qué tipos de literatura, de cine y de televisión pueden narrar la heterogeneidad y la coexistencia de varios códigos en un mismo grupo y hasta en un mismo sujeto (p.113)

En la misma línea de ideas habría que agregar que las tradiciones culturales siempre se han reinventado; actualmente este proceso de reinención es acelerado y de grandes magnitudes gracias a otros fenómenos como las inmigraciones y la tecnología. Las categorías culturales, los contextos, las lealtades y las relevancias se modifican cada día, estando así las culturas del mundo en una constante re-contextualización cobrando cada vez distintos sentidos. Giddens, A. (1990)

En la actualidad, los individuos deben generar sus identidades, combinando recursos culturales locales y globales, que reciben desde el campo de la tecnología, los medios sociales y por las migraciones hasta llegar a recursos más cercanos como la familia, la religión y la nación.

Similarmente, gracias a las distintas narrativas que pueden tomar las formas simbólicas, unido a la imaginación humana, surgen elementos en que lo exótico y lo familiar se juntan para traspasar de lo material a lo simbólico. Esto genera vastas oportunidades de construcción de nuevos nichos y estilos de vida. Lull, J. (2013)

En el siglo XXI la diversidad se convirtió en algo aceptado. En donde la pluralidad étnica, las diversidades de género y la posibilidad de poseer varias nacionalidades tienen cabida; en donde en algunos lugares conviven grupos diferentes. García Canclini, N. (2007)

“El vocabulario clásico – territorio, parentesco, comunidad, etnia, - se enriquece al ocuparse también de redes, flujos y fragmentación transnacional. (...) Por más importante que siga siendo encontrar hogares, las identidades se forman hoy con múltiples pertenencias,(...)” García Canclini, N. (2007) Universidad Autónoma Metropolitana. Sección textos. [página web en línea]

1.2 Hibridación Cultural

Antes de adentrarnos en el tema de la hibridación cultural es necesario definir en una primera instancia lo cultural como:

El conjunto de procesos a través de los cuales dos o más grupos representan e intuyen imaginariamente lo social, conciben y gestionan las relaciones con otros, o sea las diferencias, ordenan su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad, las zonas de disputa (local y global) y los actores que la abren a lo posible. García Canclini, N. (2007) Universidad Autónoma Metropolitana. Sección textos. [página web en línea]

Tzvetan Todorov (1986) se refiere a la hibridación cultural como “interactividad bicultural, como surgió en América después de la Conquista española, cuando la coexistencia de diferentes sistemas culturales e idiomáticos era posible”. (p.17)

Él también diferencia dos distintas formas de contacto cultural: “el contacto que, por un lado, se puede efectuar sin intercambio recíproco y termina en la guerra y la exterminación, o, por otro lado, el que causa una interacción más o menos exitosa entre las culturas”. (p.17)

Califica como éxito “la integración de elementos culturales que representa un enriquecimiento para la cultura dominante, como, por ejemplo, la integración de la influencia árabe sobre la cultura española” (p.17). Con la vista dirigida hacia Francia, que “tiene un déficit de curiosidad por otras culturas”, lo que Todorov percibe como debilidad, señala el significado del resultado híbrido de una “interacción exitosa entre dos culturas” (1986, p. 20)

Explica también que “la constante interacción de las culturas conduce a la formación de las culturas híbridas, mestizas, criollizado [sic], y esto en todos los niveles: desde los escritores bilingües, a las ciudades cosmopolitas, e incluso los estados multiculturales.” (Todorov, T., 1986, p.20)

García Canclini, N., utiliza el concepto híbrido con una connotación conscientemente positiva. Un mestizo que reúne las características de dos culturas, juzgadas como positivas, viene a ser un híbrido. (1990).

Para Todorov no existen tradiciones autónomas por separado, sino culturas complejas. Lo híbrido es transdisciplinario, es decir, como reconversión. Es así como también García Canclini dirige sus pensamientos a los procesos urbanos entendiendo la hibridación como un cruce e interacción entre cultura de masas, cultura popular y alta cultura como una recomposición de lo social cotidiano y en la dinámica que se genera entre lo local y lo global, en la disyuntiva entre la preservación de lo tradicional y el anhelo de una vida moderna. Herlinghaus/Walter (1994).

Es así como se llega al estado post-moderno latinoamericano de hibridación, en donde coexisten culturas étnicas y nuevas tecnologías, además de “formas de reproducción artesanal e industrial, el artesano y el artista, lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero” García Canclini, N., 1990, p.223)

Latinoamérica se constituye de heterogeneidad al mezclar tradiciones pre-modernas, indígenas, hispánicas, migratorias, entre otras; unidas a simbolismos modernos como la nación, recursos políticos y los medios de comunicación generando “formaciones híbridas en todos los estratos sociales” (García Canclini, N., 1990, p.71)

Asimismo, la globalización no sustituyó lo tradicional y popular, más bien permaneció como parte fundamental de la cultura latinoamericana; simplemente se ha fusionado y esa hibridación es lo que la caracteriza. Martín, E. (2010)

Gracias a las nuevas tecnologías de la comunicación, los espacios de socialización se han trasladado. En épocas anteriores los individuos salían a las calles para poder enterarse de los acontecimientos, ahora la información es buscada en los medios de comunicación social (televisión, radio, internet, entre otros).

Además, estos medios enfocan sus esfuerzos por expandir la diversidad cultural más que por estandarizarla. Muchos cruces culturales son posibles gracias a los medios masivos y a las industrias culturales. Esto es posible gracias a que los medios tienen la capacidad de romper las barreras espacio-temporales y ahora las historias culturales quedan plasmadas en medios (películas, fotografías, blogs digitales, pendrives y diversos medios de almacenamiento) permitiendo así su fácil acceso. Lull, J. (2013)

A su vez, es importante entender que la tecnología no es solamente los aparatos electrónicos con los que los humanos se facilitan los quehaceres del día a día, sino entenderla como un complejo, como:

El conjunto de saberes inherentes al diseño y concepción de los instrumentos (artefactos, sistemas, procesos y ambientes) creados por el hombre a través de su historia para satisfacer sus necesidades y requerimientos personales y colectivos. La tecnología tiene un significado general desde diferentes aspectos: cultural (objetivos, valores y códigos étnicos, creencia en el progreso conciencia y creatividad); organizacional (actividad económica e industrial, actividad profesional, usuarios y consumidores) y técnico (conocimiento, destreza, herramientas, maquinas). Rodriguez, G (1998) Políticas de Ciencia y Tecnología. Revista Iberoamericana de Educación.

Arapé, Elizabeth (2005) recalca que si se llegase a enfocar que los cambios que las comunidades atraviesan se deben solo gracias a avances tecnológicos se caería en un grave error, pues también habría que agregar la forma en que actualmente las personas conviven y se integran a los factores causantes.

Es el desarrollo de la comunicación lo que nos lanza a la globalización y reivindica a la particularización en la diversidad, lo que nos individualiza en lo masificado, que fomenta el entendimiento humano y social, y lo que estructura el nuevo orden del saber y poder, del saber ser y estar,(...) Gracias al re-entendimiento de la comunicación podemos viajar en el tiempo y el espacio, podemos cambiar de mundos, ingresar al global y dentro de él navegar en lo intangible con rutas a la medida. Lo local se hace mundial y lo global se nos torna doméstico. El mundo se nos puede presentar según nuestras propias necesidades y aspiraciones, una diversidad infinita antes inimaginable. Arapé, E.(2005, julio) Año 1, número 1, p.7.

Aunado a los cambios por procesos tecnológicos y comunicacionales, las sociedades latinoamericanas se encuentran también en constante cambio por migraciones desde las comunas rurales hacia los centros urbanos, donde se dan interacciones continuas de redes locales de comunicación con redes nacionales y transnacionales.

Y de esto es responsable en gran parte los medios de comunicación modernos que han reemplazado los espacios públicos antiguos, como las plazas y calles que tradicionalmente en Latinoamérica eran muy importantes. Schmidt, B. (2002/2003) No.19.Vol.20., p.18.

1.3 Estadios de la Hibridación Cultural

Lo que ha quedado palpable a lo largo del presente texto es que las culturas híbridas se generan a partir de las “nuevas tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano, y por la desterritorialización de los procesos simbólicos” Ortiz, F. (2009, junio) Número 106, p.7.

Pero esta afirmación debe ser necesariamente desarrollada, por lo que se hace necesario el ampliar el cómo la hibridación cultural se constituye. Es por esto que a continuación se explicarán los tres estadios por los que se puede llegar a la hibridación.

Los tres estadios vendrían siendo: el *descoleccionamiento*, que impide las etiquetas de culto, popular o masivo y permite la mezcla de estos referentes; la *desterritorialización* de los procesos simbólicos, que permite la apropiación de referentes diferentes a los propios, además de la posibilidad de asumir todas las identidades posibles; y *la expansión de los géneros impuros*, que se traduce en la mezcla de modalidades genéricas y de narrativas culturales. Todo esto da como resultado elementos híbridos. García Canclini, N. (1990)

1.3.A Descoleccionamiento

Antes de comenzar a hablar de descoleccionamiento se hace imperativo explicar qué vendría siendo en un principio la colección, y se entiende como:

(...)un dispositivo para ordenar los bienes simbólicos en grupos separados y jerarquizarlos. A quienes eran cultos les pertenecían cierto tipo de cuadros, músicas y libros, aunque no los tuvieran en su casa, aunque fuera mediante el acceso a museos, salas de concierto y bibliotecas. Conocer su orden era ya una forma de poseerlos, que distinguía de los que no sabían relacionarse con él. Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas, Poderes Oblicuos* (2007) *Agitadores culturales. Sección Artículos*. [Página web en línea]

Es así como Schmidt asevera que la separación y la jerarquización de los bienes simbólicos en colecciones museísticas especializadas de arte y de folklore “fue algo que tomó Latinoamérica de Europa. Conocer ese orden ya representaba un camino para separarse de los grupos que no tienen ninguna relación con él”. Schmidt, B. (2002/2003) No.19.Vol.20., p.18-19.

Sin embargo, en Latinoamérica y el resto del mundo las separaciones resultantes de las colecciones se han disuelto pues los museos de arte “presentan obras de Rembrandt en una sala y en la siguiente exhiben diseño industrial y en medio de todo se presentan happenings, instalaciones y performances de artistas que se niegan a ser integrados en las colecciones permanentes del museo” (García Canclini, N., 1990, p.282).

Este es el mismo caso del folklore, que se puede encontrar tanto en un museo como en forma de producto en mercados artesanales urbanos, y presentando la posibilidad de ser comprado y llevado a otro espacio. García Canclini, N. (1990)

Aunado a la pérdida evidente de espacios de colección, los individuos cada vez más crean colecciones propias, generando sus propias clasificaciones y eliminando así las reglas y códigos, haciendo que las clasificaciones desaparezcan. Y, como las clasificaciones eran las que...

(...)distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo, ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas y el avance tecnológico para su realización ya que se institucionalizan y se socializan las mismas. Si bien muchas de las formas de artesanías realizadas en forma antigua permanecen dentro de los circuitos minoritarios, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencia antes separada. Ocaranza, J. (2013) Urbanización y vida urbana en Santiago del Estero: los cambios en los últimos diez años. Universidad Católica de Santiago del Estero. Sección Revista Trazos. [Página web en línea]

“Los jóvenes construyen sus propios museos privados y cuelgan imágenes de Madonna, Beethoven y reproducciones de Klee al lado de símbolos automovilísticos y postales con representaciones arqueológicas. Los vídeos permiten una nueva forma de colección privada de partidos de fútbol, películas de Fassbinder, series norteamericanas y telenovelas brasileñas” (García Canclini, N., 1989, p.81-82).

El apropiamiento de expresiones culturales y el otorgamiento de clasificaciones individuales y personales “(...) no permiten vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales pues la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencias antes separadas.” Globalización e Hibridación Cultural. (2013)[página web en línea].

Como las obras no se agrupan más en categorías o conjuntos, desaparece la imposibilidad de ser un individuo culto por no conocer tales clasificaciones. Las colecciones se renuevan con las modas, se cruzan entre ellas y, además, se vuelven cada vez más personales, pues cada individuo puede hacer su propia colección gracias a las tecnologías de reproducción y así combinar lo culto con lo popular. Ocaranza, J. (2013)

El descoleccionamiento se desencadena cuando la colección está al alcance de todos y el original pierde importancia, resaltando entonces el poder de la tenencia. Las empresas se ven beneficiadas desde este punto: el conocer queda desplazado por el tener. Ocaranza, J. (2013)

Para concluir, la siguiente frase de Von Crismar, A. (s.f) logra resumir en gran parte el fenómeno del descoleccionamiento:

(...)las colecciones en cuanto estas representan un sistema de clasificación ordenado capaz de distinguir 'lo culto' de 'lo popular', los medios de reproducción permiten la descontextualización y reunión de fragmentos que antes eran injuntables: música, textos, imágenes, todo junto, sin continuidad. El cruce de culturas, lenguajes, formatos, ideas, ya no tienen una sola manera de leerse. Las agrupaciones ya no son fijas ni estables, se juntan jerarquías, culturas, gustos, ritmos. Las lógicas de agrupación ya no están preestablecidas (...) desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos. (p.1)

1.3.B Desterritorialización, transculturalización e indigenización

El desvanecimiento de las colecciones se encuentra en estrecha relación con el fenómeno de la desterritorialización, y el vínculo se halla en la eliminación de la conexión tradicional con determinados territorios geográficos. Es decir, ya las tradiciones no se encuentran atadas a una región, sino que gracias a la expansión tecnológica-comunicacional-migratoria las tradiciones se pueden hallar en cualquier espacio y por ende ser apropiadas por cualquier individuo, de allí el principio de la desterritorialización. García Canclini, N. (1990).

Dentro de este marco William, R. y Schelling, V. (1993) se refieren a la desterritorialización como “la liberación de los signos culturales de ubicaciones fijas en el tiempo y en el espacio” (p.231)

Esto acarrea consigo un quiebre con lo que respecta a estructuras, relaciones, espacios y escenarios culturales. No por ello la cultura desaparece con estos espacios, al contrario, se adapta y modifica. Los efectos de la deslocalización y las adaptaciones culturales en esta época de tecnologías de comunicación masiva no se detienen, sino que permanecen en constante flujo. Para los individuos este errar de los símbolos culturales abre espacios nuevos de interpretación creativa. Lull, J. (2013)

Un fenómeno que coincide con la desterritorialización es la reterritorialización, que ocurre cuando los pobladores integran nuevos símbolos y rituales para la auto-identificación y la delimitación hacia otros grupos. La ilusión viene a ser una señal de lo híbrido, donde las fronteras se mueven y donde pueden estar rígidas o caídas, donde los edificios son evocados en otro lugar que el que representan; todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad. El simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura. No sólo se relativiza lo “auténtico”. La ilusión evidente, ostentosa, se vuelve un recurso para definir la identidad y comunicarse con los otros. García Canclini, N. (1990)

La desterritorialización se convierte así en una retroalimentación cultural donde se ceden y se apropian los recursos culturales, formándose así tres interacciones culturales: la transculturación, la indigenización y la hibridación. Lull, J. (2013)

La transculturización es para Lull, J. (2013) un “proceso mediante el cual las formas culturales se trasladan literalmente a través del tiempo y del espacio, y allí donde se instalan entran en interacción con otras formas culturales, reciben y ejercen influencia y producen nuevas formas.” Supercultura para la era de la comunicación. Sección Portal español. [Página web en línea]

Es decir, el permanente encuentro entre culturas y las convivencias o discrepancias que generan, los nuevos procesos, símbolos, tradiciones; una mezcla y repulsión constante. Lull, J. (2013)

García Canclini, N. (1989), logra sintetizar este estadio como “la pérdida de la relación ‘natural’ entre cultura y territorio geográfico y social [lo cual incluye] (...) las relocalizaciones de las formas nuevas y antiguas de producción simbólica» (p. 288)

Para Malinowski, B. (1999) la transculturación:

“es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas *transculturación* proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.” (p.12)

Ortiz, F. (1999) establece que el proceso de transculturización “implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial ‘desculturación’, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse ‘neoculturación’.”(...) (p.83) Y no solamente tiene la característica popular sino que mantiene algo de la identidad de las culturas progenitoras.

Y, en el momento de una relación o encuentro entre culturas, dice Ortiz, F. (1999) “(...) sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos.” (p.84)

Es entonces que se puede afirmar que “la transculturación produce híbridos culturales, es decir, la fusión de formas culturales. Las formas y géneros híbridos son populares casi por definición.” Lull, J (2013) Supercultura para la era de la comunicación. Sección Portal español. [Página web en línea]

En cambio, la indigenización es un proceso distinto a la transculturación, donde “las formas culturales importadas adquieren rasgos locales” Lull, J. (2013) Supercultura para la era de la comunicación. Sección Portal español. [Página web en línea]

Esta interacción cultural puede ser vista como una herramienta de la que se vale un grupo para remarcar y acentuar su identidad. Supone además una actitud de identidad dirigida hacia un objetivo útil, necesario o deseable que implica un programa de acción implícito o explícito. Pueden ser élites o amplios sectores sociales, grupos étnicos o minorías poblacionales, en fin, cualquier grupo sin importar su tamaño que “asumen su propia identidad cultural como un valor positivo.” Ballón Aguirre, F. Indigenización vs Faccionalismo (2013) Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador. Sección Documentos. [Página web en línea]

Ahora bien, no necesariamente la indigenización está dirigida a remarcar la identidad cultural, sino que también puede presentarse como el desprendimiento de algún aspecto pasado, con el fin de elegir un aspecto que se adapte mejor a las condiciones presentes.

Sin importar en cuál de sus dos formas se manifieste la indigenización, esta es fácil notarla cuando sucede, pues cuando un grupo externo recrea algunos elementos culturales propios ante una cultura distinta e intenta mantener y expandir su influencia sobre la cultura huésped, es muy perceptible para cualquiera que note la situación. Ballón Aguirre, F. (2013)

Lull, J. (2013) nos da un ejemplo de un híbrido que surge a través de la interacción por indigenización:

(...)consideremos lo que ocurre cuando se exporta la música rap a un lugar como Indonesia. Los músicos indonesios se apropian de la cadencia y la actitud poco familiar del rap importado. Pero los sonidos, al mismo tiempo, aparecen indigenizados [sic]. El rap indonesio se canta en la lengua local con letras que se refieren a personalidades, condiciones y situaciones locales. El híbrido musical es una amalgama de la cultura negra norteamericana y la cultura indonesia. Supercultura para la era de la comunicación. Sección Portal español. [Página web en línea]

Vale acotar que los progenitores de este elemento cultural híbrido son a su vez producto de fusiones. El rap norteamericano está influenciado por elementos culturales de África y Europa; y a su vez, la cultura indonesia está influenciada por la India subcontinental y del sudeste asiático. Lo que da para concluir que estos progenitores mucho antes de encontrarse y generar un elemento cultural nuevo, eran un híbrido. Lull, J. (2013)

Por lo tanto, estos estadios le brindan a la hibridez la capacidad de ser “una superación dialéctica de las diferencias iniciales en la creación de una práctica social o de la identidad de un individuo.” (Beverly, J., 1996, p.469)

Sin embargo, los conflictos surgen, pues se generan gracias a los grupos de interés que intentan imponer su visión de la cultura para obtener un reconocimiento y apoyo por parte del Estado. Es la lucha por lo heterogéneo, que a su vez es característica propia de la hibridez. Martín, E. (2010)

Sin embargo, no hay que asumir que se han eliminado las ocasiones de conflictos, la eliminación de diferencias viene más al caso ante la dialéctica o la narración que se utiliza para expresar esas diferencias y al uso genérico para la comprensión y la posibilidad de apropiación de los recursos. La hibridez sería entonces un espacio de contradicciones, diferencias e igualdades. Garcia Canclini, N. (1990)

1.3.C La expansión de los géneros impuros

El último estadio que permite la creación de culturas híbridas es la expansión de los géneros impuros. García Canclini, N. (1999) da un concepto de género impuro que va de la siguiente forma:

Hay géneros constitucionalmente híbridos (...) Son prácticas que desde su nacimiento se desentendieron del concepto de colección patrimonial. Lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva (p. 314)

La descolección decanta en la creación de géneros impuros y ambas en el traslado de los espacios culturales y en las formas de apreciación de lo cultural y artístico, ofreciendo la posibilidad de que las personas puedan reinterpretar y utilizar el simbolismo cultural, desafiando tiempo y espacio, y proporcionándole significados y usos personales transferibles a la sociedad. Lull, J. (2013)

Los géneros impuros se crean según García Canclini, N. (1999) por falta de paradigmas consistentes. En el posmodernismo ha desaparecido tanto el guión como el autor, ya no existen los grandes cuentos, en los cuales todo era ordenado y jerarquizado. El posmodernismo no es un estilo, sino “la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclore se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales” (p.307).

La expansión de géneros impuros sobrelleva todas las ideas y abre todo tipo de fronteras, “los hechos culturales folk o tradicionales son hoy el producto multideterminado [sic] de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales” (García Canclini, N., 1990. p.205).

A modo de conclusión, es importante recalcar que en la sociedad posmoderna en la que nos encontramos la separación de lo tradicional y lo moderno ha desaparecido, puesto que aquellos que crean cultura “hace mucho que no se dejan limitar a una región fija y sus productos tampoco son utilizados por grupos exactamente definidos.” (p. 18)

Los elementos folklóricos se encuentran en constante movimiento, y permanecen en contextos urbanos y rurales, pero “no pierden así su significado, como muchas veces se cree, más bien éste se adapta a las diferentes situaciones” (p.19) Schmidt, B. (2002/2003) No.19.Vol.20.

1.4 “Cultura global como imposibilidad práctica”

Permítase a continuación afirmar que la idea de pertenecer a una aldea global en donde la tecnología reemplaza sistemas sociales y culturales locales está errada. El mundo no se ha transformado en un solo ente con una sola identidad, ni lo hará próximamente, pues en la hibridación caben espacios para las diferencias y los conflictos culturales.

Lo que sí existen son valores y prácticas estandarizadas y estandarizantes que, además, no penetran uniformemente en absolutamente todos los contextos culturales, e interactúan de manera diferente según las condiciones sociales y particulares de cada localidad. Los individuos al poner en práctica la hibridación se enfrentan a una variedad amplia de ideologías y tradiciones en donde se producen diálogos heterogéneos Lull, J. (2013)

Spielmann, E., (1994) considera que lo híbrido se encuentra situado dentro de contextos locales y niega que la hibridación sea una “acaparación, ante la integración en un sistema global” (p.15). Dentro de esta perspectiva teórica no es posible hablar de una cultura híbrida global, sino que siempre se caracteriza a sistemas locales como híbridos. Schmidt, B. (2002/2003) No.19.Vol.20., p.22.

“El concepto de lo híbrido cuestiona justamente la recepción del carácter homogéneo de una cultura, ya que permite que la cultura no sea observada de una forma estática limitada, sino como un proceso de la interrelación de elementos discursivos en formas y géneros múltiples.” (Zires, M.,1994, p. 81)

La globalización no ha sido un proceso de homogeneización cultural porque lo global y local conviven, siendo lo global traducido y mezclado por lo local otorgándole a las prácticas locales y al acontecer cultural características distintivas.

Aunado a esto el mercado capital se ha aprovechado de la heterogeneidad para poder tener un espacio privilegiado de reproducción, alimentando aún más esta heterogeneidad cultural y demostrando que el proyecto de una cultura global homogenista se desmoronó gracias a los localismos. Los referentes globales circulan ampliamente en los ámbitos locales y es en estos en donde se concretan y funden en prácticas específicas. Gnecco, C. (2002)

“Mientras un término como ‘heterogeneidad cultural’ indica la variedad de culturas, que de ningún modo persisten aisladas, sino en dependencia recíproca, con ‘hibridismo cultural’ se demuestra la coexistencia simultánea de tendencias homogéneas y heterogéneas.” Schmidt, B. (2002/2003) No.19.Vol.20., p.22.

La globalización ha traído como resultado “más una organización de diversidad que una repetición de uniformidad.” (Hannerz, U.,1990, p.238)

Así la cultura oscila dialécticamente entre las fuerzas de permanencia y las fuerzas de cambio, las fuerzas de la tradición y las fuerzas de la innovación. El modo en que las personas organizan estas presiones 'culturales' constituye la clave para comprender la moderna estabilidad social.

Además, las influencias locales de las que se apoyan los individuos para crear su identidad no desaparecen ante las influencias de las culturas importadas, pues el mismo término de cultura implica diferencia. Lull, J. (2013)

Mientras tanto otros factores influyen en que esto sea una imposibilidad “la subjetividad y la ingobernabilidad creativa de las artes, de los medios masivos y de la producción cultural impiden la homogeneización y la manipulación cultural” Lull, J. (2013) Supercultura para la era de la comunicación. Sección Portal español. [Página web en línea]

El hecho de que los elementos culturales no se encuentren situados en territorios tradicionales de tiempo y espacio permite que la cultura se encuentre en un estado de constante construcción y movimiento, convirtiéndola en sintética y múltiple. Además, el acceso a la tecnología de las comunicaciones en todas partes del mundo facilita las comunicaciones interpersonales mediadas y esto trae como consecuencia la construcción de cultura en nuevas locaciones. Lull, J. (2013)

(...)por ‘cultura’ se entiende un modo colectivo de vida o un repertorio de creencias, estilos, valores y símbolos, sólo podemos pues hablar de culturas, nunca de cultura; porque un modo colectivo de vida o un repertorio de creencias, etc., supone modos y repertorios diferentes en un universo de modos y repertorios. De ahí que la idea de una ‘cultura global’ sea una imposibilidad práctica (Lull, J., 1997, p.171)

1.5 Arte Postmoderno, expresión de la Hibridación Cultural

“[Postmodernismo] (...) lugar donde convergen productos de múltiples procedencias a la espera de nuevos usos”
(Borriaud, N., 2009, p.30)

Al hablar de postmodernismo la palabra clave es encuentro, pues a través del cruce suele generarse algo nuevo. Por lo tanto, hay que considerar que Latinoamérica en un principio, era en sí misma un encuentro. En ese sentido escribe Richard, N. (1994):

La ‘heterogeneidad cultural’ latinoamericana (mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamientos de lenguas) habría incluso conformado -por fragmentación y diseminación- una especie de ‘posmodernismo *avant la lettre*’ [anticipado], según el cual Latinoamérica, tradicionalmente subordinada e imitativa, pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad: por amalgamamiento de signos, por injertos y trasplantes histórico-culturales de códigos disjuntos, el mosaico latinoamericano habría prefigurado el collage posmodernista. (p. 216-217).

García Canclini, N. (1989) caracteriza a la posmodernidad como una imagen que reúne elementos híperrealísticos, impresionistas y del Pop-Art, o una máscara, que combina íconos tradicionales con motivos de la televisión, de ninguna manera por su estilo como posmoderno, sino por la “copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folklore se cruzan” (p.87)

Una vez que ya se ha establecido la forma en que los individuos desarrollan sus identidades y bajo las condiciones de hibridación en que lo realizan, es hora de analizar cómo se manifiestan esas identidades a través de expresiones artísticas, refiriéndolas como Arte Postmoderno.

El arte postmoderno intenta “(...) darle una nueva idea a un objeto. Un objeto anteriormente utilizado de acuerdo con el concepto para el cual fue producido que encuentra nuevos usos potenciales en (...) [el arte moderno]”. (Duchamp, M. (s.f.) p.30)

Es por esto que al hablar de arte postmoderno podemos volver a los términos “crudo y cocido”. Cuando se habla de un material cocido se refieren a los artistas que transforman los materiales y los tornan irreconocibles dándoles una especial importancia a su valor de uso y tenencia; en cambio, al hablar de un material crudo se refieren a los artistas que preservan el aspecto singular de los materiales dotándolos de una lógica autónoma, indiferente ante cualquier uso que pueda darle el ser humano. Cameron, D. (1996)

En la época de la Globalización el arte procura darle forma y estructura a los procesos más invisibles de la vida, la sociedad va tan aprisa que ha automatizado o comercializado diversos aspectos de la cotidianidad, incluyendo las relaciones interpersonales; es entonces cuando los artistas tratan de re-materializar esas funciones y esos procesos, e intenta devolverles un cuerpo a lo que se sustrae de la mirada por lo aprisa que nos movemos en el día a día. Borriaud, N. (2009)

Puesto que el sistema económico nos despoja progresivamente de esa experiencia, quedan por inventar modos de representación de esa realidad no vivida. (...) La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genere relaciones entre personas o surgir de un proceso social (...) una estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho. (Borriaud, N., 2009, p.36)

La manera de representar la realidad no vivida es combatir escenarios. Al hablar de escenarios se refiere a lo normal o lo cotidiano, como también aquello que la sociedad considera como tal. Los artistas postmodernos deben romper estos escenarios pues estos son los que inducen comportamientos y promueven valores colectivos (visiones del mundo); al utilizar esas formas producen líneas narrativas divergentes, relatos alternativos. Es decir, al utilizar los escenarios de forma diferente evidencias lo invisible, lo cotidiano. Borriaud, N. (2009)

El arte hace conscientes los escenarios colectivos y nos propone otros recorridos por la realidad, gracias a las mismas formas que materializan los relatos impuestos. (...) Es el uso del mundo lo que permite crear nuevos relatos, mientras que su contemplación pasiva somete las producciones humanas al espectáculo comunitario. (Borriaud, N., 2009, p.55)

La narrativa o relato que rige a cada cultura es el material de trabajo del artista postmoderno. Es su tarea evidenciarlo y cuestionarlo. “La cualidad de una obra depende de la trayectoria que describe dentro del paisaje cultural. Elabora un encadenamiento entre formas, signos, imágenes.” (Borriaud, N., 2009, p.46)

El arte debe ocuparse de lo real, aunque poniendo en cuestión todas las concepciones de lo real. Transforma siempre la realidad en fachada, es representación, y en construcción. Pero también plantea la pregunta sobre el por qué de esa construcción. Y esas razones, (...) Al recortar formas culturales o sociales y volverlas a representar en otro contexto. (Kelley, M., 1999, p.48)

En la postmodernidad ya no se está en búsqueda de lo inédito y lo sublime como en la modernidad, sino que en adelante se tratará de proporcionarle un valor positivo al remake, al articular usos, poner en relación formas, en fin, en reutilizar las obras y objetos hechos a lo largo del tiempo. Se torna imposible separar las obras de su trasfondo social, los estilos y la historia. Borriaud, N. (2009)

1.5.A Postproducción en el Arte Postmoderno

“Postproducción (...) Pertenece a un ámbito tercero al no trabajar con materia prima”
(Borriaud, N., 2009, p.7)

Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re-exponen o utilizan obras realizadas por otros, o productos culturales disponibles. Tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción entre creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima sino que trabajan con objetos que ya circulan en el mercado cultural.

Así se generan nuevos estilos y formas que se insertan de manera distinta en la historia. En la actualidad, los artistas adaptan estructuras y formas minimalistas, pop o conceptuales a sus problemáticas personales, o a sus realidades particulares, llegando a duplicar secuencias enteras provenientes de obras de arte existentes. Borriaud, N. (2009)

Todas las prácticas artísticas [postmodernas], aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. *Ya no se trata de hacer tabla rasa* [itálica añadida] o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (Borriaud, N., 2009, p.13)

Deleuze, G. (1995) expresa en una sola frase lo que es el arte postmoderno: “La pregunta artística ya no es: ‘¿Qué es lo nuevo que se puede hacer?’, sino más bien: ‘¿Qué se puede hacer con?’” (p.161)

Y a partir de esa pregunta se puede llegar a razonar que el artista debe “Apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, (...) es ante todo saber apropiárselas y habitarlas.” (Borriaud, N., 2009, p.13)

Una obra de arte se proyecta sobre la cultura en forma de escenario que, a su vez, proyecta nuevos escenarios posibles en un mundo infinito. Los músicos activan la vieja música copiando y pegando trozos sonoros, agregando ritmos de otras culturas y poniendo en relación productos grabados. Gracias a esto se produce un reciclaje de sonidos, que implica una navegación por la historia cultural. Borriaud, N. (2009)

“¿No es el arte un juego entre todos los hombres de todas las épocas?”

(Duchamp, M., s.f)

Cuando un músico utiliza un simple, tiene conciencia que el aporte dado puede ser reutilizado y servir como material base de un nuevo producto o nueva composición; además, el tratamiento utilizado para generar un cambio en el material utilizado puede servir de aporte para otros artistas que decidan realizar semejantes tratamientos, por lo que a su vez genera distintas interpretaciones, y así sucesivamente. Borriaud, N. (2009)

“Así la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del ‘proceso creativo’ (un ‘producto finito’ para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal un generador de actividades”. (Borriaud, N., 2009, p.16)

(...) la obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. Cada exposición contiene el resumen de otra, cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones. (Borriaud, N., 2009, p.17)

Al ser la obra de arte un producto los consumidores hacen que la cultura pierda su carácter pasivo, al hacer funcionar las nuevas formas de arte en la existencia cotidiana y utilizando los objetos culturales que se ofrecen para la apreciación como nueva materia bruta, convirtiéndose a su vez en productores del arte de postproducción.

Si se analiza al mismo tiempo con una visión capitalista se puede decir que al crear la necesidad de una nueva producción, el consumo constituye a su vez su motor y su motivo. “Esa es la primera virtud del ready-made: establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir” (Borriaud, N., 2009, p.22)

De Certeau, M. (1999) recalca el papel de los consumidores quienes “(...) lejos de la pura pasividad a la que se lo suele reducir, se dedica a un conjunto de operaciones asimilables a una verdadera ‘producción silenciosa’ y clandestina. Servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo.” (p.22)

El apropiarse de una obra es la primera fase del proceso de postproducción, conlleva el método de selección y la forma a utilizarse o modificarse de acuerdo a una intención específica y según el escenario al que se quiera insertar. Borriaud, N. (2009)

El acto de elegir basta para fundar la operación artística al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: ‘darle una idea nueva’ a un objeto es ya una producción. (...) ‘crear’ es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato. (Duchamp, M. s.f. p.24)

Una consecuencia que podría traer esta nueva forma de producción, que realmente se traduce en la postproducción, sería la supremacía de las culturas de la apropiación y del re- procesamiento, que se traduce en que las obras pertenecerían a todo el mundo. Borriaud, N. (2009)

Todos los objetos, tomados de cualquier parte, pueden ser objetos de nuevos abordajes. (...) Todo puede servir. Es obvio que no solo podemos corregir una obra o integrar diferentes fragmentos de obras perimidas dentro de una nueva, sino también cambiar el sentido de esos fragmentos y alterar de todas las maneras que se consideren buenas lo que los imbéciles se obstinan de llamar citas. (Debord, G., 1956, p. 40)

Aunando el tema de la identidad con la auto-definición de la identidad, que irremediamente se encuentran siempre en convivencia, Koons, J. (1989) afirma la nueva concepción de definición a través de la tenencia y dice “el sistema capitalista occidental concibe el objeto como una recompensa por el trabajo efectuado o por el éxito (...). Y una vez acumulados esos objetos definen la personalidad del yo, realizan y expresan sus deseos” (p.27)

De modo similar ocurre al intentar colocarle definiciones al arte en sí, pues en el mundo capitalista las obras de arte se reducen a algo que se mira sólo si está bien mostrado, es decir sólo si es codiciado por otros. Los objetos son comparados, recogidos y acondicionados y al separarlos se vuelven un objeto más. Steinbach, H. (s.f)

Por lo tanto, “no puede existir un ‘arte situacionista’, sino un uso situacionista del arte que pasa por su depreciación.” (Jorn, A., 1959, p.41)

Sin embargo, al hablar de depreciación no se afirma que los artistas desvalorizan la obra, al contrario para la creación de arte el desvío de las obras preexistentes es una práctica para generar una nueva forma de arte, o para otorgarle un nuevo uso en el escenario actual. De ninguna forma buscan la abolición total del arte. Borriaud, N. (2009)

Encausando, se puede decir que el arte posmoderno es como la música “(...) cualquiera puede componer músicas infinitamente. Músicas que se fragmentan cada vez más en géneros diferentes de acuerdo con la personalidad de cada uno. El mundo entero estará colmado de músicas diversas, personales, que a su vez inspirarán más y más”. (Ishii, K., 1999, p.43)

Hoy en día el artista posmoderno es aquel cuyas tareas pueden ser comparadas con las de un DJ; él toca discos (productos ya elaborados), pero les imprime un recorrido personal por el universo musical y enlaza esos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces como en la construcción de un escenario.

Además, el Dj puede intervenir físicamente en el objeto que utiliza, practicando el *scratching* o por medio de acciones variadas. Así, adicionalmente, se percibiría la identidad del artista, gracias a su capacidad de habitar una red abierta (la historia del sonido) y por la lógica con la que organiza los enlaces entre los fragmentos que toca. Borriaud, N. (2009)

Para la generación de artistas posmodernos una herramienta esencial al momento de hacer arte contemporáneo es el recorte, pues las incrustaciones de la iconografía popular en el sistema del gran arte, la descontextualización del objeto hecho en serie, el desplazamiento de las obras del repertorio canónico hacia contextos tribales, se logran a través del recorte. Borriaud, N. (2009)

“El arte del siglo veinte es un arte del montaje y del recorte.” (Kelley, M., 1999, p.48)

Lo que suele llamarse realidad es un montaje. Pero, ¿acaso este en el que vivimos es el único posible? A partir del mismo material (lo cotidiano), podemos realizar diferentes versiones de la realidad. El arte contemporáneo se muestra así como una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales, las reorganiza o las inserta en escenarios originales. El artista desprograma para reprogramar, sugiriendo que existen otros usos posibles de las técnicas y de las herramientas que están a nuestra disposición. (Borriaud, N., 2009, p.92)

Los artistas de la postproducción inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias construcciones. Pero asimismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos que los componen dentro de escenarios alternativos. (Borriaud, N., 2009, p.53)

El arte no es más un espectáculo, sino un ejercicio de recorte. Consiste en manipular, contrastar o adaptar a nuevos usos, estableciendo distintos procesos de reactivación. Esa instrumentalización de las obras no implica una desconexión con la historia, a lo contrario, funda las condiciones de un comportamiento libre en una sociedad de consumo dirigido. Borriaud, N. (2009)

Más aun, se puede producir una obra musical sin saber tocar una sola nota de música, utilizando productos musicales ya existentes, por lo tanto el consumidor puede a su vez volverse productor, ya no son músicos intentando crear un género nuevo, sino personas (consumidores u otros productores) con un *background* del que pueden generar nuevos contenidos. Borriaud, N. (2009)

Es así como la obra ingresa en un sistema donde deja de ser arte para convertirse en objeto y prestarse para que otro artista lo reutilice y le vuelva a generar un valor artístico.

El producto no es más que un simple emisor para el siguiente productor, y todo artista se mueve en lo sucesivo dentro de una red de formas contiguas que se encastran hasta el infinito. El producto puede servir para hacer una obra, la obra puede volver a ser un objeto; se instaura una rotación determinada por el uso que se hace de las formas. (Borriaud, N., 2009, p.45)

Al adentrarse a este sistema el montaje cobra un nuevo sentido, donde cualquier imagen (obra o producto artístico) “nunca está sola, no existe sino contra un fondo (la ideología) o en relación con las que le preceden o la siguen.” Godard, J. L. (s.f)

“Tales formas, que proyectan escenarios posibles, implican que aquel que las observa elabore otras por sí mismo” (Borriaud, N., 2009, p.73)

Borriaud, N. (2009) propone: “habitar los relatos que preexisten a nosotros, volviendo a fabricar incesantemente las formas que nos convengan. En tal caso, la imagen tiene como objeto introducir un juego dentro de los sistemas de representación, evitar que sea fijada, (...)” (p.81)

Y lo que propone no es más que intentar “(...) remontarse lo más lejos posible en la maquinaria colectiva a fin de producir un espacio-tiempo alternativo, reintroducir lo múltiple y lo posible en el circuito cerrado de lo social”. (Borriaud, N., 2009, p.83)

En síntesis, Borriaud, N. (2009) define en pocas palabras el proceso entero de la nueva forma de producir arte, a través de la postproducción, y aceptando que “la exposición ya no es el resultado de un proceso, sino un lugar de producción. El artista pone allí herramientas a disposición del público.” (p.87)

CAPITULO II: TRES AGRUPACIONES MUSICALES VENEZOLANAS

2.1 Circo Vulkan

“Sí, hay que estar claros en que yo soy rockero pero que somos latinoamericanos y que tenemos muchas influencias, somos muy mestizos, no somos anglosajones, no somos europeos, no somos sureños, somos mestizos.” Alejandro Turola (Chonto) (2011)

Circo Vulkan, un equipo que no sólo incluye músicos sino que además está conformado por creativos y artistas que ofrecen “una propuesta cultural y de entretenimiento en el marco de tendencias musicales mestizas, la cual incluye performances y diferentes elementos mezclados en una fiesta adrenalínica [sic]”. La Banda (2013). Circo Vulkan. Banda. [página web en línea]

Es creada por Alejandro Turola y William Guzmán, quienes reclutan músicos y artistas para desarrollar las ideas de cada uno de sus integrantes, “entre los que destacan artistas plásticos, audiovisuales, diseñadores gráficos, fotógrafos, productores, músicos y una gran variedad de artistas que aportan lo mejor de sí para el proyecto”. La Banda (2013). Circo Vulkan. Banda. [página web en línea]

La banda se encuentra integrada por Alejandro "Chonto" Turola (voz y melódica), William "Magú" Guzmán (guitarra), Kevin Lovera (bajo), Sebastián León (saxofón), Luis López (batería), Luis Ducharme (trompeta) y Humberto Cristancho (percusión). Tasca, L. (2013) Circo Vulkan repite el reto de hacer un disco. El Universal. Arte y entretenimiento. [página web en línea]

De entrada, la agrupación venezolana Circo Vulkano identifica el producto musical que realiza como fusión, sin limitarse a la música que crean sino también a las presentaciones y a cualquier producto elaborado por ellos.

Dicen de su música “una celebración donde se presentan diferentes tendencias de la música gitana en fusión con otros estilos como cumbia, rock, reggae, hip-hop y electrónica, así como los clásicos gitanos en versiones adaptadas a la música contemporánea, remixes, etc.” La Banda (2013). Circo Vulkano. Banda. [página web en línea]

Procuran hacer de sus presentaciones una nueva alternativa figurando como show y fiesta “Circo Vulkano es la banda, los Djs, las artes circenses, artistas gráficos, artistas plásticos, exposiciones de arte conceptual, en algunos casos performance de teatro, elementos esotéricos, imágenes, y en otras ocasiones gastronomía, pero esencialmente entretenimiento y cultura.” La Banda (2013). Circo Vulkano. Banda. [página web en línea]

La fusión es denominada por el grupo como Gipsy Balkan Cumbia Punk puesto que la música gitana y balcánica se mezcla con el folklore latinoamericano, y todos estos elementos se juntan en una fusión multicultural, logrando para ellos una fiesta donde todos participan de una gran algarabía danzante, integrando al público y transformándolos en los actores de este espectáculo, por eso su carácter de performance. Tasca, L. (2013) Circo Vulkano repite el reto de hacer un disco. El Universal. Arte y entretenimiento. [página web en línea]

Con respecto al trabajo de producción y postproducción se presentan diferencias en la discografía realizada por la agrupación. “La vida es...” fue grabado, producido y mezclado por Aldo Lamanna, Alejandro Turola y William Guzmán; este primer disco busca reflejar la emoción que sentían por la energía de fiesta gitana que lograban al tocar en vivo y su intención era plasmar eso. Tasca, L. (2013) Circo Vulkano repite el reto de hacer un disco. El Universal. Arte y entretenimiento. [página web en línea]

En “La vida es...” hay ejemplos claros de arte postmoderno, en dónde toman canciones de Simón Díaz como “Cuando el amor”, y le dan su propio estilo transformándola en un nuevo producto musical.

Su discografía no solo contiene productos ready-made, sino también presentan el caso en donde permiten que otros artistas tomen su música como material bruto para hacer una nueva fusión, como es el ejemplo de la canción “Fanfarria” que tiene un remix de Elastic Bond incluida en el CD.

Asimismo, es claro el uso de referentes folclóricos de su propia nacionalidad venezolana que se ve tanto en el lenguaje utilizado como en referencias musicales y no musicales (cuentos y fábulas venezolanas, poemas, dichos, entre otros). Un ejemplo de esto es la canción “La cachumba” basada en una canción infantil popular llamada “Los esqueletos”, que a pesar de ser una canción muy popular en toda latinoamérica tiene la particularidad de que en otros países el coro dice “tumba, la catumba, la catumbam bam”; y aquí en Venezuela dice “chumba, la cachumba, la cachumbam bam”; es así como entonces la canción lleva por nombre La cachumba, utilizando la letra de la canción infantil y proporcionándole los ritmos y estilos de la Gipsy Balkan Cumbia Punk.

El segundo CD que lleva el nombre de El Reto es más un trabajo de laboratorio en el que querían dejar evidencia el género que según ellos han creado: la Gipsy Balkan Cumbia Punk. Por eso el trabajo de Postproducción es mucho más elaborado, tratando de obtener un sonido más limpio. Está producido por Circo Vulkano y Erik Aldrey, grabado en el Sótano del baterista Luis López, mezclado y masterizado por Erik Aldrey. Sin perder el espíritu de fusiones que ha caracterizado a Circo Vulkano, la agrupación suaviza su ritmo.

Su característica como arte posmoderno se refleja sobre todo en el tema “Copla al reto” que se realizó a dúo con un coplero llamado Germaín Coronado, integrante de la agrupación “Toberías”; y también con la versión de “Loca”, tema de la banda chilena “Chico Trujillo”. En el primer caso como integración de artistas para la intervención, y en la segunda como producto ready-made. Tasca, L. (2013) Circo Vulkano repite el reto de hacer un disco. El Universal. Arte y entretenimiento. [página web en línea]

Además, el grupo tiene un compilado de dj’s y productores del mundo (Argentina, Colombia, Dinamarca, España, USA, Venezuela) que se reunieron para hacer un *RMX*. El CD se llama “Dubs y Remixes”. Lo que en sí, por definición, es arte posmoderno.

La banda se influye de variadas corrientes musicales comenzando con el rock anglosajón, reggae y electrónica. Pero no es hasta que William Guzmán regresa de una gira con otra banda, 'Desorden Público', por Europa y los Países bajos: como Eslovenia, Rumania, entre otros; donde Alejandro y él descubren la música de esos países. "Es entonces cuando ingresan a internet y descargan un montón de música para así buscar referencias, y de allí fusionarlas con el folclore venezolano." Por lo que surge el sonido balcánico característico de Circo Vulkano. Contreras, E., Rojas, A., Entrevista al vocalista de Circo Vulkano "Chonto". (2011) La carreta vacía. [página web en línea]

2.2 *Laura Guevara y su banda*

“Creo que pocas veces se encuentra en las cantantes femeninas la frescura y la autenticidad a la vez.”

(E, Malavé, Comunicación Personal, Enero 12, 2014)

La identidad de Laura Guevara suele ser descrita como auténtica. Ella se refiere a sí misma como “música de autor, por lo que siempre está en la búsqueda de nuevos sonidos que puedan enriquecer su propuesta.” Laura Guevara bautiza su disco "En Vivo". (2013) Últimas Noticias. Sección Espectáculos. [Página web en línea]

Al referirse a ella las palabras creativa, fusiones y sensaciones siempre están presentes y suele aplaudírsele las habilidades que presenta para “usar todas las herramientas a su alcance para hacer música.” (G, Lazo, Comunicación Personal, Diciembre 20, 2013)

Su autenticidad es su marca definitoria y sus esfuerzos porque sea así suelen ser evidentes a la vista de todos. Como bien dice Eduardo Malavé:

Hay algo con su performance en la tarima que te está diciendo todo el tiempo ‘esto es real’. Se nota por todos lados su firme necesidad de hacerlo distinto, cosa que en estos días es muy difícil conseguir. Creo que los timbres de voz femenina venezolanos tienen mucho parecido entre sí, por lo que es siempre bien recibido alguien que se destaca por lo legítimo. (E, Malavé, Comunicación Personal, Enero 12, 2014)

Su música es muy particular pues logra combinaciones y fusiones muy novedosas,

Teje con su voz y música, un tapiz multicolor y sugerente, que recoge ecos de dolores y alegrías, de presencias cercanas, de personas queridas, de nostalgias y sonidos de la naturaleza. Sus letras son poemas, baladas urbanas, que mediante imágenes cotidianas expresan la vida con energía, pasión, o evocan sentimientos de amor, de tristeza o de lúcida espera. Laura Guevara. (2012) La buena yerba. Sección Música. [Página web en línea]

Algo que la destaca es que no se limita a géneros musicales parecidos, sino que tiene la capacidad de mezclar ritmos diferentes y de procedencias lejanas entre sí, mezclándolas con sonidos nacionales.

La cumbia, el reggae, el vals, el pop, el swing, el funk y la improvisación confluyen con fuerza en una voz evocadora, que modula y mezcla sugerentes tonos oscuros, del blues y el jazz con la tonalidad clara y diáfana de sonidos ligeros y a la vez, poderosos. Laura Guevara. (2012) La buena yerba. Sección Música. [Página web en línea]

En ella lo exterior e interior se mezclan para generar cosas nuevas :

En su música hay fusión de géneros de otros países, evidentemente, aunque considero que ya no existe un sonido foráneo que no esté asimilado dentro de la música venezolana, es decir, el rock ya tiene casi 50 años en el país. Laura está muy influenciada por las cantantes pop del estilo de Natalia Lafourcade y Ximena Sariñana. (K, Gonzáles Vidal, Comunicación Personal, Enero 16, 2014)

Es por esto que enmarcarla dentro de un estilo se vuelve un tema complicado, aun así en una aproximación para lograrlo Malavé dice así:

Si la casilla lo permite, pienso que Laura encaja-desencaja en el género de cantautora, pero resultaría injusta la etiqueta pues a mi parecer no proporciona información del espíritu de sus composiciones. Pudiera ser, lejos de lo satanizado del término, un muy buen pop venezolano. El sello criollo brilla en cada uno de sus temas. (E, Malavé, Comunicación Personal, Enero 12, 2014)

Gilberto Lazo agrega “es difícil identificar un género definido en Laura Guevara. Al mismo tiempo, me digo: si usa un cuatro para hacer reggae y después cantarlo como bolero, entonces la palabra correcta es esta: fusión.” (G, Lazo, Comunicación Personal, Diciembre 20, 2013)

Además, Laura no se queda en las influencias musicales para crear sus piezas sino que logra influenciarlas de conocimientos obtenidos de áreas muy diversas “las artes plásticas, el cine, la fotografía, la actuación, la danza y el diseño se integran llenando de colores, sonidos y movimientos este proyecto artístico-musical universal, pero de fuerte raíz venezolana.” Laura Guevara. (2012) La buena yerba. Sección Música. [Página web en línea]

Su primer álbum está titulado 'En Vivo', y tiene un total de diez canciones. "A ella le acompañan Manuel Churión en el bajo, 'Juanma' Trujillo en la guitarra y Alejandro Bautista en la batería, logrando así la denominación 'La Guevara y su banda'. Núñez Moros, A. Laura Guevara: "Eventos culturales no son favores, son inversión social" (2013) El Diario de Caracas. Sección Gente. [página web en línea]

2.3 *Majarete Sound Machine*

“Este proyecto es una especie de sincretismo musical, en el cual si bien soy compositor de la mayoría de las canciones, al fin y al cabo soy una especie de embudo que filtra todas nuestras influencias y trata de convertirlas en una obra musical.”

Rainer Díaz. (2008)

Majarete Sound Machine se describe a sí misma como una banda compuesta de ingredientes en los que se incluye una dosis de acid jazz, mucho disco, funk y groove, lounge y bossa nova, salsa y boogaloo, house y también una gran influencia de música venezolana; intentando que en toda esta fusión lo venezolano no se vea opacado, al contrario, que destaque y se vea enriquecido. Nunca pares de Bailar, Biografía. (2008). Facebook. Información. [página web en línea]

“De esa forma a finales de 2007 comienza a funcionar Majarete Sound Machine, con su formación original y bajo la pupila catalizadora de Rainer Díaz, guitarrista y compositor de la mayoría de los temas de la banda.” Sus integrantes son: Vera Linares en la voz, Rainer Díaz en la guitarra y coros, Leo Leoni en los teclados y coros, Marcel Dávila en la percusión y coros, Eloy Dávila en la batería y coros, y Alberto Herrera en el bajo. Nunca pares de Bailar, Biografía. (2008). Facebook. Información. [página web en línea]

Esta banda también puede considerarse como arte posmoderno, la evidencia de este hecho se encuentra no solo en las influencias musicales de otras regiones diferentes a la suya, sino también por sus trabajos ready-made dentro de sus canciones, donde por usar un ejemplo se encuentra una versión del clásico de Aldemaro Romero llamada ‘De Repente’, y a la vez, se realizó un remix de dicho tema hecho por Dj MANgo en el disco ‘Nueva Onda Nueva: Electronic Aldemaro’, lanzado a principios de 2007 bajo la Fundación Nuevas Bandas. Lo que convierte a esta canción en un producto ready-made y a su vez en material para un producto ready-made nuevo. Nunca pares de Bailar, Biografía. (2008). Facebook. Información. [página web en línea]

A mediados de 2009 inician la grabación de su primera producción discográfica, de la mano de Edgard R. Leoni, como productor ejecutivo, asesor y manager, llamada 'Afrodisíaco'. Este álbum además, es producido por Chapis Lasca (bajista de Malanga) y contiene una colaboración en la producción musical de Dj Afro a.k.a. José Luis Pardo (guitarrista de la banda 'Los Amigos Invisibles'). Adicionalmente, cuenta con la colaboración de músicos de la talla de Benjamin Brea, Rudy Pagliuca, Mcklopedia, Aquiles Torres, entre otros. Nunca pares de Bailar, Biografía. (2008). Facebook. Información. [página web en línea]

CAPITULO III: EL DOCUMENTAL, HIBRIDACIÓN DEL PRODUCTO

“Teorizar es generalizar (...) no podemos generalizar sobre ‘todos los documentales’ ni decir nada que no esté sujeto a interpretación, subversión o desmoronamiento en un texto determinado.”

(Nichols, B., 1997, p.18)

El presente proyecto está inscrito en el género documental, validándose en la definición de Grierson, J: “La idea de documental no quería otra cosa que llevar a la pantalla, con cualquier medio, las preocupaciones de nuestro tiempo, sorprendiendo a la imaginación y con la observación más rica posible (...) es decir, el tratamiento creador de la actualidad” (1926)

Esta definición, un tanto amplia, es la base para delimitar aquellos aspectos del género que se pretenden utilizar. Lo más apropiado del pasado concepto a aplicarse en esta investigación consiste en el factor de representar lo real tomando en cuenta que “Hay un acuerdo tácito entre el realizador y el público según el cual el contenido del documental debe atenerse a la realidad” (Goldsmith, D., 2003,p.7)

Si bien mantenerse en lo real es prioritario, también es verdadero que hay que construir un discurso, para darle vida a las ideas, y aunque el discurso parta de lo real en su camino puede adoptar subjetividad.

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva (...) [hace] una construcción auténtica de la realidad. (...) No se trata de mera documentación sino de un proceso activo de fabricación, cuando no de objetos físicos, de una producción de significados y valores, conceptos y orientaciones para rodearlos. (Nichols, B., 1997, p.40)

“La elaboración de la realidad es cosa nuestra.” (Nichols, B., 1997, p.40)

En el documental ‘No somos Tábula Rasa’, se pretende que el discurso predomine, por lo que “queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, (...)” (Nichols, B., 1997, p.51)

El presente documental está inscrito en lo que Nichols, B., (2001) llama “Modalidad Interactiva” [lo que hoy en día es considerado género participativo] en donde “el realizador interviene o interactúa” (p.78) “La voz del realizador podía oírse tanto como cualquier otro, no a posteriori en un comentario organizado en *voice over*, sino en el lugar de los hechos en un encuentro cara a cara con otro” (p.79)

En esta modalidad surgen “cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico (...) [la] lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales.” (Nichols, B., 1997, p.79)

Al tratar un tema como la hibridación cultural y la identidad es inevitable que estos conceptos se transfieran al Documental como producto artístico que es. Por lo que en él se halla una mezcla de géneros en donde el documental participativo se trabaja en conjunto con el documental poético sinfónico. Pues “cada documental tiene su propia voz distintiva, como cada voz parlante, cada voz cinematográfica tiene un estilo o ‘grano’ propio que actúa como una firma o una huella digital.” Que en este caso se traduce en la mezcla de géneros. (Nichols, B.,2001, p.99)

Un mismo documental puede presentar en su realizar distintos subgéneros, así explica Nichols, B. (2001):

Un film identificado con un modo dado no tiene por qué serlo completamente. El documental reflexivo puede contener considerables porciones de metraje observacional o participativo; un documental expositivo puede incluir segmentos poéticos o performativos [sic]. Las características de un modo dado funcionan como una dominante en un film dado: ellas dan estructuras a todo el film, pero no dictan ni determinan cada aspecto de su organización. (p.100)

Asimismo, procedemos a establecer los dos subgéneros dominantes dentro de este documental, definiendo al documental participativo como el documental que “hace hincapié en las imágenes de testimonios o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que muestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos)” (Nichols, B., 1997, p.76)

El documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada. Los saltos en el tiempo o el espacio y colocación de personajes pierden importancia en comparación con la sensación de flujo de pruebas al servicio de esta lógica dominante. (Nichols, B., 1997, p.50)

La inscripción de este género es para permitir la interacción entre los actores del documental y los realizadores, siendo las entrevistas “una parte esencial de la argumentación de la película” (Nichols, B., 1997, p.78)

Permite a su vez la sensación de presenciar un diálogo entre el entrevistado y el realizador, aunque este no esté presente dentro del cuadro.

“(…) convierte al espectador en el sujeto al que se dirige la película (...) parece comunicar pensamientos, impresiones, sentimientos, y recuerdos del testigo individual directamente al espectador. (...) [lo sitúa] en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse el mismo ausente”. (Nichols, B., 1997, p.90)

La entrevista estará estructurada mucho más que una conversación o un diálogo, y tendrá como característica una secuencia de desarrollo específica y la información extraída podrá situarse dentro de un marco de referencia más amplio. Nichols, B. (1997)

Por otra parte, el documental poético es utilizado en este proyecto para darle un “tratamiento creativo de la actualidad.”(Rabiger, M., 1987,p. 13) Es la parte en donde el lenguaje audiovisual entrará y pondrá “el acento en el estado de ánimo, el tono, y afecta más que persuadir o exponer un conocimiento” (Nichols, B., 2001, p.103)

Es por esto que el documental también presentará un mezcla de modalidad, siendo el género poético representado por la “Modalidad Reflexiva” que busca la interpretación del espectador ante lo mostrado en el producto; sin embargo, esta modalidad al igual que el género Poético estará sublevada ante la “Modalidad Interactiva” o el género participativo, pues la retórica llevará la batuta en este documental.

Asimismo, en las entrevistas se busca el pseudomonólogo, para suavizar el carácter interactivo y permitir resaltar lo que en la Modalidad Reflexiva es más importante y es el hecho de hacer “hincapié en el encuentro entre realizador y espectador, en vez de realización y sujeto” (Nichols, B., 1997, p.97)

Nichols, B. (2001) informa que el documental poético se aleja de lo teórico para acercarse más a las formas de expresión artística, es tratar de entregar un mensaje pero no de la forma más evidente sino a través del lenguaje cinematográfico. “Los documentales poéticos, (...), son provocados por el mundo histórico en cuanto a su materia prima pero transforman ese material de diversas formas.”(p.103)

Sin embargo, el documental al presentar una combinación entre el documental participativo y el documental poético busca tener ambos efectos. Es decir, de manera necesaria su característica participativa narrará el aspecto más teórico del tema, brindando la información al espectador. Asimismo, el lado poético se verá de forma evidente en las imágenes de demostración que apoyan a las entrevistas, aquí la música de las agrupaciones venezolanas tomará protagonismo proporcionándole de forma artística una voz.

Como el documental poético tiene “muchas facetas, pero todas enfatizan en que la voz del autor da a fragmentos del mundo histórico una forma e integridad estéticamente peculiar que es el film en sí mismo.” (Nichols, B., 2001, p.105) Se delimitar su forma de utilización para este documental en el que nos estableceremos dentro de la categoría del documental poético-sinfónico, en donde la música en algunos momentos tendrá su narración, convirtiéndose en un actor dentro del documental con una voz propia, será la muestra de pruebas ante lo que se narra. “(...) la mayoría de los documentales siguen recurriendo a la banda sonora para que lleve una buena parte del significado general de su argumentación abstracta”. (Nichols, B., 1997, p.51)

II. MARCO METODOLÓGICO

1. Formulación del problema

¿Cómo realizar un documental sobre la creación de la identidad de tres agrupaciones musicales venezolanas sumergidas en una cultura híbrida y sobre como esa identidad se expresa luego en forma de arte posmoderno?

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

- Realizar un documental sobre la creación de la identidad de tres agrupaciones musicales venezolanas sumergidas en una cultura híbrida y sobre como esa identidad se expresa luego en forma de arte posmoderno.

2.2 Objetivos específicos

- Exponer los orígenes de las agrupaciones musicales seleccionadas, destacando sus influencias musicales y el proceso por el que pasaron para crear sus identidades.
- Exhibir el tipo de música que realizan las agrupaciones musicales seleccionadas, para presentar su tenencia o carencia de características híbridas.
- Divulgar la presencia o ausencia de características posmodernas presentes en el producto musical que realizan.

3. Justificación

Los países del mundo están pasando por estadios de hibridación cultural, gracias a las transformaciones que han tenido las formas de comunicación, a la facilidad con la que se llevan a cabo los movimientos migratorios y al crecimiento y expansión de la tecnología.

Uno de los aspectos culturales en donde este cambio se nota de forma más evidente es la música. La música venezolana, sin detenerse en los géneros que la identifican en el aspecto tradicional, se ha enriquecido en los últimos tiempos mediante la mezcla de géneros que describen y caracterizan a otras culturas.

Parte de este proceso comenzó, colocándole un punto de partida histórico, con la llegada del viernes negro a Venezuela que a pesar de haber acarreado varias consecuencias negativas para el país este pudo dejar un aspecto positivo: la música venezolana ya no se vería opacada por la música extranjera.

Después del 18 de febrero de 1983 se aplicó una ley que exigía la colocación en la radio de una canción venezolana por una canción de origen anglosajona, para así llegar a un equilibrio justo. Fue a partir de este momento que salió a relucir el talento musical venezolano, y muchos artistas que son consecuencia de ese proceso hoy en día son reconocidos no sólo por los venezolanos, sino en el mundo entero.

Asimismo esta generación de artistas musicales se encontró en un momento importante de cambios a nivel mundial. Primeramente hay que mencionar la apertura de la internet y seguidamente la llegada de la televisión por suscripción al país. Estas dos innovaciones generaron modificaciones a nivel cultural, en pocas palabras acrecentaron el proceso de Hibridación Cultural en Venezuela, el cual ya estaba generado solo por ser parte de Latinoamérica y por tener desde su génesis un proceso de mestizaje.

Los artistas venezolanos de hoy en día tienen así la oportunidad de mostrar su música, de influenciarse de miles de referentes y experimentar con ellos para generar arte con una identidad propia y un sabor nacional.

Aún con la gran influencia de géneros musicales extranjeros que se recibe por todos los medios, existe la tendencia de preservar ritmos latinos, afroamericanos y venezolanos; junto también a referencias culturales folclóricas, que hacen de la música actual algo diferente, al apropiarse de ritmos extranjeros y darle su toque personal-nacional.

Este documental nace de dos necesidades, la primera (en un tono un tanto personal) para colaborar con el talento musical venezolano y permitirles un medio e instrumento más por el cual puedan darse a conocer; y la segunda, para generar conciencia del proceso de Hibridación Cultural que Venezuela aún atraviesa.

Para hacer saber que no nos volvemos iguales al resto del mundo, al contrario, estos encuentros entre culturas solo resaltan la particularidad y el valor de cada una; y mostrar, a través de la música venezolana, la capacidad que tiene el ser humano para la creación después del encuentro con el otro y con lo que el otro tiene para ofrecer, para después utilizar esta experiencia y generar algo con sabor a ese encuentro, llamándolo de algún modo en nuestra época como arte posmoderno, aunque a fin de cuentas sea arte y solo eso.

“No Somos Tabula Rasa” documental que pretende hacer ver que la música venezolana está llena de referentes, nacionales e internacionales, que es un producto del encuentro, y que los artistas al crearla no empiezan en una *tabula rasa*, no empiezan en una hoja en blanco.

4. *Delimitación*

“No Somos Tabula Rasa”, es un documental que procura constituirse como un elemento expositivo de cómo la Hibridación Cultural influye en la creación de la identidad y la expresión artística que surge de esa identidad en tres agrupaciones musicales venezolanas, sin pretender generalizar el proceso sobre otros artistas musicales venezolanos, al no ser la población del estudio una muestra representativa de todas las agrupaciones musicales venezolanas, sino un extracto de ellas.

Caracas será el lugar de realización del documental, y sus protagonistas se limitarán a la banda Circo Vulcano, la agrupación Majarete Sound Machine y la cantautora Laura Guvara y su banda.

5. *Sinopsis*

En la búsqueda de una identidad propia y auténtica, hoy día se abre un mundo de posibilidades para hallar la respuesta al quién soy, que ya no se limita a una nacionalidad, sino de aquello que elegimos y volvemos como nuestro sin importar la procedencia de lo escogido.

No Somos Tabula Rasa, presenta a tres agrupaciones musicales venezolanas que han formado una identidad musical en una cultura híbrida, lo que hace que en sí mismos sean una mezcla de miles de influencias, proporcionándoles un sonido y un arte que puede ser considerado arte posmoderno.

Este documental termina siendo la afirmación de una imposibilidad ante el hecho de hacer música desde una hoja en blanco, pues se comienza desde una amalgama de referencias, y sus protagonistas culminan afirmando “No, no somos una tabula rasa”.

6. *Propuesta visual*

“No Somos Tabula Rasa” es un documental que propone una mezcla pensada y específica de elementos, para ser en sí un producto híbrido. Para lo visual el documental está inspirado en la idea del arte posmoderno en donde cualquier producto artístico actual usa referencias para ser creado, y en algunos casos renovando dichas referencias para darles un significado diferente; se podría decir entonces que ninguna pieza de arte comienza de hecho como un “lienzo en blanco” tiene “pinceladas” de referencias, por lo que en el arte y sonido de este documental ofreceremos una metáfora de “lienzos pintados”.

La idea de presentar un “lienzo pintoreteado” se reflejará de forma abstracta en la combinación de espacios en blanco con pequeños objetos de utilitaria que le brindarán color. Se trata de colorear el espacio de forma minimalista, pues los referentes no suelen ser toda la expresión artística. El set de las entrevistas será el mismo para las 3 bandas musicales: Pared blanca de fondo, un mueble blanco y una mesa pequeña blanca.

6.1 Sets

- *Circo Vulkano*

Para el set de esta banda se utiliza como inspiración el elemento de fiesta gitana, en donde todo es eléctrico y energético. Es por esto que el set blanco está acompañado de objetos pequeños pero extravagantes y con colores que crean contraste:

- Cortina realizada con conos de papel de colores, que representan de forma abstracta lo ‘volcánico’ de esta agrupación. Tiene la gama de colores de su propia elección para representarse tanto en internet como en los productos que comercializan.
- La máscara que utilizan como identidad gráfica, realizada en foami.

La paleta de colores de este set:



- *Laura Guevara*

Para el set de esta solista se aprovechó la estética que la define como artista, que suele ser delicada y femenina, acompañada siempre de flores o plumas. Tomando inspiración de su estilo, el set blanco será acompañado de objetos minimalistas, femeninos y delicados:

- Frascos transparentes ligeramente pintados con detalles de colores.
- Una flor de varios colores elaborada con cartulina de construcción y madera, que estará dentro de un frasco totalmente transparente adornando la mesa blanca.

La paleta de colores de este set:



- *Majarete Sound Machine*

Para este set se tomó en cuenta que las principales inspiraciones de la banda provienen de los años 60 y 70, por lo que se coloca en el espacio:

- Un radio de los años 60, en tonos beige y verde.
- Unos portarretratos, realizados con foami, rojos borgoña con toques en dorado.

La paleta de colores de este set:



6.2 *Planos, iluminación y montaje*

Se utilizan planos medios, planos enteros y planos detalles. Los planos detalles tienen como función darle el ritmo poético y sinfónico al documental, de manera que haya una armonía entre la imagen y la música.

La iluminación es de tipo Broad, en la que el rostro del sujeto está un poco girado, y el lado de la cara que se encuentra más iluminado es el que da hacia la cámara.

7. *Propuesta Sonora*

La música del documental está compuesta de material musical de cada una de las bandas, material que está en formato en vivo y también grabado de estudio. La narrativa del documental, por ser poético sinfónico, depende en parte de lo que la música como personaje implícito del documental tiene que decir, ella irá acorde a las entrevistas corroborando o negando la información proporcionada.

8. *Desglose de necesidades de producción*

Preproducción	Cantidad
Computadora con conexión a internet	2
Agenda	2
Teléfono	2

Producción	Cantidad
Cámaras DSLR Canon T3i	2
Batería para cámaras	4
Memorias SD	4
Trípode	1
Maleta de luces Lowel: Kit de iluminación DV901Z	1
Extensión eléctrica	2
Micrófono balita	1
Pilas doble AA	6
Computadora Portátil	1
Disco duro externo	1
Estudio de grabación	1
Sillón	1
Mesa	1
Frascos de cristal pintados	30
Flor de papel	1
Máscara realizada en foami	1
Cortina de conos de papel	1
Porteretratos de foami	6
Radio	1

Postproducción	Cantidad
Computadora con instalación del programa de edición Final Cut	1
Disco duro externo	1
Audífonos	1
Cd Virgen	6

9. Plan de Rodaje

FECHA	LOCACION	DESCRIPCION	REQUERIMIENTOS TECNICOS
19 de junio de 2014	Estudio de Televisión 'Laura Valdivieso' de la Universidad Católica Andrés Bello.	Entrevista a Laura Guevara.	2 Cámara Canon T3i 1 Trípode. 1 Maleta de luces Lowel. 1 Micrófono de tipo balita. 4 Memorias SD. 1 Computadora Portatil 1 Disco duro externo
20 de junio de 2014.	Estudio de Televisión 'Laura Valdivieso' de la Universidad Católica Andrés Bello.	Entrevista a Circo Vulkano. Alejandro Turola y William Guzmán.	2 Cámara Canon T3i 1 Trípode. 1 Maleta de luces Lowel. 1 Micrófono de tipo balita. 4 Memorias SD. 1 Computadora Portatil 1 Disco duro externo
21 de junio de 2014.	Estudio de Televisión 'Laura Valdivieso' de la Universidad Católica Andrés Bello.	Entrevista a Majarete Sound Machine. Vera Linares y Rainer Díaz.	2 Cámara Canon T3i 1 Trípode. 1 Maleta de luces Lowel. 1 Micrófono de tipo balita. 4 Memorias SD. 1 Computadora Portatil 1 Disco duro externo

10. Bloques Narrativos

‘No somos Tabula Rasa’ está compuesto de tres bloques narrativos, que tratan los aspectos a estudiar en el proyecto:

- **Primer bloque: IDENTIDAD.** Este primer bloque está dedicado al origen de las bandas, como se introdujeron en el mundo de la música, sus influencias; destacando la diferenciación entre aquellas de origen nacional y aquellas de origen extranjero, y resaltando el cómo esto afecta la forma en que hacen música.
- **Segundo bloque: HIBRIDACIÓN CULTURAL.** El segundo bloque se enfoca en la música. Si es caracterizada o no por ser de géneros impuros, si en ella se ven los procesos de indigenización, desterritorialización y descoleccionamiento; todo esto a través de preguntas fáciles de comprender tanto para los entrevistados como para la audiencia. Las presentaciones musicales de las bandas tendrá importancia, pues la música en sí podrá corroborar o desmentir lo que los artistas afirman.
- **Tercer bloque: ARTE POSTMODERNO.** El último bloque refleja el proceso de creación musical. Muestra a través de la entrevista si la música realizada es arte post-moderno, sin establecerlo de forma evidente. Determinar si predomina en ella la postproducción, y si en el proceso de producción se valen de productos ya realizados para crear su música, ya sea en busca de inspiración o referencia, o para de hecho utilizarla dentro de su creación.

11. Guión técnico

- Nomenclatura:

CF: Cámara fija

CEM: Cámara en mano

LG: Laura Guevara

MSM: Majarete Sound Machine

CV: Circo Vulkano

E. (LG/MSM/CV): Entrevista

B1/B2/B3: Bloque

P (1,2,3...): Pregunta

LI: Lateral izquierdo

LD: Lateral derecho

- Entrevistas

LG (CF)

- B1 -

*Clip: CF E.LG B1 P1-4

P1: 00:17-04:10

P2: 04:30-06:07

P3: 06:15-08:30

P4: 08:56-11:34

*Clip: CF E.LG B1 P5

P5: 01:29-09:01

- B2 -

*Clip: CF E.LG B2 P1-2

P1: 00:10-02:32

P2: 02:49-09:30

*Clip: CF E.LG B2 P3

P3: 00:23-02:50

*Clip: CF E.LG B2 P3.1-6

P3.1: 00:08-01:21

P4: 01:42-02:30

P5: 02:37-07:48

P6: 08:20-08:51

*Clip: CF E.LG B3 P1-3

P1: 00:19-02:57

P2: 03:10-05:35

P3: 05:45-07:48

*Clip: CF E.LG B3 P3.1-5

P3.1: 00:46-01:05

P4: 02:27-04:24

P5: 05:29-07:54

MSM (CF)

- B1 -

*Clip: CF E.MSM B1 P1-7

P1: 00:12-00:47

P2: 00:55-01:15

P3: 01:29-02:08

P4: 02:21-03:24

P5: 03:32-06:19

P6: 06:45-09:37

P7: 09:52-12:00

*Clip: CF E.MSM B1 P8

P8: 01:28-11:07

- B2-

*Clip: CF E.MSM B2 P1-6

P1: 00:10-00:44

P2: 01:14-03:04

P3: 03:30-04:46

P4: 05:43-08:07

P5: 08:23-09:00

P6: 09:27-12:02

*Clip: CF E.MSM B2 P7

P7: 00:59-01:34

- B3 -

*Clip: CF E.MSM B3 P1-5

P1: 00:17-01:43

P2: 02:29-03:36

P3: 04:00-05:12

P4: 06:21-07:25

P5: 09:06-10:52

CV (CF)

- B1 -

*Clip: CF E.CV B1 P1-7

P1: 00:12-00:47

P2: 00:55-01:15

P3: 01:29-02:08

P4: 02:21-03:24

P5: 03:32-06:19

P6: 06:45-09:37

P7: 09:52-12:00

*Clip: CF E.CV B1 P8

P8: 01:28-11:07

- B2 -

*Clip: CF E.CV B2 P1-6

P1: 00:10-00:44

P2: 01:14-03-04

P3: 03:30-04:46

P4: 05:43-08:07

P5: 08:23-09:00

P6: 09:27-12:02

*Clip: CF E.CV B2 P7

P7: 00:59-01:34

- B3 -

*Clip: CF E.CV B3 P1-5

P1: 00:17-01:43

P2: 02:29-03:36

P3: 04:00-05:12

P4: 06:21-07:25

P5: 09:06-10:52

BLOQUE	ART.	CLIP	PREGUNTA	AUDIO (off)	CANCIÓN
Intro					
1	LG	CF E.LG B1 P1-4	P1: 00:19-01:16 (el cuatro) P1: (violín) 01:41-02:50 (corporal) P1: (estuve también) 03:19-04:09	01:16-01:39 (espectadores)	Todas las cosas (voz off) Tú Calentador
	MSM CV	CF E.MSM B1 P1-7 CF E.CV B1 P1-5	P1: 00:12-00:47 P1: 00:17-01:41 (pachanga) P1: (además de eso) 01:46-01:56 (lo latino) P1: 02:01-02:31		Loca Tiempo de escape (sólo intro)
	LG	CF E.LG B1 P1-4	P2: (yo he) 04:38-05:26 (partes) P2: (todo lo que) 05:44-06:05 (escuchar)		
	CV	CF E.CV B1 P1-5	P2: 03:25-04:04 (español)		
					Mambo (todo volumen desde que empieza a cantar hasta el final del segundo coro del intro) Mambo (voz off)
			P2: (entonces) 04:15-04:49 (vulkano)	(y música) 04:06-04:15 (entonces)	Ola (todo volumen hasta final del coro) Ola (voz off)
	MSM	CF E.MSM B1 P1-7	P2 P2: (la onda) 00:59-01:13 (hoy en día, no?)	00:55-00:59 (disco)	Ola (desde Puente después del coro hasta final)
	CV	CEM E.CV B1 P1-5 CF E.CV B1 P1-5	P3: (básicamente) 01:30-2:07 (onda) P3: tomas sin hablar P3: (en un) 05:51-06:24 (banda) P3: (marcó) 06:43-07:23 (pasándola bien)	Mp3: bajo,guitarra	
	LG	CF E.LG B1 P1-4	P3: (yo he tratado) 06:20-07:33 (simultáneamente) P3: (yo me siento) 07:42-8:30 (fenenina)	(no hay nada) 07:27-07:36 (igualito que la música)	Sé que bebo (sin audio - sólo publico bailando) En este bar (hasta final Segundo coro)

	MSM	CF E.MSM B1 P1-7	P4: (la ubicación) 02:21-03:23 (musical)		
	CV	CEM E.CV B1 P1-5	P4: (todas las) 08:35-09:11 (de eso)		
	LG	CF E.LG B1 P1-4	P4: (venezolano) 09:27-09:36 (los demás)		
			P4: (una de las cosas) 09:17-10:15 (mucho)		
		CF E.LG B1 P5	P5: (yo, digamos) 04:04-04:28 (conozcan)	Mp3: Aguacate (match con canción concierto)	Aguacate (hasta antes del coro)
			P5: (yo creo) 07:40-8:26 (ciudad)		Aguacate (desde tercer coro hasta final)
	CV	CV E.CV B1 P5.1-7	P5: (usted) 00:19-01:05 (investigas)		Todo lo que tengo (desde primer coro hasta final de Segundo coro)
	MSM	CF E.MSM B1 P1-7	P5: (más que) 06:47-08:34 (cualquier músico)		
			P6: (nosotros) 09:54-10:43 (en el disco nuevo)		
			P6: (venimos) 10:48-11:25 (lo de majarete)		Javier (hasta "el show debe continuar")
	CV	CV E.CV B1 P5.1-7	P6: (uno siempre) 01:23-02:25 (momento)		Javier (desde segunda parte del coro hasta el final)
2	LG	CF E.LG B2 P1-2	P1: (digamos) 01:09-01:48 (construcción)		
	MSM	CF E.MSM B2 P1-6	P1: 00:10-0:34 (aportar tamhién)		
	CV	CF E.CV B2 P1-6	P2: (los géneros) 00:43-01:07 (costas)		
			P2: (yo veo) 02:18-03:31 (nacional)		
	LG	CF E-LG B2 P1-2		(para mí) 03:16-03:31 (que decir)	Cada palabra tuya (LI-con volumen hasta 00:21)
			P2: 03:32-03:42 (no sale)		
			P2: (al hacer) 05:59-06:26 (distinta)		
	MSM	CF E.MSM B2 P1-6	P2: (por supuesto) 01:46-01:57 (anterior)	(anterior) 01:57-02:18 (en majarete)	De repente
					Sigue canción sin voz en off

	CV	CF E.CV B2 P1-6	P2: (la música) 02:27-02:45 (mi voz) P3: (Si es efectivo) 04:36-04:56 (ellos)		Dicen que estoy loco
	LG	CF E.LG B2 P3	P3: (después) 00:37-00:52 (antes) P3: (claro) 01:05-01:08 (personas) P3: (la palabra) 01:25-01:37 (mi religion) P3: (entonces) 02:20-02:37 (tuya)		Sigue canción (o no)
	MSM	CF E.MSM B2 P1-6	P3: (una línea) 03:58-04:44 (de pasar) P4: (sí, somos) 05:43-05:51 (machine) P4: (nos llamamos) 05:57-06:05 (de afuera)		No me pidas
	LG	CF E.LG B2 P3.1-6	P4: (sí) 01:44-01:48 (híbrido-risas) P4: (igual) 02:06-02:26 (distinta)		Tú
	CV	CF E.CV B2 P1-6	P4: (sí) 05:56-06:08 (latinoamericana) P4: (somos una blah blah) 06:15-06:20 (eso)		
	MSM	CF E.MSM B2 P1-6	P5: (la cadena) 04:11-04:17 (así) P5: (la música) 08:25-08:47 (nosotros)		Merengue
	LG	CF E.LG B2 P3.1-6	P5: (ya con una base) 04:09-04:58 (latinoamericanos)		
	CV	CF E.CV B2 P1-6	P6: (hacemos) 07:11-07:43 (transforma.)		Javier
	MSM	CF E.MSM B2 P1-6	P6: (en esta nueva) 01:05-01:15 (recurso actual)		Canción acústica que está antes de no me pidas
	LG	CF E.LG B2 P3.1-6	P6: (siento) 08:32-49 (lo chiquito)		Tiempo de escape (match canción entrevista con
		CF E.LG Canción			

					canción de concierto)	
3	CV	CF E-CV B3 P1-5	P1: (se pasa) 00:27-00:35 (idea) P1: (y eso) 01:07-01:45 (grabarse) P1: (cada quien aporta un poco) 02:21 P1: (se logra) 02:26-02:37 (haciendo) P1: (podemos) 02:42-02:53 (mayor) P1: (y se saca el disco) 03:30			
	MSM	CF E.MSM B3 P1-5	P1: (Rainer) 00:27-00:50 P1: (en esencia) 00:54-01:26 (ya conté)		Nunca pares (LI-02:33)	
	LG	CF E.LG B3 P1-3	P1: (yo compongo) 00:22-01:14 (música) P1: (después) 01:33-01:52 (banda) P1: (por ejemplo) 02:03-02:22 (hacer) P1: (y después) 02:32-02:34 (grabamos)		Hazme un poema	
	CV	CF E.CV B3 P1-5	P2: (no sé) 03:10-03:38 (tranquila) P2: (creo) 04:42-05:02 (pues)			
	MSM	CF E.MSM B3 P1-5	P2: (la gente) 02:32-03:10 (con ellas, pues)			
	LG	CF E.LG B3 P1-3	P3: (tengo) 00:49-00:55 (inspira)			
	MSM	CF E.MSM B3 P1-5	P3: (he hablado) 04:03-04:31 (prácticamente) P3: (bueno) 04:48-05:11 (cantar)			
	CV	CF E.CV B3 P1-5	P3: (por ejemplo) 06:56-07:15 (música)			
	MSM	CF E.MSM B3 P1-5	P4 (que suene) 06:24-06:51 (transforma)		Terremoto (LI-Terremoto1)	
	LG	CF E.LG B3 P3.1-5	P4: (lo que) 02:34-03:03 (mío)		Viajera del río (match canción entrevista y canción concierto)	

	CV	CF E.CV B3 P1-5	P4: (está) 07:52-07:57 (mambo) / (está) 09:12-09:24 (fumo) / (también) 10:01-10:04 (bos) P4: (está) 08:36-08:39 (Granata) P4: (es un) 08:48-09:03 (tripa)	(que) 08:40-08:44 (69)	Marina
Cierre	MSM	CF E.MSM B3 P1-5	P5: (no) 09:06-09:10 (nadie-risa) P5: (entonces) 10:48		
	LG	CF E.LG B3 P3.1-5	P5: (yo no) 05:30-05:35 (rasa) P5: (sí) 05:37-06:22 (culturales)		
	CV	CF E.CV B3 P5.1-7	P5: (no) 04:38-04:43 (cacri-risa) FRASES BUENAS: (somos) 03:51-04:02 (tempera-risa) (no hay) 04:06-04:11 (manchada)		

BLOQUE	FRASES	EFFECTOS	CLIP AUDIOS
Intro	no somos tabula rasa (en minúscula todo)	Un trazo grueso de color en el que se escribe en blanco la frase	CV B3 F5 – INTRO LG B3 F4 – INTRO MSM B3 F3 – INTRO
1	¿Quiénes somos? / Literalmente es un majarete/ Identidad / Influenciadísimos Logramos el nombre de Circo Vulkano / Lo latino, lo tropical / Otras culturas Yo soy Laura Guevara / Viajar / Diversidad	-Boceto en hoja blanca (textura) -Escritura corrida a lápiz -Borrones	MSM B1 F7 / MSM B1 F6 MSM B1 F4 / MSM B1 F3 CV B1 F1 / CV B1 F2 / CV B1 F3 LG B1 F1 / LG B1 F3 / LG B1 F4
2	Mi arte es híbrido/ África /Colombia, Argentina	-Lienzo (textura) - Rellenar palabras B1 con color - Agregar palabras con color	LG B2 F6 / LG B1 F5 / LG B1 F6 CV B2 F1

	La cumbia también es venezolana No es sólo arpa, cuatro y maraca		MSM B2 F3
3	Yo soy esto Que suene a majarete No hay nada en blanco	-Lienzo (textura) - Flor animada en negro - Micrófono antiguo animado en negro - Máscara de CV animada en negro - Agregar palabras con color - Gotas de colores	LG B1 F5 MSM B3 F2 CV B3 F4
Cierre	Créditos	Gotas y trazos de colores	

12. Ficha Técnica

Título: “No Somos Tabula Rasa”

Color / 25min / Formato Cine

Lugar y fecha de realización: Venezuela, 2013-2014.

Guión: María Mercedes Castillo

Verónica Jiménez

Producción: María Mercedes Castillo

Verónica Jiménez

Dirección: María Mercedes Castillo

Verónica Jiménez

Asistente de Dirección: Wendy Racines
Eugenia Morgado

Dirección de Arte: María Mercedes Catillo
Verónica Jiménez

Maquillaje: Daniela Fuentes

Cámara: María Mercedes Castillo
Rebeca Hernandez

Media Manager: Rebeca Gonzalez
Federico Vetancourt

Sonido: Pedro Peñaranda

Iluminación: María Mercedes Castillo

Musicalización: Circo Vulkano, Laura Guevara y Majarete Sound Machine

Diseño gráfico: Gilberto Lazo

Montaje y edición: Gilberto Lazo
María Mercedes Castillo

13. Presupuesto

Para el presente presupuesto se consultó al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) quien otorgó el presupuesto del documental ‘Verde Salvaje’ documental estrenado el 11 de julio de 2014 (anexo 2). Además, también se consultó a la productora REC Soluciones Visuales, quienes nos accedieron el presupuesto del documental ‘Las Últimas Leguas’ de la banda Charlie Papa, estrenado en marzo del 2013, pero que expresaron su deseo de que este no apareciera en el tomo.

Se compararon los precios, partiendo de la premisa de comprarlo todo, y se calculó un promedio entre ambos obteniendo el presente presupuesto expresado en bolívares.

CUENTA	DESCRIPCIÓN	MONTO
1	Personal	461.000
2	Equipos	195.920
3	Materiales de oficina	10.620
4	Locaciones y escenografía	11.200
	TOTAL	678.740

13.1 Cuenta: Personal.

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
1.1	<i>Personal Directivo</i>				
1.1.A	Productor General	Único	30.000	2	60.000
1.1.B	Director	Único	30.000	2	60.000
1.1.C	Guionista Literario	Único	55.000	1	55.000
1.1.D	Guionista Técnico	Único	10.000	1	10.000
1.1.E	Dirección de Arte	Único	30.000	1	30.000
1.2	<i>Personal Técnico</i>				
1.2.A	Asistente de Dirección	Único	15.000	1	15.000
1.2.B	Camarógrafo	Único	10.000	2	20.000
1.2.C	Media Manager	Único	15.000	2	30.000
1.2.D	Sonidista	Único	61.000	1	61.000
1.2.E	Editor	Único	65.000	1	35.000
1.2.F	Música	Único	20.000	3	60.000
1.3.G	Ilustrador y Animador	Único	10.000	1	10.000
1.3.H	Maquillador	Único	15.000	1	15.000
				SUBTOTAL	461.000

13.2 Cuenta: Equipos

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
2.1	<i>Cámara</i>				
2.1.A	Canon T3i	Unidad	50.000	2	100.000
2.1.B	Trípode	Unidad	1.000	1	1.000
2.1 C	Batería	Unidad	600	3	1.800
2.1 D	Memorias SD	Unidad	700	4	2.800
2.2	<i>Iluminación</i>				
2.2.A	Maleta de Luces Lowel	Unidad	35.000	1	35.000
2.2.B	Extensión eléctrica	Paquete doble	200	1	200
2.3	<i>Sonido</i>				
2.3.A	Micrófono Balita	Unidad	30.000	1	30.000
2.3.B	Pilas doble AA	Paquete doble	40	3	120
2.4	<i>Media Manager</i>				
2.4.A	Computadora Portátil	Unidad	15.000	1	15.000
2.4.B	Disco Duro Externo	Unidad	10.000	1	10.000
				SUBTOTAL	195.920

13.3 Cuenta: Materiales de oficina

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
3.1	<i>Materiales de oficina</i>				
3.1.A	Agenda	Unidad	100	2	200
3.1.B	Teléfono	Unidad	5.000	2	10.000
3.1 C	CD Virgen	Unidad	40	3	120
3.1 D	Internet	Unidad	100	3	300
				SUBTOTAL	10.620

13.4 Cuenta: Locaciones, utilería y atrezzo

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
4.1	<i>Locaciones</i>				
4.1.A	Alquiler de Estudio	Unidad	300	3	900
4.2	<i>Utilería fija</i>				
4.2.A	Sillón	Unidad	570	1	570
4.2.B	Mesa baja	Unidad	750	3	300
4.2.C	Transporte del mobiliario	Único	2800	1	2.800
4.3. D	Radio	Unidad	5.000	1	5.000
4.3	<i>Atrezzo</i>				
4.3.A	Lámparas de frascos de cristal	Unidad	40	30	1.200
4.3.B	Cuadro de Mascara	Unidad	100	1	100
4.3.C	Portarretratos	Unidad	20	6	120
4.3.D	Flor de papel y florero	Unidad	20	1	40
4.3.E	Cortina de conos	Unidad	170	1	170
				SUBTOTAL	11.200

14. Análisis de Costo

CUENTA	DESCRIPCIÓN	MONTO
1	Personal	1.700
2	Equipos	120
3	Materiales de oficina	5.220
4	Locaciones y escenografía	2.810
	TOTAL	9.850

14.1 Cuenta: Personal

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
1.1	<i>Personal Directivo</i>				
1.1.A	Productor General	Único	0	2	0
1.1.B	Director	Único	0	2	0
1.1.C	Guionista Literario	Único	0	1	0
1.1.D	Guionista Técnico	Único	0	1	0
1.1.E	Dirección de Arte	Único	0	1	0
1.2	<i>Personal Técnico</i>				
1.2.A	Asistente de Dirección	Único	0	1	0
1.2.B	Camarógrafo	Único	0	2	0
1.2.C	Media Manager	Único	0	2	0
1.2.D	Sonidista	Único	0	1	0
1.2.E	Editor	Único	0	1	0
1.2.F	Música	Único	0	3	0
1.3.G	Ilustrador y Animador	Único	0	1	0
1.3.H	Maquillador	Único	1.700	1	1.700
				SUBTOTAL	1.700

14.2 Cuenta: Equipos

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
2.1	<i>Cámara</i>				
2.1.A	Canon T3i	Unidad	0	2	0
2.1.B	Trípode	Unidad	0	1	0
2.1 C	Batería	Unidad	0	3	0
2.1 D	Memorias SD	Unidad	0	4	0

2.2	<i>Iluminación</i>				
2.2.A	Maleta de Luces Lowel	Unidad	0	1	0
2.2.B	Extensión eléctrica	Paquete doble	0	1	0
2.3	<i>Sonido</i>				
2.3.A	Micrófono Balita	Unidad	0	1	0
2.3.B	Pilas doble AA	Paquete doble	40	3	120
2.4	<i>Media Manager</i>				
2.4.A	Computadora Portátil	Unidad	15.000	1	0
2.4.B	Disco Duro Externo	Unidad	10.000	1	0
				SUBTOTAL	120

14.3 Cuenta: Materiales de oficina

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
3.1	<i>Materiales de oficina</i>				
3.1.A	Agenda	Unidad	0	2	0
3.1.B	Teléfono	Unidad	2.400	2	4.800
3.1 C	CD Virgen	Unidad	40	3	120
3.1 D	Internet	Unidad	100	3	300
				SUBTOTAL	5.220

14.4 Cuenta: Locaciones, utilería y atrezzo

CUENTA	ITEM	UNIDAD	MONTO POR UNIDAD	CANTIDAD	MONTO (BS)
4.1	<i>Locaciones</i>				
4.1.A	Alquiler de Estudio	Unidad	0	3	0
4.2	<i>Utilería fija</i>				
4.2.A	Sillón	Unidad	0*	1	0*
4.2.B	Mesa baja	Unidad	0*	3	0*
4.2.C	Transporte del mobiliario	Único	2.400	1	2.400
4.3. D	Radio	Unidad	0	1	0

4.3	<i>Atrezzo</i>				
4.3.A	Lámparas de frascos de cristal	Unidad	0	0	0
4.3.B	Cuadro de Mascara	Unidad	100	1	100
4.3.C	Portarretratos	Unidad	20	6	120
4.3.D	Flor de papel y florero	Unidad	20	1	20
4.3.E	Cortina de conos	Unidad	170	1	170
				SUBTOTAL	2.810

*Por convenio se llegó al acuerdo de solo el pago del transporte

III. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

No es secreto que la sociedad actual gira en gran parte en torno a las comunicaciones, que gracias a su inseparable relación con la tecnología ha cambiado la forma de relacionarse de las personas, ampliando cada vez más las posibilidades y generando infinitas y remotas conexiones, difícil de lograr en épocas anteriores.

Es por ello que, a su vez, los espacios identitarios han cambiado, se han ampliado y se han generado nuevos, trayendo como consecuencia la generación inconsciente de una nueva forma de crear las identidades propias. Y, como en cualquier proceso que se desencadena, la forma en que las identidades se expresan artísticamente tampoco pueden ser las mismas, debido a su diferente génesis.

Esto es lo que de una forma sencilla y fácil de digerir el documental “No Somos Tabula Rasa” refleja.

Tenemos a tres agrupaciones de artistas diferentes entre sí, quienes se han criado en un país que desde sus inicios se ha visto influenciado por distintas culturas y ha generado un folclore y una cultura propia que en esencia es de carácter híbrido. Inevitablemente el crecer en un país así les brinda una capacidad de adueñarse y hacer propio aquello que proviene del otro, y generar con eso cosas inimaginables.

Los orígenes de estos artistas no están alejados de ser iguales, y la hibridación presente en Venezuela está también presente en su identidad y en su música. Las tres agrupaciones hacen lo que denominan “fusión” que no es más que la expresión musical de una cultura híbrida que proporciona productos artísticos híbridos.

Además, se puede apreciar en el documental la tenencia de características de arte posmoderno en la música que realizan los artistas ya que tienen productos musicales que se pueden considerar de tipo ready-made y se valen de muchas referencias para crear su música. En ningún momento pretenden crear algo completamente nuevo, sino que su música tiene esa sazón que recuerda a otras cosas y que se encuentra enriquecida por ellas.

Es placentero el fijarse como las agrupaciones entrevistadas notan el proceso inconsciente y natural para ellos de crear su música, y la posibilidad de permitir que otros también lo vean es una gran oportunidad, se espera sea una extensión de sus voces.

Como recomendaciones después de haber realizado el documental se hace necesario aconsejar a todo aquel estudiante que decida realizar un proyecto de grado en el que tenga que grabar material de presentaciones de artistas, tomen la previsión de que dada las situaciones en las que se encuentra el país en muchas ocasiones ni siquiera se da la oportunidad de que los artistas se presenten, y ponen en riesgo el tiempo establecido para la realización de su proyecto.

Además, se les aconseja valerse de toda la ayuda que ofrece la universidad; para este proyecto la misma presta los estudios de grabación y los equipos, lo cual aligera en gran parte los gastos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que hay otros métodos para recolectar dinero, como la búsqueda de patrocinio, y aunque el documental puede hacerse con muy bajo presupuesto, no está de más hacer el trabajo extra de buscar ayuda económica si esto colaborara con el manejo de los gastos.

Por último, tocaremos un tema que es algo recurrente en cualquier producción audiovisual venezolana y es el tema del sonido. Aunque se tenga ayuda con respecto a este aspecto tan importante para el producto final, es posible que se cometan ciertos errores, por lo que se recomienda tener un plan B por si acaso el sonido llegase a fallar, tanto en las entrevistas como el resto de las tomas de apoyo del proyecto (en el caso de los documentales).

V. BIBLIOGRAFÍA

Libros

Beverly, J. (1996) *The posmodernism debate in Latin America* (2da. Ed.) Durham NC London: Duke University Press.

Bourdieu, P. (1980) *Le sens pratique*. Paris: Minuit.

Borriaud, N. (2009) *Postproduccion. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma al mundo contemporáneo*. Traducción: Silvio Mattoni. (3ra. Ed.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Borja, J., Castells, M., (1999) *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. (4ta Ed.) Madrid: Taurus.

Channey, D. (1994) *The Cultural turn: scene – setting essays on contemporary cultural history*. London: Routledge.

Clifford, J. (1995) *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Clifford, J. (1999) *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Debord, G. (1956) *Modo de empleo del desvío*.

De Certau, M. (1999) *La invención de lo cotidiano, I: las artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pretextos.

García Canclini, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Giddens, A. (1990) *Las consecuencias de la modernidad*. Broadway: Standford University Press.

Goldstein, A. (1989) *Jeff Koons, a forest of signs*. Los Angeles.

- Grimson, A. (2003) *La antropología y los estudios de comunicación. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación*. Buenos Aires: Mora.
- Hannerz, U. (1990) *Cosmopolitans and locals in world culture*. Nueva Delhi: Sage.
- Herlinghaus, H., Walter, M. (1994) *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer.
- Ishii, Ken (1999) *La techno*. Paris: Guillaume Bara.
- Lull, J. (1997) *Medios, comunicación, cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Malinowski, B. (1940) *Prólogo a Ortiz*. Madrid: Cátedra.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. (2da. Ed.) Bloomington: Indiana University Press.
- Ortiz, F. (2002) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. (1ra. Ed.: 1940) Madrid: Cátedra.
- Rowe, W., Schelling, V. (1993) *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.
- Spielmann, Ellen (1994) *Brasilianische Fiktionen: Gegenwart als Pastiche*. Frankfurt: Vervuert.
- Thompson, J. (1998) *Los medios y la modernidad*. México: Paidós.
- Zires, Margarita (1994) *Análisis de las tendencias de convergencia y divergencia cultural en América Latina*. Töbinga: Gunter Narr

Artículos en Revistas

Arapé, E. (2005) Cambios en la comunicación y en la ética. *Revista Orbis Ciencias Humanas, 1*, 5-12.

Ballon Aguirre, F. (2003) Análisis sobre emergencia de los movimientos sociales en la región Andina: Indigenización vs faccionalismo. *Revista Aportes Andinos. Marzo*.

Gnecco, C. (2002) La indigenización de las arqueologías nacionales. *Convergencia, 27*, 133-149.

Kelley, M. (1999)

López López, J. (2004) Una aproximación a la crisis de las identidades y una propuesta de investigación empírica. *Gaceta de Antropología, 20*.

Nestor Garcia, Canclini. (2009) ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. *CENDEAC, 7*, 16-37.

Nivón Bolan, E. (1995) De: Consumidores y ciudadanos. *Cuicuilco, 5*.

Ocaranza, J. (2013) Urbanización y vida urbana en Santiago del Estero: los cambios en los últimos diez años. *Revista Trazos Universitarios. Marzo*.

Rodriguez Acevedo, G. Ciencia, tecnología y sociedad ante la educación. *Revista Iberoamericana de Educación, 18*.

Schmidt, B. (2002/2003) Teorías culturales posmodernas de Latinoamérica. *Academia, 19/20*, 13-35.

Todorov, T. (1986) Le croisement des cultures. *Communications, 43*, 5-26.

Páginas Web

Circo Vulkano. *La banda*. Disponible en: circovulkano.com Directorio: /home
File: .php

Contreras, E., Rojas, A. (2011) *Entrevista al vocalista de Circo Vulkano: Chonto*. Disponible en: lacarretavacia.tumblr.com Directorio: /post/6042452892/entrevista-al-vocalista-de-circo-vulkano-chonto

García Canclini, N. (2007) *De como la interculturalidad global debilita al relativismo*. Disponible en: nestorgarciacanclini.net

La Buena Yerba (2012) *Laura Guevara*. Disponible en: labuenayerba.com

Lull, J. (2013) *Supercultura*. Disponible en: jameslull.com Directorio: /supercultura,
File: .htm

Majarete Sound Machine (2008) *Nunca pares de bailar*. Disponible en: [Facebook.com](https://www.facebook.com/majaretesm)
Directorio: /majaretsm

Martin, E. (2010) *Hibridación Cultural, Nestor García Canclini*. Disponible en: iberoamericana.wikispaces.com

Núñez, A. (2013) *Eventos culturales no son favores, son inversión social*. Disponible en: diariodecaracas.com Directorio: /gente/laura-guevara-falta-mas-integracion-gubernamental-promover-la-cultura

Tasca, L. (2013) *Circo Vulkano repite el reto de hacer un disco*. Disponible en: eluniversal.com Directorio: /arte-y-entretenimiento/131029/circo-vulkano-repite-el-reto-de-hacer-un-disco

Ultimas Noticias.(2013) *Laura Guevara bautiza su disco En vivo*. Disponible en: ultimasnoticias.com.ve Directorio: /noticias/chévere/espectáculos/laura-guevara-bautiza-su-disco-en-vivo File: .aspx

Von Chrismar, A. (2008) *Culturas híbridas, proyectos oblicuos*. Disponible en: proyctohibrido.wikispaces.com Disponible en: /ficha+11-+culturas+híbridas+poderío File: .doc

Comunicación Personal

González, K. (2014, enero) Comunicación personal.

Lazo, G. (2013, diciembre) Comunicación personal.

Malavé, E. (2014, enero) Comunicación personal.

VI. ANEXOS

Anexo 1: Entrevista

Preguntas del bloque 1:

- 1) Háblanos un poco de quiénes son y como comenzaron en el mundo de la música.
- 2) ¿Consideras que tu identidad se forma netamente con influencias nacionales propias o está influenciada también por otras naciones? Según tu respuesta ¿A qué crees que se deba esto?
- 3) ¿Qué elementos simbólicos incluyes para la construcción de tu lenguaje artístico? ¿Crees que los tomaste y los transformaste dándoles un nuevo significado? Tomando en cuenta no sólo tu música, sino todo lo que te define como artista.
- 4) ¿Qué de la cultura venezolana te identifica más? y ¿Cuál consideras es el mayor aporte que te ha brindado el ser venezolana a la hora de componer tu música y de referirte a ti mismo como artista?
- 5) ¿Consideras que la cultura venezolana se encuentra frágil en estos momentos? Sí es así, ¿en qué colaboras tú para que se fortalezca?
- 6) Si los medios de comunicación social son los nuevos portales para que las personas conozcan otras culturas, ¿como crees que ellos te influyen a la hora de crear tu identidad? (cine, tv, radio, internet) ¿Cómo influye esta era tecnológica en la creación de tu personaje dentro del medio? ¿Consideras que el atractivo de tu identidad es más que todo para el consumismo mediático?
- 7) ¿Has mantenido tu género y estilo artístico desde tus inicios o has re inventado tu identidad según las transformaciones tecnológicas y culturales? ¿Cómo ha sido este proceso?
- 8) ¿Consideras que gran parte de tu identidad además de ser venezolana ¿viene también en gran parte por aquello que te gusta? ¿por lo que eliges disfrutar, compartir, e identificar como propio?
- 9) Resumiendo, particularmente soy partícipe de que actualmente la identidad se forma por múltiples pertenencias de influencias tanto nacionales (familia, amigos, cultura, etc) como internacionales (artistas, cultura, migraciones etc), para ti ¿cuáles han sido esas influencias?
- 10) ¿Se consideran auténticos? ¿Por qué?

Preguntas del bloque 2:

- 1) ¿Cómo surgió su estilo musical?
- 2) En cuanto a los géneros implicados en tu música, ¿qué elementos tomas de cada uno para formar tu identidad y tu música, y cuál es el género que predomina? ¿Es nacional o internacional? ¿Los géneros

nacionales resaltan entre los anglosajones o sólo actúan como relleno? En resumen, ¿toman influencias extranjeras y le dan el toque venezolano, o al revés?

3) ¿Consideras que ustedes mismos están haciendo la narración para que otros se identifiquen con tu música y a su vez tu música los identifique a ellos de algún modo? ¿Sean venezolanos o extranjeros?

4) Actualmente, cuando un artista en su arte mezcla distintas culturas se considera que su producto es “Híbrido” puesto que usa esas distintas influencias para crear algo nuevo, suena a ese algo anterior pero no es igual. ¿Crees entonces que tu arte es híbrido?

5) ¿Consideras que el hecho de ser latinoamericanos tiene algo que ver en que tengan tantas influencias de variadas culturas en tu música?

6) ¿Tomas elementos de otros tiempos y espacios para crear tu música? Si es así ¿Con qué propósito lo hacen? ¿Crees que dejas un mensaje recurriendo a ellos?

7) ¿Identificas tu arte dentro de una coexistencia entre lo étnico con lo tecnológico, lo industrial con lo artesanal, lo tradicional y lo moderno? y ¿Consideras que reinventas las expresiones culturales venezolanas al mezclarlas con influencias de otras culturas o tal vez al tratar de modernizarlas?

8) ¿Incluyes dentro de tus composiciones elementos en materia política, histórica e ideológica?

9) ¿Esperas que tu producto sea interpretado de una manera específica o lo dejas al libre pensamiento?

Preguntas del segmento narrativo 3:

1) ¿Cuál es su proceso de creación musical desde la pre producción hasta la post producción?

2) ¿Consideras que a través de tu música haces evidente aquellas cosas cotidianas que las personas se rehusan a ver? o ¿Buscas construir o proponer una realidad diferente a través de tu música y tu lenguaje en general?

3) ¿Por cuáles representantes artísticos crees que está más influenciado tu personaje en el medio? ¿Qué elementos de esa personalidad o personalidades se ven explícitos en tu lenguaje musical y estético?

4) ¿El material musical y estético que produces lo identificas como una recreación de una influencia que hayas tomado y la dejas totalmente distinta del objeto (género musical o artista, canción ya realizada) que dejas irreconocible, o una recreación apegada a la forma original de ese objeto pero dándole cierta autonomía? (por ejemplo la canción de cuando el amor) ¿Puedes darnos un ejemplo?

5) ¿Tienes algún ejemplo sobre otro músico que haya utilizado tus mismas herramientas (géneros y artistas) para construir un producto diferente al tuyo? ¿Has imaginado cómo sería un producto a partir de la utilización del tuyo como materia prima?

6) ¿Qué opinas sobre la realización de música cuyo único instrumento a utilizar son sonidos extraídos de internet? ¿Cuál es tu opinión sobre los DJs independientes?

Por último y en resumen, en la actualidad, la mayoría de los artistas tienen en común el hecho de recurrir a “influencias, formas, ritmos incluso productos” que ya están realizados y que de hecho algunos ya circulan en el mercado. Así intentan ser parte de esa corriente de influencias, para tal vez llegar a ser ellos mismos influencias para otros artistas. Es decir, ya no se busca “hacer tabla rasa” crear un material virgen, empezar desde cero, sino que se busca que esté influenciado de cosas y a partir de ellas crear un material novedoso y con voz propia. Entonces, consideras que tu música comienza de cero, desde una tabla rasa (hoja en blanco) o te sirves de influencias. (Contesta diciendo “sí, somos una tabla rasa porque...” o “no, no somos una tabla rasa porque...”)

Anexo 2: Presupuesto del documental “Verde Salvaje”

NOMBRE DEL PROYECTO: CO PRODUCTOR 1: CO PRODUCTOR 2: DIRECTORA: FORMATO: SEMANAS DE RODAJE: DURACIÓN:	VERDE SALVAJE		
	MOROCOTA FILMS C.A.		
	PRODUCCIONES XENON FILMS C.A.		
	BELÉN ORSINI		
	XD CAM 350.		
	Nueve (9)		
	70 (setenta) minutos		
1- COSTOS DE GUIÓN Y PROPIEDAD INTELECTUAL	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
1.1 ADQUISICIÓN DE DERECHOS DE AUTOR (Sobre obra pre- existente)			
1.2 ADAPTACIÓN GUIÓN			
1.3 GUIÓN LITERARIO	10,000		45,000
1.4 GUIÓN TÉCNICO			10,000
1.5 TRADUCCIONES (2 idiomas)			10,000
1.6 COPIAS			8,000
1.7 DERECHOS MUSICALES AUTOR			
1.8 DERECHOS MUSICALES FONOMECHANICO			
1.9 OTROS			
SUB TOTAL 1 (Bs.):	10,000	0	73,000
TOTAL EN BOLIVARES			83,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	12.05%	0.00%	87.95%
2 - EQUIPO DE REALIZACIÓN	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
2.1 DIRECTOR	120,000		30,000
2.2 1er ASISTENTE DE DIRECCIÓN			
2.3 2do ASISTENTE DE DIRECCIÓN			
2.4 AYUDANTE DE DIRECCIÓN	15,000		
2.5 DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA / CAMARA	92,000		
2.6 CAMAROGRAFO 1			
2.7 CAMAROGRAFO SUBMARINO 2	45,000		
2.8 FOQUISTA / ASISTENTE	36,000		
2.9 ASISTENTE DE CÁMARA			
2.10 JEFE DE ELECTRICISTA / MAQUINA	36,000		
2.11 ASISTENTE ELECTRICISTA (1)			

2.12 ASISTENTE ELECTRICISTA (2)			
2.13 JEFE DE MÁQUINA			
2.14 ASISTENTE DE MÁQUINA (1)			
2.15 ASISTENTE DE MÁQUINA (2)			
2.16 MEDIA MANAGER	36,000		
2.17 PLANTERO			
2.18 SONIDISTA (SIN EQUIPO)*MICORFONISTA	61,000		
2.19 MICROFONISTA			
2.20 JEFE DE CASTING			
2.21 ASISTENTE DE CASTING			
2.22 FOTO FIJA (Con equipo)			40,000
2.23 MAKING OF (Con equipo)			50,000
2.24 DIRECTOR DE ARTE			
2.25 PRODUCTOR DE ARTE			
2.26 AMBIENTADOR*			
2.27 UTILERO DE SET			
2.28 ASISTENTE DE UTILERIA			
2.29 DISEÑADOR DE ESCENOGRAFÍA			
2.30 ESCENOGRAFO* (Jefe de Realización)			
2.31 ASISTENTE DE ESCENOGRAFIA (Realizador)			
2.32 DISEÑADOR DE VESTUARIO			
2.33 VESTUARISTA			
2.34 ASISTENTE DE VESTUARIO			
2.35 MAQUILLADOR			
2.36 ASISTENTE DE MAQUILLAJE			
2.37 PELUQUERO			
2.38 ASISTENTE DE PELUQUERO			
2.39 OTROS			
SUB TOTAL 2 (Bs.):	441,000	0	120,000
TOTAL EN BOLIVARES			561,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	78.61%	0.00%	21.39%
3 - PRODUCCIÓN	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
3.1 PRODUCTOR EJECUTIVO	100,000		30,000
3.2 DIRECTOR DE PRODUCCIÓN	78,000		
3.3 JEFE DE PRODUCCIÓN/LOGISTICA	60,000		
3.4 COORDINADOR DE PRODUCCIÓN (logística)			
3.5 SECRETARIA			22,000
3.6 PRODUCTOR DE CAMPO	36,000		
3.7 PRODUCTOR DE AVANZADA			
3.8 ASISTENTE DE PRODUCCIÓN	27,500		
3.9 ASISTENTE DE PRODUCCIÓN			25,000
3.10 AYUDANTE DE PRODUCCIÓN			18,000
3.11 AYUDANTE DE PRODUCCIÓN			

3.12 COORDINADOR DE MEDIOS (promo y public.)			60,000
3.13 ADMINISTRADOR			27,500
3.14 CAJERO PAGADOR			
3.15 OTROS (Abogado)			15,000
SUB TOTAL 3 (Bs.):	301,500	0	197,500
TOTAL EN BOLIVARES			499,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	60.42%	0.00%	39.58%
4 - EQUIPOS Y MATERIALES	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
4.1 Cámara, accesorios, iluminación, maquina (precio paquete)	208,597	264,173	
4.2 CASSETTES Beta Cam Digital	6,000		
4.3 OTROS CASSETTES DV			2,000
4.4 CÁMARA DV			35,000
4.5 CÁMARA OTRO FORMATO Making			25,000
4.6 GELATINAS Y FILTROS	7,000		
4.7 DOLLY (SPACE) Accesorios incluidos			
4.8 GRÚA			
4.9 MONTURAS ESPECIALES (Submarina)	10,000		
4.10 EQUIPOS Y ACCESORIOS DE SONIDO	45,000		10,000
4.11 MATERIALES DE ELECTRICIDAD (consumible)	10,000		
4.12 MATERIALES DE MÁQUINA (consumible)	12,000		
4.13 MATERIALES DE CÁMARA Y SONIDO (consumible)	12,000		
4.14 MATERIALES DE PRODUCCIÓN (consumible)	12,000		
4.15 OTROS (Consumibles equipos submarinos)	17,000		
SUB TOTAL 4 (Bs.):	339,597	264,173	72,000
TOTAL EN BOLIVARES			675,770
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	50.25%	39.09%	10.65%
5- COSTOS DE PRODUCCIÓN	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
5.1 TRANSPORTE			
5.1.1 TRASP. BUSQUEDA DE LOCACIONES	2,000		3,000
5.1.2 CAMIÓN MÁQUINA con chofer			
5.1.3 CAMIÓN ELECTRICIDAD-LUCES			
5.1.4 CAMION CAMARA - SONIDO - ELECTRICIDAD - LUCES	15,000		
5.1.5 CAMIÓN DE ARTE			
5.1.6 VEHICULO DE ARTE			
5.1.7 CAMIÓN DE VESTUARIO			
5.1.8 CAMIÓN DE PRODUCCIÓN			
5.1.9 CAMIÓN DE CATERING			
5.1.10 VEHICULOS DE PRODUCCIÓN (CCS-Roques-Mbo-Guajira)	30,000		10,000
5.1.11 VEHICULOS DE PRODUCCIÓN			
5.1.12 VAN DE TALENTO			
5.1.13 AUTOBUS			
5.1.14 MOTOR HOME			
5.2 TRASLADO AEREOS Y ALOJAMIENTO			
5.2.1 PASAJES AEREOS PRE-PRODUCCIÓN	6,000		
5.2.2 PASAJES AEREOS RODAJE (los Roques-Maracaibo-CCS)	32,000		
5.2.3 VARIOS (gasolina, taxi, estacionamiento, aceite, servicio, botes)	20,000		
5.2.4 ALOJAMIENTO PRE-PRODUCCIÓN	7,000		
5.2.5 ALOJAMIENTO RODAJE	70,000		
5.3 ALIMENTACIÓN			

5.3.1 VIATICOS VIAJE PRE-PRODUCCIÓN			
5.3.2 ALIMENTACIÓN PRE-PRODUCCIÓN	11,000		
5.3.3 ALIMENTACIÓN - HIDRATACION RODAJE	98,000		
5.3.4 CENA, EN EL INTERIOR			
5.3.5 DOMINGO EN EL INTERIOR			
5.3.6 LAVANDERIA Y TELEFONO, EN EL INTERIOR	20,000		
5.3.7 ALIMENTACIÓN EXTRAS EN RODAJE			
5.3.8 ALIMENTACIÓN EXTRAS EN RODAJE (2)			
5.3.9 EQUIPOS DE BUCEO ALQUILER	24,000		
SUB TOTAL 5 (Bs.):	335,000	0	13,000
TOTAL EN BOLIVARES			348,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	96.26%	0.00%	3.74%
6- LOCACIONES Y ESCENOGRAFIA	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
6.1 ALQUILER DE LOCACIONES			
6.2 ALQUILER DE ESTUDIO			
6.3 PERMISOS	10,000		
6.4 CONSTRUCCIÓN DE ESCENOGRAFIA			
6.5 PERSONAL DE SEGURIDAD (2)			
6.6 OTROS			
SUB TOTAL 6 (Bs.):	10,000	0	0
TOTAL EN BOLIVARES			10,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	100.00%	0.00%	0.00%
7- UTILERIA Y VESTUARIO	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
7.1 UTILERIA COMPRADA	5,000		
7.2 UTILERIA ALQUILADA			
7.3 VESTUARIO	7,000		
7.4 EFECTOS ESPECIALES			
7.5 VEHICULOS EN ESCENA	17,000		5,000
7.6 OTROS			

SUB TOTAL 7 (Bs.):	29,001	0	5,000
TOTAL EN BOLIVARES			34,001
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	85.29%	0.00%	14.71%
8- CIENTIFICOS - ANIMALES - EXPERTOS	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
8.1 ASESOR CIENTIFICO 1	55,000		
8.2 ASESOR CIENTIFICO 2	10,000		
8.3 ASESOR CIENTIFICO 3	10,000		
8.4 ENTRENADOR ANIMALERO	5,000		
8.5 ANIMALES	4,000		
8.6 LANCHEROS Y LANCHAS	15,000		
8.7 OTROS			
SUB TOTAL 8 (Bs.):	99,000	0	0
TOTAL EN BOLIVARES			99,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	100.00%	0.00%	0.00%
9- REVELADO Y TRANSFER	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
9.1 REVELADO			
9.2 TELECINE			
9.3 MATERIAL ARCHIVO			

9.4 COPIA DE TRABAJO FILMICA			
SUB TOTAL 9 (Bs.):	0	0	0
TOTAL EN BOLIVARES			0
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	0.00%	0.00%	0.00%
	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
10.1 DIGITALIZACIÓN DE IMAGEN			17,000
10.2 DIGITALIZACIÓN Y SINCRONIZACIÓN DE SONIDO	7,000		10,000
10.3 SALA DE EDICIÓN			43,000
10.4 EDITOR	65,000		10,000
10.5 OPERADOR DE SALA (ASISTENTE DEL EDITOR)			10,000
SUB TOTAL 10 (Bs.):	72,000	0	90,000
TOTAL EN BOLIVARES			162,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	44.44%	0.00%	55.56%
11- SONIDO	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
11.1 ESTUDIO DE SONIDO	10,000		10,000
11.2 EDICIÓN DE SONIDO			10,250
11.3 OPERADOR DE ESTUDIO	6,000		
11.4 DOBLAJE DE VOCES - FOLEYS	10,000		2,960
11.5 PRE MEZCLA - DATT	4,860		8,000
11.6 ELABORACIÓN DE LA BANDA INTERNACIONAL	7,000		
11.7 SUPERVISOR DOLBY			
11.8 MEZCLA FINAL	11,000		22,750
11.9 SONIDO OPTICO DOLBY DIGITAL			
SUB TOTAL 11 (Bs.):	48,860	0	53,960
TOTAL EN BOLIVARES			102,820
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	47.52%	0.00%	52.48%
12 MUSICA	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
12.1 PRESUPUESTO POR PAQUETE	80,000		
12.2 ARREGLOS MUSICALES			
12.3 ESTUDIO DE GRABACION			
12.4 COMPOSITOR			
12.5 MUSICOS			
12.6 CANTANTES			
SUB TOTAL 12 (Bs.):	80,000	0	0
TOTAL EN BOLIVARES			80,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	100.00%	0.00%	0.00%
13- PROCESO FINAL	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
13.1 SELECCIÓN DE TOMAS			
13.2 COPIA CERO			
13.3 COMPAGINACIÓN DE LA COPIA CERO			
13.4 TELECINE COMP. TRABAJO FINAL SONIDO			
13.5 COMPAGINACIÓN DEL NEGATIVO			
13.6 MASTER			
13.7 DUPLICADO			
13.8 EFECTOS OPTICOS			
13.9 SCANING A 2K (máx 5min.)			
13.10 TRANSFER A 35MM (máx 5min)			
13.11 ELABORACIÓN DE CRÉDITOS (Digital)	9,000		

13.12 PRIMERA COPIA			
13.13 MASTER HD	15,000		
13.14 ELABORACIÓN DE TRAILER (3 min. en video)			12,000
13.15 ANIMACIÓN E ILUSTRACIÓN	10,000		
13.16 OTROS			
SUB TOTAL 13 (Bs.):	34,000	0	12,000

TOTAL EN BOLIVARES			46,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	73.91%	0.00%	26.09%
14- SEGUROS Y FIANZAS	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
14.1 SEGUROS EQUIPOS			
14.2 SEGUROS PERSONAL	10,000		
14.3 SEGURO ENVIO PELICULA AL LABORATORIO			
14.4 SEGURO DE UTILERIA ESPECIAL			
14.5 RESPONSABILIDAD CIVIL	5,000		
14.6 FIANZAS	7,000		
SUB TOTAL 14 (Bs.):	22,000	0	0

TOTAL EN BOLIVARES			22,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	100.00%	0.00%	0.00%
15- TRIBUTOS	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
15.1 IVA REVELADO Y TRANSFER			
15.2 IVA SONIDO			
15.3 TASAS FISCALES (aeroportuarias, peajes)			
15.4 IMPUESTOS ALQUILERES Y SERVICIOS			
15.5 IMPUESTOS Y TASAS ADUANALES	4,000		
15.6 REGISTRO DE GUIÓN, afiche, press book (Deposito Legal, Cnac, WGA, etc)			
SUB TOTAL 15 (Bs.):	4,000	0	0
TOTAL EN BOLIVARES			4,000
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	100.00%	0.00%	0.00%

16- COMUNICACIONES Y GASTOS DE OFICINA	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
16.1 CELULARES	7,000		
16.2 TELEFONO Y FAX	2,000		
16.3 CORREO Y COURIER			
16.4 IMPRENTA- FOTOCOPIAS	4,000		1,500
16.5 GASTOS DE MATERIALES DE OFICINA	6,000		2,000
16.6 INTERNET	2,000		
16.7 ALQUILER DE OFICINA	5,000		3,000
16.8 WALKIE TALKIES BANDA ANCHA	2,000		3,000
16.9 ALMACENES Y DEPÓSITOS			
16.10 OTROS			
SUB TOTAL 16 (Bs.):	28,000	0	9,500
TOTAL EN BOLIVARES			37,500
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJES (%)	74.67%	0.00%	25.33%
TOTAL EN BOLIVARES	1,853,958	264,173	645,960
TOTAL GENERAL			2,764,091
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJE (%)	67.07%	9.56%	23.37%
			100.00%

RESUMEN DE PRESUPUESTO	CNAC	COPRODUCTOR	DIRECTOR / PRODUCTOR
PARTE A			

1- COSTO DE GUIÓN Y PROPIEDAD INTELECTUAL	10,000	0	73,000
2- EQUIPO DE REALIZACIÓN	441,000	0	120,000
3- PRODUCCIÓN	301,500	0	197,500
4- EQUIPOS Y MATERIALES	339,597	264,173	72,000
5- COSTOS DE PRODUCCIÓN	335,000	0	13,000
6- LOCACIONES Y ESCENOGRAFÍA	10,000	0	0
7- UTILERÍA Y VESTUARIO	29,001	0	5,000
8- CIENTÍFICOS - ANIMALES - EXPERTOS	99,000	0	0
9- REVELADO Y TRANSFER	0	0	0
10- EDICIÓN	72,000	0	90,000
11- SONIDO	48,860	0	53,960
12- MÚSICA	80,000	0	0
13- PROCESO FINAL	34,000	0	12,000
14- SEGUROS Y FIANZAS	22,000	0	0
15- TRIBUTOS	4,000	0	0
16- COMUNICACIONES Y GASTOS DE OFICINA	28,000	0	9,500
TOTAL EN BOLÍVARES	1,853,958	264,173	645,960
TOTAL GENERAL			2,764,091
CORRESPONDENCIA EN PORCENTAJE (%)	67.07%	9.56%	23.37%
			100.00%

Co productor :	XENON FILMS C.A.
Productor	MOROCOTA FILMS C.A. + BELEN ORSINI