



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN PERIODISMO
TRABAJO DE GRADO

WWW.SOYEL SISTEMA.COM

**REPORTAJE MULTIMEDIA SOBRE EL CRECIMIENTO DE FUNDAMUSICAL
SIMÓN BOLÍVAR Y SUS MÚSICOS**

DE CARVALHO DALUZ, Jonathan Felipe

Tutor:

BURGOS GARCÍA, Osvaldo

Caracas, Septiembre 2015

A ti, mi viejo, porque te convertiste en mi ángel de la guarda y sin ti no hubiese logrado nada de esto; A mi mamá y mi hermana, porque siempre supimos salir adelante, a pesar de las adversidades; A TODA mi familia, porque los amo demasiado; A Dios, porque siempre me acompaña; A ti, mi corazón de melón, por ser mi compañera de batalla; A todos mis compañeros, quienes me apoyaron siempre y confiaron en mí.

AGRADECIMIENTOS

A Carlos De Abreu, quien guio mis primeros pasos hacia la universidad y el estudio.

A Osvaldo Burgos, por ser más que un tutor y por abrirme los caminos de esta investigación.

A Marisol De Abreu, quien atendió siempre mis llamadas cuando estaba desesperado.

A Ana y Domingos, quienes estuvieron siempre dispuestos a apoyarme.

A Juan Carlos Mayo, quien me apoyó durante los cinco años de mi carrera y me permitió ser un profesional.

A Susana De Abreu y Douglas De Abreu, por regalarme unos lentes nuevecitos.

A la Universidad Católica Andrés Bello, por ser mi hogar.

A Romina Noviello, porque supo apreciar mi investigación y me abrió las puertas de la Dirección de Comunicaciones de Fundamusical Simón Bolívar.

A Marjorie Delgado Aguirre, porque me suministró las fuentes inalcanzables.

A Nohely Oliveros y la Dirección de Audiovisual, por prestarme todos los equipos necesarios para las grabaciones.

A Jesús de Abreu, por prestarme tu cámara de guerra.

A El Sistema y sus músicos, por permitirme conocer parte de sus vidas.

A Cynthia Tafur, por ayudarme con las piezas gráficas del proyecto.

A David De Abreu, por ayudarme con el disco duro y las impresiones.

A Adriana Abramovits, por prestarme su trípode.

A Marielys Castillo, por leer esta tesis.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	IV
ÍNDICE DE FIGURAS.....	VI
ÍNDICE DE TABLAS	VII
INTRODUCCIÓN	8
I. MARCO REFERENCIAL.....	10
1.1. <i>Inicio del movimiento sinfónico en Venezuela</i>	10
1.1.1. <i>Unión Filarmónica de Caracas</i>	10
1.1.2. <i>Orquesta Sinfónica Venezuela</i>	15
1.2. <i>Se asoma un nuevo comienzo musical: dificultades y coincidencias</i>	21
1.2.1. <i>Los extranjeros y el calvario de poder pertenecer a una orquesta</i>	21
1.2.2. <i>¿José Antonio Abreu es la continuación del maestro Vicente Emilio Sojo?...</i>	25
1.3. <i>El surgimiento de un nuevo proyecto musical: El Sistema</i>	27
1.3.1. <i>Se asoman las nuevas prácticas musicales en conjunto</i>	28
1.3.2. <i>Fundación de la Orquesta Nacional Juvenil (ONJ)</i>	30
1.3.3. <i>La ONJV es oficial y asume las riendas de la educación musical en Venezuela</i>	34
1.4. <i>Hitos</i>	38
1.3.4. <i>Primer concierto de ONJ</i>	38
1.3.5. <i>Primer viaje a México y el lema tocar y luchar</i>	39
1.3.6. <i>Presentación de El Mesías en el Aula Magna de la UCV en 1975</i>	40
1.3.7. <i>Presentación de la OSSB en el Teatro Colón de Buenos Aires</i>	41
II. MARCO TEÓRICO.....	43
2.1. <i>¿Por qué multimedia?</i>	43
2.2. <i>Tres claves de lo multimedia</i>	46
2.2.1. <i>Hipertexto y reportaje hipermedia</i>	46
2.2.2. <i>Hipermedia</i>	49

2.2.3.	<i>Interactividad</i>	50
2.3.	<i>Música y comunicación</i>	51
2.3.1.	<i>¿Qué es música?</i>	51
2.3.2.	<i>Música y periodismo</i>	52
III.	MARCO METODOLÓGICO	54
3.2.	<i>Variables para formular la investigación a realizar</i>	54
3.2.1.	<i>Planteamiento del problema</i>	54
3.2.2.	<i>Objetivo general y específicos</i>	55
3.2.3.	<i>Tipo de investigación</i>	56
3.3.	<i>Modalidad II Periodismo de Investigación y su adaptación a un ambiente multimedia</i>	57
3.3.1.	<i>Tipo de reportaje</i>	60
3.3.2.	<i>Estructura del reportaje interpretativo y variables multimedia</i>	61
3.3.3.	<i>Del reportaje tradicional al multimedia</i>	67
3.4.	<i>Diseño de www.soyelsistema.com</i>	69
3.4.1.	<i>Diseño</i>	70
3.4.2.	<i>Diseño del contenido</i>	70
3.4.3.	<i>Diseño de identidad</i>	71
3.4.4.	<i>Diseño de interactividad</i>	73
3.4.5.	<i>Definición del proyecto www.soyelsistema.com</i>	76
3.4.6.	<i>Redes sociales</i>	76
3.4.7.	<i>Producción del contenido</i>	77
3.4.8.	<i>Pasos de la investigación cualitativa adaptados a www.soyelsistema.com</i>	78
	LIMITACIONES	83
	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	84
	REFERENCIAS CONSULTADAS	86
	<i>Fuentes Bibliográficas</i>	86
	<i>Referencias bibliográficas encontradas en enciclopedias</i>	88
	<i>Fuentes electrónicas</i>	88
	<i>Trabajos y tesis de grado</i>	91

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>Nota de prensa donde se reseña la creación de la ONJ. Fuente: archivo de El Nacional (1975).</i>	30
Figura 2. <i>Nota de prensa donde se informa la oficialización de la ONJ. Fuente: archivo de El Nacional (1979).</i>	35
Figura 3. <i>Cobertura de la reunión para intercambiar ideas y proponer un nuevo sistema educativo. Fuente: archivo de El Nacional (1979).</i>	36
Figura 4. <i>Nota de prensa publicada en El Nacional reseñó la conformación de la Directiva y el Consejo Consultivo. Fuente: archivo de El Nacional (1979).</i>	37
Figura 5. <i>Diagrama conceptual del reportaje hipermedia. Fuente: Larrondo (2009).</i>	48
Figura 6. <i>Pirámide “deitada” (modelo João Canavilhas). El lector escoge en qué nivel quiere estar. Fuente: Porto & Flores (2012).</i>	62
Figura 7. <i>Menú fijo de navegación que, a pesar de que el usuario haga scroll hacia abajo, lo acompaña en la lectura. Fuente: www.soyelsistema.com (2015)</i>	62
Figura 8. <i>El slider o deslizador de imágenes estará debajo del menú principal de la página. Fuente: www.soyelsistema.com (2015).</i>	63
Figura 9. <i>Menú fijo. Fuente: www.soyelsistema.com (2015).</i>	72
Figura 10. <i>Diseño de interactividad de www.soyelsistema.com, a partir del diagrama conceptual del reportaje hipermedia, definido por Larrondo (2009).</i>	75
Figura 11. <i>Barra lateral para compartir contenidos en redes sociales. Fuente: www.soyelsistema.com (2015).</i>	77

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Programa del segundo concierto de la Unión Filarmónica de Caracas</i>	11
Tabla 2. <i>Inventario de útiles e instrumentos que vendió la Unión Filarmónica de Caracas</i> .	14
Tabla 3. <i>Promociones de estudiantes graduados de la Cátedra de Composición del maestro Vicente Emilio Sojo</i>	20
Tabla 4. <i>Cantidad de solistas venezolanos y extranjeros en la OSV hasta mayo de 1979</i>	22

INTRODUCCIÓN

www.soyelsistema.com es una investigación que pretende abordar el crecimiento histórico de la Fundación Musical Simón Bolívar, haciendo énfasis en sus antecedentes más cercanos y en cuatro hitos relevantes de la institución. Además, toma como hito principal el crecimiento profesional de sus músicos, quienes son los forjadores de todo el ambiente musical que se vive en las distintas presentaciones.

La innovación de este trabajo se da por medio de dos factores fundamentales: el uso de nuevas narrativas y recursos periodísticos; y el abordaje de fuentes que no hayan tenido mucha presencia en medios de comunicación y bibliografías consultadas.

Las nuevas narrativas y recursos periodísticos vienen determinados por el nuevo periodismo, que según Kapuściński (2003) se encargó de borrar los límites entre los diferentes géneros y que cada día se hace más difícil diferenciar en un texto cuáles géneros se están utilizando para divulgar cualquier trabajo. De esto se trata la nueva narrativa multimedia.

La búsqueda de músicos que no hayan tenido mucha relevancia en los medios de comunicación obedece a una explicación hecha por Marín (2008), quien afirma que “el periodista nunca debe conformarse con lo más elemental ni darse por satisfecho con una información «a medias»”. (p.213). Por esta razón, se buscaron antecedentes sobre El Sistema, donde se observó que las distintas investigaciones se centraban en el crecimiento de la organización y no del individuo. Este es, quizás, el aspecto más original de la investigación.

Este trabajo trata el tema de la música desde una perspectiva humana e institucional, donde se pretenden abordar elementos que no pueden ser tratados con un género menor, como la noticia, sino con uno mayor, como el reportaje, ya que

“profundiza en las causas de los hechos, explica los pormenores, reproduce ambientes, sin distorsionar la información” (Marín, 2008, p.206).

Las barreras entre géneros no existen y el periodista debe hacer lo posible por conseguir historias originales. Ambos elementos se conjugan en el nuevo ambiente multimedia, que está en pleno desarrollo, y que brinda las herramientas precisas para salir del texto a secas e incursionar en nuevas formas de presentar un producto final.

www.soyelsistema.com es un reportaje que evoca diferentes posturas periodísticas, desde las clásicas comenzando por los géneros mayores del periodismo, hasta las más innovadoras como el reportaje hipermedia. Este es otro de los puntos innovadores de la investigación.

Este tomo escrito está conformado por un marco referencial que ahonda en el surgimiento de El Sistema y describe, brevemente, cuatro hitos seleccionados por sus músicos; un marco teórico que explica y justifica la necesidad de que este proyecto sea multimedia; y por último, un marco metodológico en el que se aplican todos los conceptos innovadores del ambiente multimedia y el periodismo clásico al tema que se está desarrollando.

El tomo será breve, porque se le otorgó más importancia al producto editorial final, ya que ahí se vaciará toda la información obtenida durante la investigación. Además, parte del material que se recopiló para la investigación está en otros formatos que solo serán utilizados en www.soyelsistema.com.

www.soyelsistema.com es un sitio web que tiene como fortaleza la exposición del crecimiento musical y profesional de los integrantes de El Sistema. Además, deja abierta una ventana para que la propia audiencia tenga la oportunidad de adobar este trabajo de investigación. Aquí no se usa el modelo tradicional de uno a muchos, sino el de muchos a muchos, porque el usuario tiene la potestad de poder construir, comentar y navegar en el sitio web.

I. MARCO REFERENCIAL

1.1. *Inicio del movimiento sinfónico en Venezuela*

1.1.1. *Unión Filarmónica de Caracas*

En Venezuela, a principios del siglo XX, se seguía llevando un modelo musical donde se educaba de forma individual. Además, se estudiaban distintas teorías musicales, sin atender un programa de estudios oficial. Estas condiciones trajeron diferentes inconvenientes, porque no se estaban formando músicos nóveles.

La Unión Filarmónica de Caracas se constituyó el 11 de febrero de 1922 en la casa de Vicente Martucci, quien se esforzó por fundar una orquesta sinfónica firme en el país. Este centro musical, donde fueron convocados diferentes músicos y amantes del arte, tenía ciertos lineamientos generales, que enuncian la dificultad por establecer una organización estable para las prácticas musicales en conjunto.

Alberto Calzavara (1980) explica cuáles fueron estas directrices:

La fundación de la “Unión Filarmónica de Caracas” responde a los lineamientos generales de las tantas “Sociedades Filarmónicas” que proliferaron en el mundo durante el siglo XIX. Es decir, una asociación de músicos y “amigos de la música” quienes se constituyen en un organismo con personalidad jurídica para la persecución de sus objetivos. (p.23).

La fundación de la Unión Filarmónica de Caracas es el inicio de una lucha por el reconocimiento de la música sinfónica en Venezuela. Quizás, porque “no tenía ninguna demanda por aquellos años y si no había una agrupación establecida era porque ni el público ni el Gobierno estaban dispuestos a mantenerla”. (Calzavara, 1980, p. 23).

Alberto Calzavara (1980) narra cómo estaban los ánimos para este momento, que marca el inicio de una nueva etapa musical en Venezuela:

“Divino Arte”, dice el acta constitutiva de la Sociedad. Quizás estas dos palabras hoy nos mueven un poco a la sonrisa, pero resumen el estado de ánimo y la voluntad de aquellos pioneros de la música sinfónica en Venezuela. Era la manera de demostrar al país y al mundo, quizás, que a pesar de todos los inconvenientes y dificultades, el “Divino Arte” tenía su lugar en Venezuela, que estaba por encima de los furores caraqueños de ópera, cine y zarzuela y que el oficio de la música, se redimía, en sus manos, en su máximo exponente. (p.24).

No solo fue el entusiasmo de sus socios y los amantes de la música. Los costos fueron un obstáculo para los que pretendían formar una orquesta, porque debían mantenerla ellos mismos, sin apoyo del gobierno o alguna institución. Tanto así, que el primer concierto de la Unión Filarmónica de Caracas, realizado el 29 de mayo de 1922 en el Teatro Nacional, no devengó ningún beneficio monetario.

Aún teniendo a Juan Vicente Gómez y otras personalidades prestigiosas del Gobierno como socios honoríficos, no lograron obtener ningún beneficio en su segunda presentación que contó con el siguiente programa:

Tabla 1. *Programa del segundo concierto de la Unión Filarmónica de Caracas*

Primera Parte	
Beethoven	Obertura “Egmont”
Saint-Saëns	Bacanal de “Sansón y Dalila”
Michielo	Czardas números 1, 2 y 3
Segunda Parte	
Schubert	Sinfonía “Inconclusa”
Rubinstein	“Romanza”, en mi bemol
Rachmaninoff	“Preludio célebre”
R. Strauss	“Adagio cantabile”
Mancinelli	Marcha final de la ópera Cleopatra

Fuente 1. (Calzavara, 1980, p.27).

Los beneficios vendrían para el tercer concierto, cuando Martucci “piensa que en lo sucesivo se podría cobrar entradas a los conciertos (...), con precios de localidades que oscilaban entre los Bs. 30,00 (palco), Bs. 5,00 (patio), Bs. 4,00 (balcón) y Bs. 1,00 (galería)”. (Calzavara, 1980, p. 27).

La Unión Filarmónica de Caracas se fortaleció luego de sucesivas presentaciones, pero tuvo una carrera difícil, porque no tuvo más apoyo económico, sino el de sus socios. Un evento, reseñado por Calzavara (1980), casi acaba con la institución y sus agremiados:

El 28 de julio de 1923 la orquesta interviene en un funeral en memoria de Juan C. Gómez, (...) Vicepresidente de la República (...). Los gastos que afrontó la “Unión Filarmónica” fueron muy superiores a lo previsto, razón por la cual la Sociedad se vio al pie de una quiebra, porque muchísimos socios adeudaban sus cuotas de participación (...). El Gobierno Nacional, por su parte, agradeció mucho a la Orquesta el acto fúnebre, pero no fue capaz de socorrerla cuando se veía al borde de la ruina. (p.28).

Para contrarrestar la caída de otro proyecto musical, la directiva de la Unión Filarmónica de Caracas decide incorporar a más socios. Aquí entrará en escena Vicente Emilio Sojo, quién llegará a ser presidente con solo dos meses en ella. Él tuvo una observación muy crítica, al momento de tomar el mando, porque “alegó que la ‘Unión Filarmónica’ se estaba ocupando más en la parte material de su existencia y que estaba olvidando uno de los principios fundamentales por el que fue creada: el perfeccionamiento artístico de sus agremiados”. (Calzavara, 1980, p. 28).

Ese interés que tenía la Unión Filarmónica de Caracas en su parte material no logró tampoco el éxito de su logística y recursos monetarios. Se quedaron sin el local donde realizaban los ensayos generales, porque no pudieron pagar el costo del alquiler. Esto confirmó la crítica del maestro Sojo, ya que no se estaban ocupando de lo académico, sino de su existencia material.

Alberto Calzavara (1980) explica un inconveniente académico que hubo con un concierto y demuestra que el maestro Sojo estaba en lo correcto sobre la primacía del interés material sobre el instruccional y académico:

El maestro Vicente Martucci propone que se haga un concierto en homenaje a Beethoven por celebrarse ese año el centenario de su *Novena Sinfonía* [Cursivas en el original]. Dicho concierto no podía tener lugar antes del mes de diciembre porque no se encontraba en Caracas la partitura de la obra; era menester encargarla a Europa. (p.30).

El movimiento musical no pretendía seguir las tendencias musicales autóctonas del país, sino buscar nuevos horizontes. “Como se ha visto, la nueva orientación musical no fue un desarrollo de las viejas tendencias caraqueñas, sino que procedió del exterior, por una serie de raras casualidades”. (Calcaño, 1985, p. 445).

La Unión Filarmónica de Caracas tenía problemas de logística por no poseer un presupuesto estable. Pero el maestro Sojo supo visualizar el problema académico que atacaba directamente el surgimiento de músicos nóveles. Tanto así, que en el año 1925 “(...) regaló un oboe a la agrupación, “instrumento de que [sic] carecía la Sociedad y la Orquesta”. (Calzavara, 1980, p. 33).

Una vez resueltos todos los inconvenientes con sus socios, porque no cancelaban sus cuotas de participación, “a mediados del año 1924, la Unión vive su época más floreciente”. (Calzavara, 1980, p. 32). Además, no presentaban más de cinco conciertos anuales, porque sus integrantes tenían diferentes ocupaciones.

Al año siguiente, los índices económicos de la Sociedad aumentaron. Calzavara (1980) lo explica:

Después de un concierto a beneficio de la “La gota de leche”, ofrecido durante el mes de marzo de ese año”, el corte de cuentas hecho con motivo de las elecciones de la Junta Directiva para el mes de abril arrojaba un balance positivo, a favor de la Institución, por el orden de los Bs. 1.249,80. (p.32).

Los años siguientes no serán de gran importancia para la Unión Filarmónica de Caracas. Sin embargo, para el año 1926 la institución no “parece haber tomado muy en consideración la transcripción de sus acontecimientos subsiguientes porque, misteriosamente, a partir de esa fecha hay un vacío de dos años y medio”. (Calzavara, 1980, p. 33).

La Unión Filarmónica de Caracas finalizó sus actividades sin un motivo preciso. Sin embargo, la junta directiva se reunió el 26 de enero de 1929, donde la fundación quedó disuelta por unanimidad. Calzavara (1980) narra con detalle las decisiones tomadas:

Se propone poner en venta los instrumentos que había adquirido la Sociedad para invertir ese dinero en útiles cosas con que socorren a los Dagnificados [sic] de Cumaná; tomando en cuenta que esos instrumentos están en manos de señores que se benefician con ellos sin preocuparse para nada de la sociedad. (p.34).

Tabla 2. *Inventario de útiles e instrumentos que vendió la Unión Filarmónica de Caracas*

Cantidad	Útiles
1	Cesta
13	Atriles
60	Sillas
15	Colgadores
1	Fagote
2	Oboes
1	Corno Inglés
1	Trompa
3	Pantallas, cables, dos sócates
1	Carpeta
1	Timbre
1	Mesa

Fuente 2. (Calzavara, 1980, p.34).

La Unión Filarmónica de Caracas quedó disuelta y luego de un año nace la Orquesta Sinfónica Venezuela. “Esto es indicio de una continuidad en el proceso y desarrollo de la música venezolana del presente siglo”. (Calzavara, 1980, p. 34).

1.1.2. *Orquesta Sinfónica Venezuela*

El movimiento sinfónico en Venezuela comenzó, por segunda vez, con la fundación de la Orquesta Sinfónica Venezuela (OSV). El país necesitaba un ente seguro que le diera forma a una orquesta y que no decayera al poco tiempo. Así, se buscaba “colmar algún día, quizás lejano, la profesionalización del ejercicio de los instrumentos musicales con parámetros existentes, ya para aquel entonces, en los más importantes lugares del orbe”. (Calzavara, 1980, p. 37).

Esta conformación se dio el 15 de enero de 1930. El maestro Vicente Emilio Sojo “hace la primera reunión para elaborar proyectos, objetivos inmediatos, fijar los días de ensayos y el primer concierto”. (Calzavara, 1980, p. 37).

Sus fundadores fueron Vicente Emilio Sojo, Vicente Martucci, entre otros colaboradores, quienes formaron parte de la escuela moderna. Sin embargo, el movimiento surgió gracias a la profesión más importante de Vicente Emilio Sojo: ser educador. “Él sabía que era así, de modo que, por ejemplo, respecto a su trabajo como director de orquesta dice: “(...) la última de estas dos cosas (el arte de instrumentar y el de dirigir orquesta) nunca pudo hacerla bien”. (Ramon y Rivera, 1998, p. 109).

Calcaño (1985) respondió por qué Sojo es el propulsor del nuevo movimiento musical en Venezuela con una mención especial en su libro *La ciudad y su música*:

Sin que esto menoscabe la gran importancia de sus compañeros del primer grupo, de aquellos que pudiéramos llamar la vanguardia, de los que comenzaron a agitar la vida musical caraqueña desde 1919. Esta singularización la hacemos porque, aparte de todo lo que atañe al valor artístico de las composiciones (en lo cual tienen gran importancia todos los de esa vanguardia), la actuación personal e incansable de Sojo le ha dado un puesto especial como propulsor, como motor constante del nuevo movimiento. (p.448).

Vicente Emilio Sojo será el hacedor de una realidad, “porque fue quien cargó con la responsabilidad y el duro esfuerzo de sostener, por un milagro de equilibrio y de persuasión, la vida endeble de aquella orquesta”. (Calcaño, 1985, p. 449). Sojo inició el desarrollo de nuevas prácticas musicales pedagógicas, luego de muchos intentos infructuosos, porque “sabía, por otra parte, que debía afrontar la renovación y el mejoramiento de los estudios musicales, para cumplir así lo que el país ansiaba”. (Ramon y Rivera, 1998, p. 111).

El esfuerzo de Sojo se observó desde los primeros días de la OSV. Él convocó a los músicos para una reunión. Allí se discutirían “proyectos, objetivos inmediatos, (...) días de ensayos y el primer concierto”. (Calzavara, 1980, p. 37). Lo más importante, quizás, es el anuncio del primer concierto. Eso refleja el espíritu de Sojo y la necesidad de dar a conocer la vanguardia musical del momento.

Este desarrollo sinfónico se debe también a la visita que realizaron diferentes músicos extranjeros al país. José Antonio Calcaño, Manuel Leoncio Rodríguez y Francisco Esteban Caballero conocieron a un músico escocés de apellido Richter, quien había sido discípulo de Arthur Nikisch, intérprete portentoso de la música de Bruckner, Chaikovski, Beethoven y Liszt. Richter le mostró uno de los preludios de *Debussy* a Calcaño, quien se los pidió prestados, para luego reunirse a tocar cuartetos de cuerda.

Calcaño (1985) explicó el interés que despertó la visita de estos músicos extranjeros a Venezuela. Esto se tradujo en que los músicos querían ser solistas y pertenecer a pequeñas agrupaciones, porque nadie pensaba en pertenecer a una orquesta sinfónica:

Esto despertó un entusiasmo inmediato y fue el punto de partida de muchas actividades; entre todos reunieron algunos bolívares y encargaron a Francia un buen lote de obras de Debussy, Ravel, Fauré, D'Indy, Roger-Ducasse y otros más. En su mayoría, fueron obras de piano, pero también vino algo de música de cámara: tríos, cuartetos. (p.445).

Calcaño (1985) nombra a otros músicos extranjeros que colaboraron a “encender la hoguera”. G. Witteveen y J. P. J. A. B Marx, ambos pianistas holandeses; Djalma Pinto-Ribeiro Lessa, violinista brasileño y Yves Gaden, violinista francés.

Para consolidar aún más estas formaciones orquestales surgieron las grabaciones fonográficas. Calcaño (1985) lo explicó:

Tenemos que consignar aquí un nombre más: el de Isaac Capriles, cuya colección de discos en aquellos tiempos primitivos del fonógrafo, era la mejor de Caracas. Capriles tenía en sus aficiones musicales dos ídolos: Wagner y Mozart, pero en cuanto aparecía alguna grabación de autores nuevos, nos llevaba a su casa para que la oyéramos. (p.445).

Lo que impulsó el desarrollo del movimiento sinfónico en Venezuela y la creación de la Sociedad Orquesta Sinfónica de Venezuela fue la visión crítica que tuvieron José Antonio Calcaño, Juan Bautista Plaza y Vicente Emilio Sojo. “Ellos estaban conscientes del atraso musical en que vivía Venezuela, y debido a ese conocimiento crítico fue, seguramente, que Sojo se propuso atraer a los alumnos que en su cátedra, o en otras de la Escuela de Música, él veía que se destacaban.” (Ramon y Rivera, 1998, p. 110).

Esta novedad vendría con la fundación del Movimiento Nacionalista Venezolano. Sin embargo, “hay que decir (...) que si bien este movimiento representó un renacimiento en muchas áreas del quehacer musical venezolano, no lo fue así en el terreno de la educación musical institucional”. (Asuaje de Rugeles, Guinand, & Bottome, 1986, p. 76).

Al iniciarse la OSV, aún se seguía llevando un modelo donde se realizaban prácticas aisladas y estudios de teoría musical. Esto trajo consecuencias al sistema educativo de principios del siglo XX, porque no se estaban dando las condiciones necesarias para la formación de músicos ejecutantes.

Asuaje de Rugeles et.al (1986) explicó cuáles fueron las secuelas de seguir un modelo de prácticas individualizadas:

El área de nuestra vida musical más golpeada fue la de la ejecución instrumental pues si la práctica de conjunto es altamente recomendable para todo músico en su proceso de formación, sea cual sea la rama en la que va a especializarse, tanto más lo es para el ejecutante cuyo destino será, en la mayoría de los casos, actuar como integrante de un conjunto instrumental. (p.76).

Palacios (1935), citado por Segnini (1997), afirma que la enseñanza musical en Venezuela tiene muchas fallas, pero él hace un razonamiento desde la perspectiva del Arte por el Arte al decir:

La tesis del Arte por el Arte es imposible sostenerla en América; aún más, es necesario contradecirla. (...) Arte por Arte es una tesis decadente; las manifestaciones artísticas que más se han acercado a sus principios solo se han presentado en países de gran cultura, y solo en momentos de decadencia de esa cultura, de lentitud, de agonía social. (...) Pero en América el problema es distinto. Estamos empeñados en crear una cultura para estas tierras todavía áridas; (...) nuestro momento es de creación, de construcción, nuestras manifestaciones artísticas necesariamente tienen que reflejar ese angustioso esfuerzo (...). (p.140).

Palacios (1935) concluye este razonamiento asegurando que el movimiento musical venezolano del siglo XX está envuelto en dichas búsquedas.

El año 1930 será el comienzo de una etapa fructífera en el ámbito musical y de inspiración para muchos músicos que formaron parte de la cátedra de composición, impartida por el maestro Sojo. “La cátedra de composición fue la forja de donde fueron saliendo en el transcurso de 20 años un número de profesores bien formados en las disciplinas básicas de la composición” (Ramon y Rivera, 1998, p. 111).

No solo fraguados, sino animados a desarrollar proyectos individuales. “Sojo supo estimular en sus alumnos el trabajo creador no solo con la palabra, sino consiguiendo que se publicaran sus obras primigenias”. (Ramon y Rivera, 1998, p. 112).

A continuación se muestran las sucesivas promociones de la Escuela Superior de Música. Con esta lista se ve “el incalculable progreso alcanzado hoy, si se le compara con la situación de 1919”. (Calcaño, 1985, p. 446). Además, en las listas de la promoción figura el nombre de José Antonio Abreu, quien será el hacedor de un nuevo proyecto musical inclusivo y enfocado en el desarrollo social y musical.

Tabla 3. *Promociones de estudiantes graduados de la Cátedra de Composición del maestro Vicente Emilio Sojo*

Promoción y año	Estudiantes
Primera: 1944	Evencio Castellanos; Antonio Estévez; Ángel Sauce
Segunda: 1945	Antonio José Ramos
Tercera: 1946	Inocente Carreño
Cuarta: 1947	Antonio Lauro; Carlos Figueredo; Gonzalo Castellanos
Quinta: 1948	Manuel Ramos; Blanca Estrella; José Clemente Laya
Sexta: 1950	Andrés Sandoval y Nazyl Báez Finol
Séptima: 1960	Modesta Bor; José Luis Muñoz; Raimundo Pereira; Leopoldo Billings; Nelly Mele Lara
Octava: 1964	José Antonio Abreu
Novena: 1966	Rogério A. Pereira y Alba Quintanilla

Fuente 3 (Ramón y Rivera, 1998, p.113).

Además, el maestro Vicente Emilio Sojo, luego de la muerte de Juan Vicente Gómez, se encargó de la dirección de la Escuela de Música y Declamación de la Academia de Bellas Artes de Caracas. No solo animó a sus estudiantes, sino que amplió el programa de estudios. Esto ratifica el resurgimiento musical y cultural del ambiente caraqueño.

Ramón y Rivera (1998) lo explica citando una autobiografía que Sojo escribió:

(...) Este nuevo cargo constituyó para Sojo una preocupación nueva: se propuso ensanchar el número de materias de especialización en el Plantel, pues, tan solo existían cátedras de piano, de violín, de clarinete y flauta, de teoría y solfeo, de historia de la música, de armonía, guitarra y de cornetín. Lo primero que hizo fue transformar, sin consulta, la primitiva clase de armonía en Cátedra de Composición, y pudo lograr, en el transcurso del tiempo, que se nombrara para la enseñanza de cada instrumento a un profesor especializado. (p.111).

1.2. *Se asoma un nuevo comienzo musical: dificultades y coincidencias*

1.2.1. *Los extranjeros y el calvario de poder pertenecer a una orquesta*

Los dos antecedentes más cercanos a la conformación de la Fundación del Estado para la Orquesta Nacional Juvenil son la Unión Filarmónica de Caracas y La Orquesta Sinfónica de Venezuela, como ya se comentó en este capítulo. Estas dos últimas agrupaciones estaban conformadas, en su mayoría, por músicos de otras latitudes.

Para comprobar la cantidad de músicos extranjeros que había en la Orquesta Sinfónica Venezuela, se contabilizó el número de pianistas, violinistas y violonchelistas venezolanos y extranjeros, dispuestas por Calzavara (1980):

Tabla 4. *Cantidad de solistas venezolanos y extranjeros en la OSV hasta mayo de 1979.*

	Solistas Venezolanos	Solistas Extranjeros
Piano	51	90
Violín	19	45
Violonchelistas	5	21
Total	75	156

Fuente 4. Elaboración propia a partir de las listas divulgadas por Calzavara (1980)

Este pequeño acercamiento lo confirma Alfredo Rugeles, director y compositor de larga trayectoria:

(...)Los primeros músicos que poblaron la Orquesta Sinfónica Venezuela, hay que estar claros, eran italianos, norteamericanos, polacos, alemanes, entre otros. Había muy pocos venezolanos. Todavía en los años 70, todos los músicos eran extranjeros. (Conversación personal, julio 27, 2015).

No solo la Orquesta Sinfónica Venezuela estaba ocupada por extranjeros. Florentino Mendoza, pionero de El Sistema y chelista de la primera Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, explica como estaba la situación en la Orquesta Sinfónica de Maracaibo y justifica por qué tanta presencia de músicos no venezolanos:

En Caracas había mucha presencia de músicos italianos, argentinos y uruguayos, debido a las situaciones políticas que vivían esos países. Sin embargo, eran músicos bien formados y entraban a las orquestas sinfónicas venezolanas. Por ejemplo, la Orquesta Sinfónica de Maracaibo estaba integrada en un 90% por músicos Polacos. Era una orquesta, prácticamente, de Polonia. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

Las dos orquestas sinfónicas, de mayor importancia para el momento, estaban integradas por extranjeros. Además, era complicado pertenecer a una agrupación, porque se necesitaba de cierta experiencia. Florentino Mendoza narró cómo pidió una audición en la oficina administrativa de la OSV:

Cuando regresé de Alemania, yo quería entrar en la OSV y pedí una audición. Recuerdo que fui a la oficina de la orquesta a pedir información y cuando me vieron la cara, porque yo en ese momento tenía 17 años, me dijeron: “no hijo, ¿Qué estás buscando aquí?” Yo les dije que buscaba audicionar y un señor me respondió, mientras se agarraba el cabello: “aquí hacen falta canas, ¿Sabes lo que significa esto? Experiencia y tú no la tienes. ¿Cómo vas a tocar tú Mozart, Beethoven o Chaikovski? Aquí preferimos músicos mayores y si son extranjeros mejor, porque ya vienen con la cultura europea”. Yo salí de allí con un fuerte desaliento y una profunda decepción. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

Un ejemplo más elocuente se suscitó en la Escuela José Ángel Lamas. Allí un fagotista realizó un acto, que demostró cuánta frustración sentía un músico al no poder pertenecer a ninguna agrupación. Tanto así, que no siguió sus estudios musicales y estudió medicina. Florentino Mendoza lo cuenta y omite el nombre del músico por respeto:

Un estudiante de la Lamas realizó un acto simbólico. Esta persona se graduó de fagotista y decidió ir a audicionar en la Sinfónica de Venezuela. Cuando realizó la solicitud le dijeron que solo había dos fagotistas, su profesor y otro músico, y que tenía que esperar a que uno se muriera o se jubilara. Él insistió diciéndole que estaba graduado y le respondían lo mismo. Entonces, él se situó en el jardín de la escuela, tomó su fagot, lo roció con querosén y lo quemó delante de todos los estudiantes diciendo: “si yo no tengo futuro en la música como fagotista, yo quemó mi fagot”. (Conversación personal, agosto 19, 2015).

Los músicos extranjeros no parecían ser dañinos para el ambiente musical venezolano, porque la mayoría de los profesores que forjaron el nuevo proyecto musical, dirigido por el maestro Abreu, se capacitaron con ellos. El artículo “85 años protagonizando la historia musical de Venezuela” (s.f), publicado en el sitio web de la OSV, destaca la importancia de contar con influencia de otros países:

Entre 1930 y 1947, el propio maestro Sojo se dio a la tarea de lograr la estabilización económica de la Sociedad Orquesta Sinfónica Venezuela. Con los recursos en mano, se marcó como prioridad la profesionalización de los músicos, permitiendo el ingreso de músicos extranjeros de altísimo nivel, para completar la formación inicial de los músicos existentes a la fecha. Muchos de esos maestros se quedaron en nuestro país, haciendo vida, creando familias, dando clases a la par de su labor en La Sinfónica. Ellos formaron a las generaciones de músicos que hoy lideran en la OSV y en otras tantas instituciones musicales de renombre. (¶9).

Situaciones como la cantidad de músicos extranjeros, la dificultad para ingresar en una orquesta y el modelo de enseñanza musical que se seguía, quizás, impulsaron a que José Antonio Abreu iniciara un intento por crear una orquesta, donde se resolvieran todos los problemas que se suscitaban en el ambiente musical de la década de los años 70 y 80.

1.2.2. *¿José Antonio Abreu es la continuación del maestro Vicente Emilio Sojo?*

La mitad del siglo XX tuvo como principal figura y conductor de los albores musicales a Vicente Emilio Sojo. Sin embargo, José Antonio Abreu será su alumno y, posteriormente, egresado de la Cátedra de Composición impartida por él. Un detalle importante es que Abreu fue el único egresado en el año 1964 (Véase la Tabla 3), cuando en las dos promociones anteriores, 1950 y 1960, siempre había más de dos egresados.

El maestro Sojo marcó un precedente en el ambiente musical. Por esta razón, se establece una conexión ente él y el maestro Abreu. Torres (2007) explicó cómo Sojo fue impulsor de un nuevo momento musical en Venezuela:

(...)El padre Sojo y la creación de su Oratorio son las pautas que marcan un hito en este tránsito. En el siglo XVIII, se inician en Venezuela las actividades musicales de forma permanente y organizada tanto en el aspecto religioso como en el profano. (p.32).

Haber sido alumno del maestro Sojo, quien “decidió ser músico y notó en el ambiente caraqueño el menosprecio en que se tenía la músico profesional (sic) (...)” y ser egresado de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, pudieron ser los detonantes para que José Antonio Abreu quisiera iniciar un proyecto no solo musical, sino social. (Ramón y Rivera, 1998, p.109)

Es necesario mencionar las palabras de José Antonio Abreu, citado por Noviello & Noviello (1999), porque singularizan la idea que tenía aún, después de haberse constituido El Sistema: que fuese un proyecto social y el inicio de una nueva forma de aprender música:

Y allí está el primer elemento que lo califica como proyecto social: es que inmediatamente que el niño comienza a estudiar su instrumento se enfrenta a la práctica colectiva. ¿Qué es la orquesta?, la Orquesta es una sociedad, allí comienza una escuela de vida social. La práctica orquestal es esa escuela de vida colectiva, porque la orquesta, dejando a un lado los aspectos musicales y técnicos, es una comunidad, una sociedad ideal que tiene por excelencia la concertación. Por el mismo concepto de la orquesta, la esencia de esa sociedad, de ese pequeño pueblo es la concertación, la otra esencia es la interdependencia. (p.175).

Estas palabras resaltan el surgimiento de un nuevo modelo musical y pedagógico. Además, le hacen frente a la cantidad de intentos infructuosos por crear sociedades filarmónicas en el país y significa un precedente ante el lento avance del proceso musical en Venezuela, desde sus inicios en la época colonial. Así lo explica Torres (2007):

Según los conocedores de la música el proceso ha sido sumamente lento, en primer lugar, porque la sociedad colonial, estaba alejada de las capitales virreinales, en segundo, porque las manifestaciones indígenas eran de poco peso y tercero, porque el aporte de los esclavos negros, no dejaba sentir, por este motivo el período colonial tiene poca importancia, en este rubro. (p.33)

Sojo fue el protagonista de momentos claves para la cultura nacional y fiel propulsor de que “sus contemporáneos cambiaran de parecer”. (Ramón & Rivera, 1998, p.109). García (2008) destaca la importancia que tenía Sojo como propulsor de nuevas generaciones, entre las que figuraba José Antonio Abreu:

En mi opinión, esa figura autoritaria, fuerte, audaz, era necesaria para ese entonces, para una época carente de elementos básicos, no solo de materiales, instrumentos, partituras, espacio apropiado para enseñar, sino también de pedagogos, de personal docente necesario para la formación de un sistema musical propio de corte académico. Sojo era la figura de un gran líder, de un personaje único dotado de una gran intuición, de temperamento serio, capaz de ejercer una autoridad indispensable para aquellos tiempos en los que resurgían nuevos ideales y propuestas en la educación del país. Al mismo tiempo, Sojo supo inculcar en sus discípulos el modo de ser autocríticos, detectar errores, y aprender a corregirlos por iniciativa propia. (p.57).

El símil entre Vicente Emilio Sojo y José Antonio Abreu es válido, porque Abreu siguió con la tarea de hacer que la música orquestal fuese algo de importancia para el Estado. Abreu siguió la figura del líder y la enseñanza, del maestro Sojo, le funcionó para impulsar un desarrollo no solo desde la perspectiva musical, sino social, cultural y económica.

1.3. *El surgimiento de un nuevo proyecto musical: El Sistema*

Cuando una persona escucha “El Sistema” sabe que no se trata de cualquier conjunto o unidad cualquiera, sino una institución musical que fue conformada por el maestro José Antonio Abreu. Un sistema inclusivo, donde cualquier persona puede asistir y aprender música, donde se gestaron las más importantes orquestas sinfónicas de Venezuela y donde se siguen ejecutando todas las labores correspondientes al desarrollo de las prácticas musicales en Venezuela y el mundo.

El sitio web de Fundamusical Simón Bolívar (s.f), en su sección Historia, califica el crecimiento histórico de El Sistema como de “éxitos y esperanzas”:

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela es una obra social y cultural del Estado venezolano. Concebido y fundado en 1975 por el maestro y músico venezolano José Antonio Abreu, El Sistema propone sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico. Este modelo pedagógico, artístico y social, que ha alcanzado relevancia en el mundo entero, constituye el programa de responsabilidad social de mayor impacto en la historia de Venezuela. (12).

Quizás, este pasaje define lo que es hoy El Sistema, pero siempre es importante mostrar cómo se gestó una idea que comenzó como una familia y que hoy es, como lo expresa Lope Valle (2015), una “corporación musical de muchísima relevancia internacional” (Conversación personal, julio 13, 2015). En este sentido, se ahondará en el surgimiento de El Sistema en los siguientes intertítulos.

1.3.1. *Se asoman las nuevas prácticas musicales en conjunto*

El estudio musical en Venezuela estaba dividido. Por un lado, se estudiaba la parte académica en las diferentes escuelas y conservatorios del país; por la otra, cuando un estudiante culminaba sus estudios, tenía que ingeniárselas para ver cómo se incorporaba a las filas de una orquesta. Florentino Mendoza, quien vivió el ambiente musical de la década de los 70, lo confirmó: “no existía ningún tipo de interconexión entre las orquestas y los centros de estudio. Eran cosas distintas”. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

Alfredo Rugeles (2015) explicó cuál era el verdadero problema del estudio musical en Venezuela:

En ese momento, la mayoría de las cátedras que se dictaban, para aprender a tocar un instrumento, no estaban dirigidas a que el alumno fuese un músico de orquesta. No había esa intención, porque no existía la necesidad tampoco. Cada quien quería ser solista. Es diferente a ser músico de orquesta. (Conversación personal, julio 27, 2015).

El viernes 29 de mayo de 1964 se publicó la Gaceta Oficial número 909, en la cual se establecieron los programas musicales, fundamentados en distintas teorías pedagógicas para cada instrumento musical; de allí se comenzaron a ver los primeros trazos de una nueva enseñanza musical. En esa misma Gaceta Oficial (1964), justo al terminar cómo será el inicio del curso preparatorio, se enuncia lo siguiente:

Como los cursos preparatorios son especiales para niños bastante pequeños, es recomendable al profesor que trate en lo posible de desprender del trabajo práctico las explicaciones teóricas. El ejemplo, la abundancia de ejemplos posibles de repetir los niños con facilidad [sic], ayudará enormemente a la comprensión de los conocimientos, evitará la fatiga mental y mantendrá vivo el interés por los alumnos. (p.1).

No solo se verá teoría, sino se le da importancia al tema práctico. Tanto así, que solicitan que los profesores utilicen gran cantidad de ejemplos, para así facilitar la comprensión. Sin embargo, autores como Bravo & Santana (2011) analizan que el uso de distintas teorías pedagógicas marcan diferencias y dificultan el desarrollo de estrategias didácticas.

Además, Rodríguez (2007) realizó un análisis válido, porque la Gaceta Oficial no estipula cuál es la bibliografía y método a seguir para el estudio musical. Así se deja abierta la posibilidad de utilizar cualquier técnica o recurso bibliográfico para completar los programas mencionados.

Esto representó un giro en la forma de estudiar música. Sin embargo, la oficialización de la Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta traerá consigo un

selecto grupo de profesores, quienes plantearán una nueva propuesta pedagógica musical no solo enfocada en lo académico, sino en lo teórico.

1.3.2. *Fundación de la Orquesta Nacional Juvenil (ONJ)*

El diario El Nacional, en su edición del 26 de febrero de 1975, reseñó, en la página ocho del cuerpo C, la creación de la Orquesta Juvenil Nacional Juan José Landaeta (ONJ). El *lead* de la nota indica que en poco tiempo será anunciado el primer concierto y que la orquesta está integrada por jóvenes que provienen del conservatorio Juan José Landaeta.



Figura 1. Nota de prensa donde se reseña la creación de la ONJ. Fuente: archivo de El Nacional (1975).

El cuerpo de la nota de prensa, publicada en el diario El Nacional (1975), indica que se reunieron 80 músicos, que fueron seleccionados de los centros de formación y, de nuevo, enunciaban que todos son venezolanos. Además, revelan que

el proyecto fue promovido por Ángel Sauce, José Luis Alvarenga y José Antonio Abreu.

Sauce y Abreu fueron formados en la cátedra de composición del maestro Sojo (Véase la tabla 3). Se podría afirmar que los dos semilleros de la nueva propuesta musical son: la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, donde estudiaron; y el Conservatorio de Música Juan José Landaeta, porque allí se realizaron las inscripciones para la ONJ. Jesús Alfonzo (2015), pionero de El Sistema, explica cómo formalizó su ingreso a la novel orquesta:

Al día siguiente, viernes 21, a las seis de la tarde, Aponte y yo nos encontramos en la esquina que se forma en la calle El Parque de Campo Alegre con la Avenida Francisco de Miranda para ir al Conservatorio de Música “Juan José Landaeta”, lugar en el cual se estaban haciendo las inscripciones para formar parte de la orquesta Juvenil. El Conservatorio Landaeta estaba bajo la dirección del Maestro Ángel Sauce. (p.23).

Esta conformación no fue como los tantos intentos, infructuosos, por crear sociedades filarmónicas. El periodista que escribió la nota para El Nacional (1975) lo demuestra:

Contactando uno de los tres promotores, se nos ha dicho que nada han comunicado a la prensa porque como norma, prefieren anunciar realidades, cosas concretas y no proyectos. (p.8).

Esta noticia causó cierto recelo de los integrantes de la OSV, quienes no estaban a gusto con que una orquesta juvenil representara a Venezuela y tuviera aspiraciones de salir al extranjero. Rugeles, actual director artístico de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, lo explica:

En ese momento había oposición a que existiera una orquesta juvenil, porque muchos consideraban que no tenían el nivel para tocar. Hubo muchas críticas para el maestro Abreu. Sin embargo, el tiempo le dio la razón al maestro, porque la manera como se empezó a hacer música en la Juvenil, ensayando, tocando, teniendo tesón y disciplina, fue lo que permitió el surgimiento de esta orquesta. (Conversación personal, julio 27, 2015).

Los objetivos de la conformación no se divulgaron hasta el 5 de febrero de 1975, cuando se realizó el primer ensayo de la ONJ, a pesar de todas las críticas y problemas de logística, en el Conservatorio “Juan José Landaeta”. Allí estaban los músicos, quienes se hacían muchas preguntas sobre el proyecto. Así lo narra Alfonso (2015):

Paralelamente a las expresiones de amistad, los saludos, y las presentaciones de todos, se sumaban muchas preguntas comunes como: — ¿Y quién te aviso de esto? ¿Y quién es el director? ¿Es Sauce? Pero... ¿es una orquesta de cámara? ¿Es verdad que van a dar becas? Era a las siete la reunión, ¿no? (p.35).

Las respuestas a todas estas preguntas y, quizás, los principales objetivos de la ONJ fueron expresados por la persona que los convocó a ese primer ensayo: José Antonio Abreu. Alfonso (2015) narra cuáles fueron esas frases cruciales para el inicio del proyecto:

—Para que nuestro objetivo principal sea la creación de una orquesta juvenil para el país, integrada por jóvenes venezolanos de todas las regiones nacionales...

—... la orquesta tendrá un sistema académico de primera categoría auspiciado por el Estado, el cual está obligado a brindar la formación educativa y general de los jóvenes...

—No tendrán becas sino unas ‘compensaciones económicas’ de acuerdo a su nivel técnico y académico...

—...la orquesta tendrá una serie de giras internacionales por América Latina y posteriormente varios países de Europa...

—La orquesta está destinada a tener un futuro inmenso y un porvenir extraordinario de dimensiones gigantescas... (p.36-37).

Otro detalle importante es que, con el surgimiento de la ONJ, la práctica musical no se veía como una simple actividad secundaria. Se había convertido en una tarea reivindicativa, que revivió valores como la sensibilidad, la razón y la recuperación social del hombre. En *El Nacional* (26 de febrero de 1975), se comienzan a notar las nuevas voces:

(...) Quienes se proponen no sólo promocionar a los músicos jóvenes, sino demostrar una vez más a la comunidad que los valores musicales juveniles son capaces de llevar adelante [sic] una actividad seria y permanente, dando lo mejor de sí mismos. (p.8).

La conformación de la Orquesta Nacional Juvenil fue un hito en la historia musical de Venezuela, porque estaba surgiendo en un entorno, donde la Orquesta Sinfónica de Venezuela era una agrupación experimentada. Además, los integrantes de la ONJ eran jóvenes preparados teóricamente, pero no habían tenido la oportunidad de participar como ejecutantes de una orquesta. No participar en agrupaciones les vedó su desarrollo como instrumentistas. López (1976) afirma esto en su columna “Sonido, hermano del alma”, publicada en el diario *El Nacional*:

Quizás esos jóvenes que integran la Orquesta Nacional Juvenil “Juan José Landaeta”, no sean en su mayoría ejecutantes de primera línea, intérpretes de profundos conocimientos; más, en verdad, que están rindiendo un trabajo que sólo puede considerarse como admirable, ya que existe en ellos una preocupación, una inquietud de cierta sublimidad, de transitar por caminos que le fueron vedados a generaciones anteriores. (p.4).

1.3.3. *La ONJV es oficial y asume las riendas de la educación musical en Venezuela*

La Gaceta Oficial número 31.681 del miércoles 21 de febrero de 1979 y una nota de prensa publicada, ese mismo día, en el diario El Nacional (1979) anuncian la creación de una fundación que tendrá por “objeto contribuir a la capacitación de recursos humanos y al financiamiento, dirección y evaluación de estos recursos que sean requeridos por los programas y actividades” (s.a, 1979, p.1). No es otra orquesta, tampoco un ensayo, es la conformación oficial, mediante un decreto emitido por el presidente Carlos Andrés Pérez, de la Fundación del Estado para la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela.

El artículo seis del decreto 3.093, publicado en la Gaceta Oficial (1979), mencionado en el párrafo anterior, dice lo siguiente:

La fundación estará dirigida por una junta directiva integrada por un Director Ejecutivo y dos Directores todos ellos de libre nombramiento y remoción por el presidente de la república, y dos Directores designados por el Presidente de la República a proposición del Consejo Consultivo de la Fundación. (p.3).

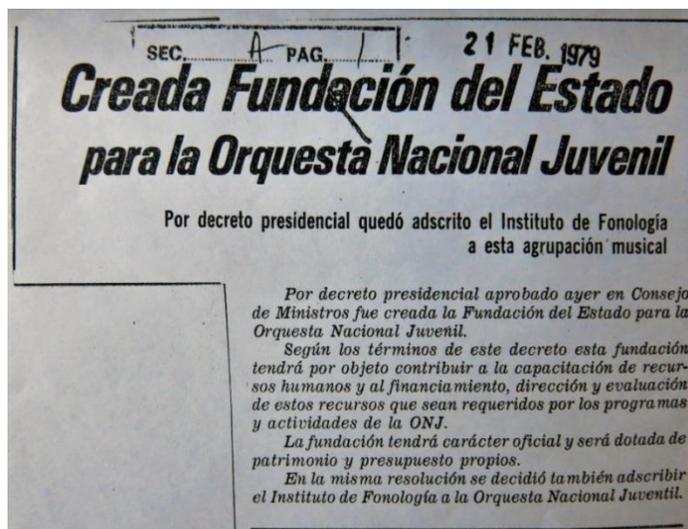


Figura 2. Nota de prensa donde se informa la oficialización de la ONJ. Fuente: archivo de *El Nacional* (1979).

Fue tan importante la conformación de esta Fundación, que José Antonio Abreu, citado por Alfonzo (2015), explicó:

(...)Esa palabra “para” es la clave de todo y es la que hace distinguir a nuestra fundación de todas esas fundaciones que se crean aquí en el país y que desaparecen a los tres días. Esa palabra —ese “para”— obliga permanentemente al Estado (...) para asistir, apoyar y respaldar a la orquesta de una manera absoluta y continuada. La fundación es un ente del Estado venezolano, un organismo tan importante como cualquiera de sus otras instituciones. Con decirte que tenemos un rango y nivel superior que el de cualquier ministerio. Eso lo han logrado ustedes. Sí, sí... ustedes... ustedes mismos al crear las bases de este monumento colosal, que aún no lo pueden ver —pero que existe— y del cual se van a dar cuenta muy pronto. (p.355).

Esta oficialización de la orquesta como un ente público comenzó a dar sus primeros frutos: la primera junta directiva se reunió el 2 de marzo de 1979 para “revolucionar el sistema educativo musical en el país”. Sí, antes de ser juramentados decidieron tener como propósito primordial: “establecer intercambio de opiniones

sobre el encauzamiento de la educación sistemática de la música en Venezuela y su proyección a nivel nacional". (El Nacional, 1979, p.4).



Figura 3. Cobertura de la reunión para intercambiar ideas y proponer un nuevo sistema educativo. Fuente: archivo de El Nacional (1979).

Esta juramentación no tardó y la ONJ pasó a ser una fundación con estamentos claros. Uno de ellos fue la modernizar la enseñanza musical en Venezuela.

Este cambio en la forma de educar a los músicos era necesario. Una persona que sintiera atracción por algún instrumento tenía que pasar primero por una formación académica y, después de unos años, llegaba al instrumento. Florentino Mendoza lo explica:

El sistema académico en Venezuela era muy sólido, pero era muy arduo el proceso para llegar al instrumento. Tenías que estudiar tres y cuatro años de teoría y solfeo para para escoger el instrumento que te gustaba. ¿Por qué no agarrar el instrumento de una vez y aprender paralelamente? Eso fue lo que revolucionó el movimiento musical que se estaba desarrollando en el momento. Era una locura lo que nosotros hacíamos, pero funcionaba. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

El segundo paso hacia la modernización fue la juramentación del Consejo Consultivo de la Fundación el 5 de Marzo de 1979, que estaba integrado por compositores y profesores de la época. Una nota de prensa titulada “Juramentados Directiva y Consejo Consultivo de la Fundación del Estado para la ONJV”, publicada por El Nacional (1979), s.a, indica cuáles eran sus integrantes:

Forman parte de la junta que regirá los destinos de la Fundación: José Antonio Abreu, como director ejecutivo; y como directores, Inocente Carreño, Angel Sauce, José Luis Muñoz y José Vicente Torres. Los suplentes son Primo Casale, Blanca Estrella de Méscoli, Rházes Hernández López y Ana Mercedes Rugeles. (p.5).



Figura 4. Nota de prensa publicada en *El Nacional* reseñó la conformación de la *Directiva* y el *Consejo Consultivo*. Fuente: archivo de *El Nacional* (1979).

Esta fundación fue la plataforma para dar inicio a una serie de procesos de expansión y creación de nuevas estructuras, que dieron paso a la creación de núcleos

y orquestas en diferentes estados de Venezuela. Además, contaba con la dotación de patrimonios y presupuestos propios.

1.4. *Hitos*

Durante las entrevistas y conversaciones que se realizaron para recoger datos para esta investigación, se formuló la siguiente pregunta: ¿Cuál es el hito histórico más importante de El Sistema? Varios de los consultados admitieron que la institución tiene muchos, otros dijeron que todo El Sistema es un hito y algunos fueron específicos en su respuesta.

A continuación, se hará una breve descripción de los cuatro hitos específicos más comentados entre los mismos integrantes de El Sistema y que son parte de los objetivos de esta investigación.

1.3.4. *Primer concierto de ONJ*

El 30 de abril de 1975, a tan solo dos meses de fundada la orquesta, el diario El Nacional publicó una nota de prensa titulada “La Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta ofrece hoy su primer concierto”. El debut se realizó en la Casa Amarilla y fue organizado para homenajear el día del trabajador. (s.a, 1975, p.18)

Un concierto que se produjo en tiempo record y que rompió todos los esquemas del ambiente musical que se estaba llevando para ese momento. Alfonzo (2015) explica cómo José Antonio Abreu, durante un ensayo en la iglesia Don Bosco, les comunicó la noticia:

—Muchachos, tengo que informarles que la fecha del concierto inaugural de la orquesta ya está decidida y programada para ser realizada a fines de abril, precisamente el miércoles 30 a las ocho de la noche. (p.65).

La presentación contó con el siguiente programa, publicado en una nota de prensa, s.a, de El Nacional (1975):

En su concierto de estreno, la nueva institución musical ejecutará un programa que comprende, en su parte primera: Serenata Nocturna K. 525 de Mozart (“Pequeña Música Nocturna”) y el Concierto Grosso, Opus 3 número 11 de Vivaldi, para dos violines, cello y cuerdas. (p.18).

Este primer concierto marcó, una vez más, el inicio del proyecto musical, porque el discurso que pronunció José Antonio Abreu, junto a sus muchachos, “cautivó a las autoridades y a los representantes políticos presentes, quienes de inmediato y sin aún habernos oído, se sintieron directamente vinculados y comprometidos con el fenómeno juvenil” (Alfonzo, 2015, p.67).

1.3.5. *Primer viaje a México y el lema tocar y luchar*

A solo tres meses de haber tenido su primera presentación oficial en la Casa Amarilla, la ONJ y la Coral Filarmónica de Aragua partieron el 3 de julio de 1975 a su próximo destino: México. Esto era algo impensable para Florentino Mendoza, chelista de la agrupación:

Salir del país era una cosa imposible. Cuando José Antonio nos anunció la presentación internacional y que íbamos a viajar en un avión Hércules de la Fuerza Armada, bastante incómodo por cierto, nos dimos cuenta de que sí era posible. Logramos representar al país y ahí empezó a gestarse el concepto de la responsabilidad. Veíamos que la cosa iba en serio. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

Este primer viaje fue determinante para la novel orquesta. Antonio Huizi (2015), fotógrafo de la agrupación, explicó que la ONJ pasó a ser una orquesta reconocida por el público. Además, dijo que el maestro Carlos Chávez, director

mexicano, se enamoró de la agrupación, porque transmitía una energía especial que la diferenciaba del resto.

El último ensayo de preparación fue en Parque Central. Allí José Antonio Abreu les dijo a los músicos varias frases, con mucho ánimo y responsabilidad. Además, les recordó el compromiso que tenían como juventud representante de la cultura nacional. Alfonzo (2015) recuerda cuáles fueron:

—Es la hora crucial de la orquesta, que son todos ustedes. Es el momento de tocar, de tocar bien, muy bien, pero también es el momento de luchar, de luchar por los ideales de lo que ya hemos hablado tantas veces. Ese es el lema. Esa es la consigna que tenemos que tener hoy y siempre para que esta misión, este compromiso que hemos asumido, siempre —y entiéndase bien, siempre— tenga el éxito que deseamos: Tocar...y luchar. (p.76-77).

Esta presentación en México marco el inicio de una relación con el maestro Carlos Chávez, quien “no llegó por casualidad, ni por azar, ni por ambiciones económicas, ni por nada que se le parezca, a dirigir a una novel orquesta juvenil venezolana”. (Alfonzo, 2015, p.115).

1.3.6. *Presentación de El Mesías en el Aula Magna de la UCV en 1975*

El Mesías de George Frederick Handel “es una afirmación de la doctrina cristiana, desde la promesa de salvación hecha por Dios hasta el triunfo universal de la fe y el triunfo final de Jesucristo sobre la muerte y el pecado” (Guárdia, 2000, p.18). Además, era un “evento original, único y magistral con una obra musical mundial de amplia trascendencia”, que iba a ser presentado por primera vez en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela y tendría como director a Juan Carlos Nuñez. (Alfonzo, 2015, p.123).

La presentación se realizó el domingo 7 de diciembre de 1975 y no solo contaba con la participación de la ONJ, también participaron diferentes agrupaciones corales de otras regiones de Venezuela: la Filarmónica de Carabobo, la Cantoría Antonio Estévez, la Schola Cantorum de Caracas, la Filarmónica de Aragua, entre otras.

1.3.7. *Presentación de la OSSB en el Teatro Colón de Buenos Aires*

La Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela “A”, continuación de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, fue fundada el 5 de julio de 1975. Esta agrupación tuvo una presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires, en el año 1986, que marcó un hito en la historia musical de El Sistema, porque era la primera vez que una orquesta latinoamericana se presentaba en ese lugar.

Para Florentino Mendoza (2015) esta presentación fue un reto profesional y ratificó el compromiso que tenía con el país:

José Antonio dirigía poco en las giras internacionales, porque siempre llevábamos un director invitado. Estando en Argentina nos llamó mucho la atención que dirigiría él. Además, notamos que en los ensayos estuvimos muchísimo tiempo trabajando una sinfonía de Chaikovski que sabíamos. Trabajábamos detalles, detalles, detalles y más detalles. Nosotros decíamos: “bueno, pero qué fastidio, ¿Hasta cuándo José Antonio?”. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

La intensa preparación de la orquesta obedecía a un factor que ninguno de los integrantes conocía: en el Teatro Colón de Buenos Aires se presentaban solo las orquestas mejor clasificadas en el mundo. Florentino Mendoza y la orquesta comprendieron por qué los ensayos tenían tanta intensidad:

Cuando llegamos a Buenos Aires, nos convocaron a una rueda de prensa. El maestro Abreu pidió que los principales, yo era primer chelo en ese momento, lo acompañáramos. Estando en el lugar, un periodista nos dice: “¿Ustedes están conscientes de que esta es la primera orquesta latinoamericana que viene a tocar en el Teatro Colón? Aquí toca Viena, Berlín, Nueva York, Philadelphia, Cleveland, Chicago, Tokio, Israel y, por supuesto, la sinfónica de Buenos Aires. Desconozco los mecanismos que utilizaron para venir y si son asuntos políticos”. Imagínate la prepotencia de aquel hombre, quien era peyorativo y petulante. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

El Teatro Colón de Buenos Aires es una de las salas de ópera más importantes del mundo. Alberga a más de 2 mil personas y está al mismo nivel que otros escenarios como la Scala de Milán, la Ópera de Paris o el Covent Garden de Londres. Por este motivo, el maestro Abreu había preparado a sus muchachos, porque él sabía que no era una presentación cualquiera. Su respuesta al periodista, parafraseada por Florentino Mendoza, fue la siguiente:

Esta es una orquesta de jóvenes venezolanos que tienen la oportunidad de representar al país y venimos humildemente con nuestras alpargaticas y nuestro violín bajo el brazo. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

La presentación de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar se llenó de “una energía indestructible, positiva” para que todo saliera perfecto. El esfuerzo de los ensayos valió la pena, porque la ovación, al finalizar el concierto, duró más de 15 minutos. Así lo indicó Florentino Mendoza, quien narra una escena memorable:

Salió José Antonio, recuerdo, a paso lento, con la batuta en la mano. Se montó en el podio y vio desde los concertinos hasta los contrabajos. En ese momento nos dijo: “vamos a aplastar, aplastar, aplastar”. (Conversación personal, agosto 14, 2015).

II. MARCO TEÓRICO

2.1. *¿Por qué multimedia?*

Escribir un reportaje interpretativo sobre el desarrollo de cualquier movimiento musical utilizando el texto como única herramienta válida para transmitir los sonidos, las voces y las emociones, tanto del público como de los músicos, es un reto. Un reto que se transforma en una obligación para el autor de cualquier investigación que esté relacionada con música: usar las nuevas tecnologías digitales, porque proveen nuevas formas de comunicación más efectivas. Así lo interpreta Velásquez (2007):

La tecnología digital, y su aparición, puede interpretarse como la respuesta a unas necesidades contemporáneas de expresión y comunicación; o mejor, las necesidades de expresión y comunicación contemporáneas pasan también por la aparición de las nuevas tecnologías digitales. La tecnología digital, como toda tecnología, es un reflejo del ser humano, lo cual nos confronta con la necesidad de verla ligada a aspectos estéticos, expresivos y comunicativos contemporáneos. (p.4).

Las características del ambiente musical obligan a la convergencia de viejos y nuevos medios de comunicación. Es decir la “metamorfosis del reportaje en el ciberperiodismo”. (Larrondo, 2009, p.1). Ahí mismo, Larrondo (2009), explica cómo el reportaje es el género que mejor aprovecha los cambios generados en los procesos narrativos:

Como modelo hipertextual, multimediático e interactivo específico de los medios en línea, el reportaje exhibe usos mucho más agrandados, un carácter enriquecido y un nuevo concepto evolucionado. (p.2).

Además de ser el género ideal para englobar todas las características del ambiente digital, es el que permite ir más allá del mero relato noticioso. Esta investigación pretende hurgar y no atizar en los hechos. Larrondo (2009) lo explica:

(...)El reportaje ha sido caracterizado como “rey de los géneros periodísticos de creación” y como “narración informativa de vuelo más o menos literario”, pero también como el género por excelencia de la interpretación y del tratamiento profundo o documentado, útil en sí mismo y como complemento de la noticia. Así, en función de la diversidad temática, funcional, estilística y compositiva que le es inherente, la generalidad de los manualistas coincide en definirlo como el más flexible y camaleónico de los géneros periodísticos. (p.7).

Utilizando los términos de Scolari (2008), la mejor forma de transformar toda la información “analógica”, documentada para esta investigación, a “bits” es haciendo uso de un término que engloba todas las justificaciones que se nombraron en este apartado: periodismo transmedia, explicado por Porto & Flores (2012):

El periodismo transmedia viene a ser una forma de lenguaje periodístico que contempla, al mismo tiempo, distintos medios, con varios lenguajes y narrativas a partir de numerosos medios y para una infinidad de usuarios. (p.82).

Los ambientes híper, el periodismo transmedia y sus elementos narrativos se conjugan en la definición de reportaje multimedia realizada por Santana (2008):

Tipología específica de mensaje periodístico, resultado de la práctica del periodismo para y con Internet, que incorpora los rasgos esenciales de la comunicación en red –hipertextualidad, multimedialidad e interactividad– de diferentes maneras y con niveles de desarrollo variables. Si bien el reportaje multimedia puede mantener rasgos formales y de contenido del reportaje tradicional, el nuevo lenguaje periodístico supone la reconfiguración de algunos de estos rasgos y la introducción de otros elementos de carácter novedoso en su tratamiento. Se trata de un género periodístico que se encuentra en pleno proceso de desarrollo y, como resultado del periodismo digital, su conceptualización también se sitúa en un espacio intermedio entre el deber ser del reportaje multimedia y sus manifestaciones en la práctica. (p.5)

Todas estas afirmaciones obedecen que los viejos modelos han sido repotenciados por las nuevas tecnologías de información y comunicación (Tics). Además, han reformulado la forma de presentar trabajos periodísticos y de otra índole. Es decir, el modelo se transforma de la “ecología al ecosistema”, como lo explica João Canavilhas (2011):

Desde la perspectiva McLuhaniana se verifica una continuidad entre los distintos medios de comunicación, una especie de evolucionismo mediático en el que cada nuevo medio de comunicación mejora el anterior por la incorporación de nuevas áreas de la tecnología. Así, el viaje de la cultura oral a la aldea global es también la aventura del ideograma que se convirtió en la palabra tallada en la piedra y, posteriormente, en escritura; es el viaje de la palabra escrita a mano que llegó a ser impresa, o de la palabra escuchada a distancia que se completó más tarde con imágenes; es, por último, la historia del multimedia que mezclado y combinado en los más variados formatos se distribuyó a todo tipo de plataformas en cualquier parte del mundo. Es en esta última etapa donde la idea de continuidad adquiere un nuevo significado: ya no se trata tan sólo de añadir algo a lo previamente existente, sino de utilizar todo lo que existe en diferentes formas, funcionando el entorno como variable que condiciona esas mismas formas. (p.14).

2.2. *Tres claves de lo multimedia*

Los cambios del ecosistema contemporáneo de la comunicación trajeron consigo nuevos conceptos que definen el ambiente digital interactivo y multimedia. Por ejemplo, las transiciones, término utilizado en el periodismo clásico para hilar los párrafos del texto, no funcionarían en la web, ya que la herramienta correcta para realizar las transiciones en un sitio web son los hipertextos o las vinculaciones.

Ante esto, lo primero que se va a definir son los ambientes híper, enunciados por Porto & Flores (2012):

Un ambiente híper es un espacio expandido. En el campo de la Ecomunicación (...), es digitalmente expandido y construido a partir de enlaces “inteligentes” aunque la inteligencia está en los mismos autores del guión narrativo de esos espacios. (p.43-44)

Estos ambientes híper se asocian al lenguaje que se usa en ambientes digitales. Un reportaje interpretativo publicado en un periódico no puede brindarle a lector la posibilidad de que él decida que quiere ver o por dónde quiere comenzar a leer, ya que son estructuras verticales impuestas por el autor. Además, no tiene posibilidades de saltar de una temática a otra, sino es por sus propias manos. Por esta razón, es necesario definir tres aspectos característicos de los ambientes híper: hipertexto, hipermedia e interactividad.

2.2.1. *Hipertexto y reportaje hipermedia*

Este es uno de los elementos más importantes dentro de los ambientes digitales, ya que permite crear laberintos, donde el usuario pueda navegar por sí mismo y sin ser obligado a seguir una estructura predefinida.

Porto & Flores (2012) lo definen como:

Un conjunto de caminos que posibilitan una navegabilidad. Una gama de nodos neuronales. Una estructura horizontal. Textos entrelazados en un laberinto de posibilidades. Una construcción textual con lectura expandida. (p.46).

El hipertexto es una estrategia narrativa y una sobredimensión del texto. Es un valor añadido que el impreso no posee, porque se insiste en “la necesidad de abandonar los conceptos de centro, jerarquía o linealidad por otros como multilinealidad, nodos, nexos o redes”. (Larrondo, 2009, p.13).

El reportaje es un género que está abierto a cualquier innovación narrativa y el hipertexto necesita un espacio donde pueda ser usado de forma efectiva. Por esta razón, es necesario caracterizar el concepto de Reportaje Hipermedia, explicado por Larrondo (2009):

El reportaje hipermedia hace referencia a la sucesión de un prototipo anterior, a una modalidad textual heredada que presenta novedades en el ciberperiodismo referidas a tres usos concretos: el empleo de otra narrativa de carácter hipertextual, su cualidad por albergar otras narrativas y la capacidad de conjugar todas ellas para componer un solo discurso. Estas novedades obligan a hablar de renovación y surgimiento de una nueva especie que se reinventa de otra anterior para su desarrollo en un contexto posterior y evolucionado. (p.21).

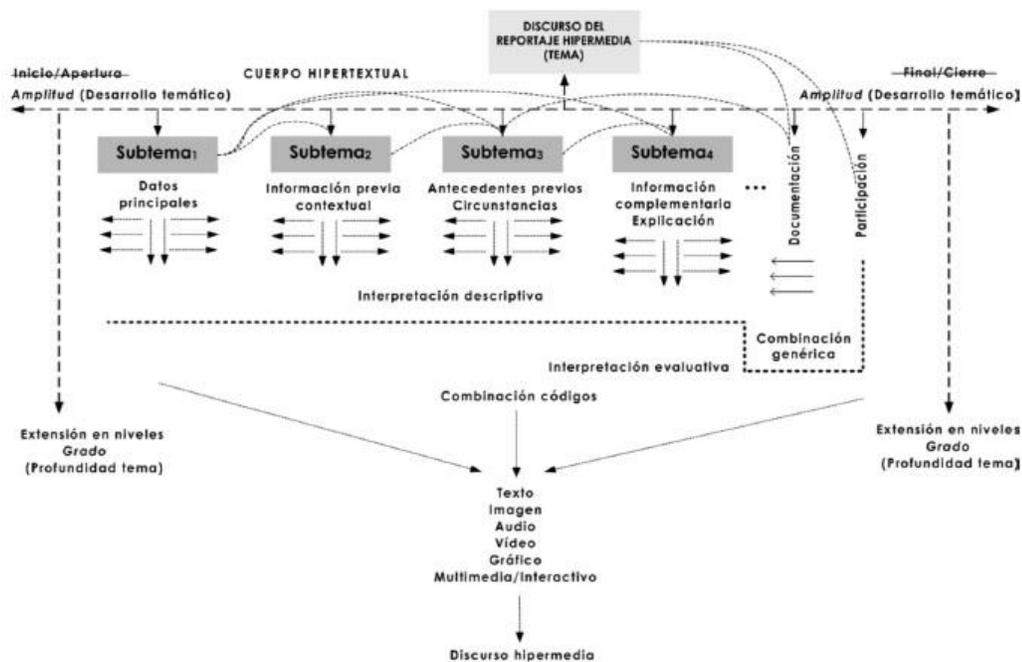


Figura 5. Diagrama conceptual del reportaje hipermedia. Fuente: Larrondo (2009).

Este concepto vanguardista engloba la verdadera intención de esta investigación: exponer, mediante novedosos elementos narrativos, cómo suena la música clásica, qué sienten sus ejecutantes, entre otras características del mundo musical clásico. La característica fundamental del reportaje hipermedia es la aplicación del hipertexto como elemento organizativo de toda la información que contiene.

El hipertexto es un elemento discursivo que no termina, sino permite que el autor y el cibernauta sigan agregando contenidos. Esto fomenta los procesos colectivos, donde se usa la modalidad mucho a muchos y no uno a muchos. Aquí es relevante lo enunciado por Krameritsch (2014):

Los hipertextos abiertos tienen además “finales abiertos”, es decir, siempre se pueden incluir nuevos contenidos, nuevos nodos en la red. De este modo, los hipertextos administrados por computador ya no se definen de manera general como producto terminado, sino con base en su proceso de formación. Los lectores se transforman en autores, la separación entre el proceso de escribir y el proceso de leer, entre el autor y el lector, se diluye, el campo de acción de los destinatarios se expande. Así, el autor (*writer*) y el lector (*reader*) pueden fusionarse en el autor-lector. (p.7)

2.2.2. *Hipermedia*

El hipermedia es un complemento del hipertexto. En el ambiente digital son recíprocos, ya que se necesitan que estén los dos, para cumplir la condición multimediática del sitio web. Es necesario nombrar a Landow (2009), citado por Porto & Flores, quien define claramente qué es un ambiente hipermedia (2012):

La expresión hipermedia simplemente extiende la noción del texto hipertextual al incluir información visual y sonora, así como la animación y otras formas de información. (p.48).

Hay un elemento que no enuncia Landow: la convergencia. Es necesario nombrar a Moreno (2012), citado por Perales (2012):

Hipermedia designa la convergencia interactiva de medios y sustancias expresivas de los mismos (imagen fija, imagen en movimiento, sonido, imágenes topográficas, e, incluso imágenes extraterritoriales) en soportes digitales (excepto las imágenes extraterritoriales) en los que el receptor-lector se convierte en lectoautor, en coautor del programa seleccionado. Transformando e incluso construyendo. (p.21).

La hipermedialidad es una característica necesaria para desarrollar géneros periodísticos en ambientes digitales. Además, se relaciona con la interactividad, porque “la imagen es el centro vital del proceso comunicacional, pues la

comunicación visual se impone dentro del mundo virtual”. (Rodríguez, Marín & Ancízar, 2013, p.6).

2.2.3. *Interactividad*

Un texto plano, sin elementos como la hipertextualidad o la hipermedialidad, evade la convergencia de medios digitales y se sitúa en el viejo entorno analógico de los medios impresos, donde los lectores son receptores y envían cartas a las redacciones de los periódicos como un pequeño símbolo de que están interactuando.

En los medios digitales la interactividad está signada por el usuario, quien decide cuáles contenidos desea ver. Cameron (2005), citado por Porto & Flores (2012), define el término: “el usuario, a través de nuevos caminos, obtiene nuevas experiencias”. (p.50).

El concepto de interactividad nunca se separa de la figura del cibernauta, el editor y los demás usuarios que estén visitando el sitio web. Para entender esta afirmación es necesario definir los tres enfoques de la interactividad expuestos por Sawhney (2002), citado por Bachmann & Harlow (2012):

Tres enfoques: la interactividad entre los comunicadores y el cambio de mensajes entre sí; la interactividad en los medios de comunicación, donde los usuarios pueden modificar el contenido y trabajar como productores; y la interactividad localizada en la jerarquía de los medios, en la que el productor tiene el poder y el consumidor puede reaccionar, pero es más bien pasivo. (p.3).

La interactividad está en el contenido y en la gente. No se escapa de esas dos figuras, porque el contenido le ofrece al cibernauta la posibilidad de entrar a una temática por diferentes puertas; y por el otro, la gente participa activamente en el sitio web escrudiñando cada rincón y escribiendo sus impresiones.

2.3. *Música y comunicación*

2.3.1. *¿Qué es música?*

Antes de establecer una vinculación entre la comunicación y la música. Es necesario saber qué es música, para entender cuál es el eje central de toda la investigación. Además, saber que el término evoca una serie de elementos que no están vinculados con lo material, sino con lo emocional, espiritual y social.

Leonard Bernstein (2011), compositor, pianista y director estadounidense, es el indicado para definirla:

La música nunca trata de cosas. La música simplemente es. Es un montón de notas y sonidos bellos que se unen de una forma tan estupenda que al escucharlos nos produce placer. (p.29)

La música no sugiere, no trata algo, no trata de decir nada, la música es música. Sin embargo, es el sujeto, quien se encarga de componerla, ejecutarla o desarrollarla. Ordóñez-Roig (2014) explica que el surgimiento de la música nace a partir de distintas variables:

Una música que surge sin sustrato espiritual, sin fondo ni trasfondo ético-estético, sin una tradición que la sustente —alejada en demasía de la variación que se extiende sin interrupción o de la música instrumental pura, íntima, compleja, delicadamente profunda— es absurda y mendaz, una cacofonía que se esfuerza por alcanzar una existencia tan voluminosa que termina por desconcertar. (p.7).

La música está presente en todos los músicos que tocan en cualquiera de las orquestas de El Sistema. Gracias a esa presencia, se desarrolló esta investigación. Además, permite investigar distintos elementos relacionados con el crecimiento de

cada una de las fuentes consultadas e indagar una serie de elementos que no se perciben a simple vista.

Carballo (2006) explica cómo la música está vinculada a todos los quehaceres de la vida cotidiana:

Esta forma de arte está presente en todos los procesos vitales de las personas: desde las canciones de cuna y las canciones de juegos infantiles, hasta las canciones de amor, las de contenido político, e inclusive en los cantos fúnebres, así, se encuentra muy arraigada en la historia individual y colectiva de las sociedades y sus diferentes agrupaciones. (p.2).

2.3.2. *Música y periodismo*

Para entender la relación que existe entre música y comunicación, un sujeto tiene que situarse en un concierto de música clásica, donde participan activamente los músicos y el personal técnico, quienes producen el concierto; y secundariamente el público, el cual escucha y observa lo que está sucediendo en el lugar dispuesto para la presentación.

La justificación que realiza Alcalde (2007) comprueba la presencia del público y la música como primer actor del concierto porque:

(...)La música es un lenguaje analógico y secundario, puesto que la partitura elude un sentido primero de sus notas y motivos, un significado concreto, y, en cambio, refleja un sentido propio que tendrá que ver con la variedad de códigos que maneja el escucha: la propia organización formal, las referencias culturales o los mecanismos de empatía emocional. De modo que la música es arte y es lenguaje, tal como solemos afirmar cuando nos referimos a la belleza de una pieza y a las técnicas expresivas que ha utilizado el compositor. (p.20)

Dentro del público está un periodista, quien hace lo mismo que el público: observar y escuchar. Sin embargo, hay un factor determinante que marca la diferencia entre un reportero y un espectador: la intención de transformar todos los signos del lenguaje connotativo de la música en un texto atractivo y sublime para sus lectores.

Esa transformación de códigos lingüísticos obedece a que el periodismo “es una forma de expresión social sin la cual el hombre conocería su realidad únicamente a través de versiones orales, resúmenes, interpretaciones, relatos históricos y anecdóticos. (Marín, 2008, p.10).

No solo transformarlos, sino tener la capacidad de almacenar en su memoria todo lo que ocurrió, porque no hay forma de reescuchar, ya que el “concierto se produce como una relación directa, efímera y próxima entre intérprete y oyente”. (Alcalde, 2007, p.27).

Esta relación entre el ejecutante y el oyente crea, a través de la pieza musical, un lenguaje que funciona de insumo para que el periodista obtenga información. Alcalde (2007) explica cómo la pieza musical funciona como un lenguaje:

La música es, pues, una producción humana, que establece una relación con referentes culturales y emociones, destinada intencionalmente a conmover a un oyente y que presenta regularidades de construcción propias. Desde ahí en la música encontramos componentes característicos de un lenguaje como instrumento comunicativo: una expresión, un referente y un destinatario. Una frase musical es un acto comunicativo análogo al de una proposición lingüística o una imagen. (p.24).

III. MARCO METODOLÓGICO

3.2. *Variables para formular la investigación a realizar*

3.2.1. *Planteamiento del problema*

Tomando lo dicho por Arias (1999) el planteamiento del problema “consiste en describir de manera amplia la situación objeto de estudio, ubicándola en un contexto que permita comprender su origen y relaciones” (p.33). Considerando esto, se contextualizará la presente investigación, para ahondar en la importancia del tema escogido y la originalidad como elemento de suma importancia.

Las diferentes investigaciones que se han realizado sobre la Fundación Musical Simón Bolívar, antigua Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (Fesnojiv), se centran en figuras relevantes como los fundadores, grandes directores y músicos que han marcado diferencia. Sin embargo, no profundizan en el crecimiento del propio músico, quien es el forjador de todo el espectáculo. No se interesan por cómo se siente con su carrera, cuáles fueron sus principales obstáculos, qué lo motivó ser músico, entre otras interrogantes. Esta serie de preguntas llevarán a saber un poco más de la vida de cada uno de los integrantes de El Sistema y mostrar el esfuerzo que realizan a diario por ser los mejores. Además, se pretende escoger cuatro hitos históricos que hayan marcado la trayectoria de El Sistema como institución musical.

Hitos musicales creados por sus personajes, porque la selección de los momentos más significativos de la organización no dependerá del autor, sino de sus mismos integrantes, quienes responderán, por medio de un cuestionario, cuál es el hito histórico más relevante de la organización. Ellos, quienes han vivido el crecimiento de El Sistema, son las fuentes idóneas para seleccionar cuáles serán estos hitos históricos.

Se pretende mostrar la capacidad que tuvo el sistema de internacionalizar a sus integrantes y cómo otros países del mundo se fijan en el desarrollo y los logros de Fundamusical. Aquí está la originalidad del proyecto, ya que no se centra solo en el crecimiento histórico de El Sistema como organización (un tema ya investigado), sino también en el desarrollo profesional de sus propios músicos.

Es necesario definir la palabra hito para entender el propósito de la investigación. Según la RAE (2001) hito se define como “persona, cosa o hecho clave y fundamental dentro de un ámbito o contexto” (p.1). Los hechos históricos se conocen, pero son de la organización y no de sus integrantes. Con esta investigación se pretende ir más allá del hito e indagar cuáles fueron esos obstáculos, gratificaciones o sentimientos que tuvieron los músicos que forman parte de El Sistema y así contrastar ambos extremos: crecimiento de la organización y de sus músicos.

La importancia de realizar esta investigación recae en que muchas personas conocen a las figuras notables de El Sistema como Gustavo Dudamel, José Antonio Abreu, entre otros. Sin embargo, un número elevado desconoce a los músicos que día a día hacen lo posible por aprender y brindar su mayor esfuerzo para tener una presentación perfecta. Por esto, es importante retratar personajes referentes, que se conecten con los distintos hitos de la organización a lo largo del tiempo.

3.2.2. *Objetivo general y específicos*

Realizar un reportaje multimedia que exponga los elementos sociales, culturales e históricos, que han influido en el proceso evolutivo de la Fundación Musical Simón Bolívar (Fundamusical), considerando los cuatro hitos más importantes de ese proceso.

Del objetivo general se desprenden tres objetivos específicos:

- Establecer los elementos necesarios para la elaboración de un reportaje transmedia.
- Exponer los cuatro hitos más relevantes que tuvo Fundamusical Simón Bolívar.
- Determinar el crecimiento de los músicos de Fundamusical Simón Bolívar mediante los sentimientos, obstáculos y gratificaciones que viven los músicos dentro de El Sistema.

3.2.3. *Tipo de investigación*

Fundamusical Simón Bolívar desde su fundación hasta la actualidad es un acontecimiento de interés social. La cualidad pública de esta organización, adscrita a un ente gubernamental, exige utilizar la modalidad II: Periodismo de Investigación, submodalidad I: reportaje interpretativo.

El Sistema y sus músicos son la fuente idónea para componer un reportaje interpretativo, porque contienen todos los elementos sociales y personales que facilitarán la construcción de escenas narradas, descripciones, transiciones y demás elementos narrativos que se conjugarán en el sitio web dispuesto para el reportaje.

De Aguilera, Adell & Sedeño (2008) amplían un poco más los dotes que tiene la música y la cantidad de elementos que se utilizarán en el reportaje interpretativo:

La música, sin duda, es un fenómeno universal que ha acompañado al ser humano en todo tiempo y lugar, ayudándole a vivir —solo o en compañía—diversas experiencias de singular índole, con frecuencia gratas. Cada sociedad —cada cultura—ha creado y proporcionado a sus miembros formas específicas de concebir, hacer y vivir la música (convenciones, procedimientos, instrumentos). (p.12-13).

Este pasaje confirma que indagar los sentimientos, obstáculos y gratificaciones que tuvieron esos músicos, durante su crecimiento musical, necesita de un tipo de investigación que adopte otros géneros.

3.3. Modalidad II Periodismo de Investigación y su adaptación a un ambiente multimedia

Para justificar el uso de la modalidad de investigación, es necesario enunciar lo dicho por Eduardo (Ulibarri, 2009):

(...) el concepto de lo noticioso, que nos ayuda a identificar, con relativa facilidad, qué tipo de acontecimientos merecen la atención periodística; y el concepto de objetividad, animado por el deseo de acercar lo más posible el objeto de nuestro interés y el relato que hagamos de él. (p.9).

Los diferentes soportes periodísticos, que narran cómo el desarrollo de El Sistema fue un acontecimiento noticioso, ayudaron a seleccionar el tipo de investigación. Además, el tema permite demostrar que “el reportaje quizá sea el género que de mejor manera permite conciliar realidad y creatividad, el apego a los hechos con capacidad de imaginación, lo utilitario con lo estético”, (Ulibarri, 2009, p. 10).

La idea no es permanecer en el hecho noticioso. Es formular preguntas necesarias para dar a conocer el tema que se pretende desarrollar en esta investigación: construir, en un ambiente multimedia, un contexto histórico sobre El Sistema y contrastarlo, por medio de hitos históricos nombrados por sus propios integrantes, con el crecimiento de diferentes músicos.

Es importante definir qué es un reportaje, para justificar la elección de la modalidad de investigación. Benavides y Quintero (2004) lo definen como:

Un género periodístico interpretativo que aborda el porqué y el cómo de un asunto, acontecimiento o fenómeno de interés general con el propósito de situarlo en un contexto simbólico-social amplio, brindándole al lector de un modo instructivo y ameno antecedentes, comparaciones y consecuencias relevantes que lo ayuden a entenderlo. (p.223).

Esta investigación se regirá por los parámetros establecidos para realizar un reportaje, pero utilizará otros géneros periodísticos de creación, para realzar el encuentro que se tuvo con cada uno de los entrevistados y situar al receptor en escenas y descripciones. Al respecto, Yanes (2004), citado por Porto & Flores (2012) indica:

Existe un género periodístico que contiene en su texto —o puede contener—, todos y cada uno de los demás géneros. Es informativo, pero también de opinión. Puede tratar de la actualidad, aunque también permite la inclusión de algún texto de creación. Muchos autores lo consideran un híbrido entre los escritos informativos y los interpretativos, pero realmente se trata de la fusión de todos los géneros periodísticos. Es el reportaje. (p.72).

Siguiendo la misma línea de Ulibarri (2009), es necesario nombrar las etapas para elaborar un reportaje interpretativo, con las que se diseñó www.soyelsistema.com:

1. La idea
2. El propósito
3. El enfoque
4. La investigación
5. La selección
6. El razonamiento
7. La confección o armado
8. La presentación. (p.51-56).

El propósito y el enfoque de este trabajo de grado se materializaron al momento de indagar cuáles eran las investigaciones que se habían realizado antes sobre El Sistema. La búsqueda de antecedentes y otras fuentes documentales permitieron desarrollar una investigación original para “considerarla en función de algo o para algo”, (Ulibarri, 2009, p.52).

La investigación fue complicada, a pesar de que existen varias publicaciones sobre El Sistema, debido a que no existe material bibliográfico sobre cómo era el ambiente musical antes de la conformación del Consejo Consultivo de Fesnojiv en el año 1975. Sin embargo, se aplicaron métodos de investigación documental que ayudaron a “ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales y electrónicos”, (Barrios, 2006, p.15).

La misma investigación obligó a que se seleccionaran cuáles iban a ser los antecedentes más cercanos que se tomarían, para crearle un abrebocha al lector de www.soyelsistema.com. Era “necesario ponernos en el lugar del público y preguntarnos qué elementos hacen sólido nuestro reportaje y qué hacen atractiva su lectura”. (Ulibarri, 2009, p.54).

La presentación del reportaje se hará por medio de una página web. Aquí se tomarán los cuatro aspectos recomendados por Ulibarri (2009): “lenguaje, estructura, estilo y tono”, (p.55). Esto determinará la relación que exista entre el contenido, dispuesto en la página web, y el receptor.

Los elementos enunciados por Ulibarri serán adaptados al concepto de superlenguaje enunciado por Pierre Lévy (1994), citado por Escolari (2008): “El *superlenguaje* [cursiva en el original] irá más allá de la oralidad y el texto impreso para ubicarse en el cruce entre el multimedia y el dialogismo colectivo que permite la red digital”. (p.73). Aquí se muestra la intención de esta investigación: aplicar los conceptos necesarios para adaptar toda la metodología al desarrollo de un espacio interactivo y multimedia.

3.3.1. *Tipo de reportaje*

El tipo de reportaje dependerá de la visión del reportero. Sin embargo, se debe mencionar las antinomias del nuevo paradigma emergente, para así justificar ciertos criterios que no se pueden desligar de la posición del autor de la investigación y que van de la mano con el tipo de reportaje que se utilizará.

En primer lugar, se debe mencionar la antinomia sujeto-objeto, porque “no se puede trazar una línea divisoria tajante entre el proceso de observación y lo que es observado”. (Martínez, 1993, p.101). Además, la realidad que se investigó está expuesta a la forma como el investigador abordó el hecho, como lo explica Martínez (1993):

Lo que observamos no es la naturaleza en sí misma, sino la naturaleza expuesta a nuestro método de búsqueda y a la teoría de ese método. Por esto, somos actores más bien que espectadores. (p.101).

En segundo lugar, se debe mencionar la antinomia partes-todo, donde se formuló una pregunta crucial para la investigación que se desarrolló: “¿hasta dónde ese todo que yo capto está allá afuera, en el objeto, y hasta dónde procede de mi interior?”. (Martínez, 1993, p.105). Esto representa un reto para el investigador, ya que se está envuelto por el ambiente musical de la organización. Además, ese mismo entorno muestra solo partes y depende del análisis del periodista cómo se verá unificado en un sitio web.

Luego de ver ambas contradicciones, en esta investigación se apelará a la amplitud interpretativa de los hechos y el carácter investigativo del reportero. Ambas características se regirán por el reportaje testimonial, definido por Benavides y Quintero (2004): “Es menos común, pero alcanza grandes vuelos cuando la capacidad de observación y análisis del reportero son destacadas”. (p.226).

Es válido decir la diferencia que establecieron Benavides y Quintero (2004) del reportaje testimonial y la crónica, para afianzar el uso del reportaje interpretativo y testimonial:

En el reportaje testimonial, el reportero es protagonista, pero no es el único que interpreta los hechos, también se incluyen otros puntos de vista, material documental de apoyo y entrevistas con otros actores. (p.226).

El reportero formó parte de la organización, durante la investigación, y realizó diferentes entrevistas que funcionarán como insumo del reportaje. Además, posee fuentes documentales y bibliográficas que van a sustentar el trabajo que se realizó.

3.3.2. *Estructura del reportaje interpretativo y variables multimedia*

www.soyelsistema.com es un producto que va a dirigido a todas las personas que sientan interés por la música. Toda la información estará distribuida en función del verbo ser, porque es la voz que proyecta el verdadero motivo de esta investigación: que todos sus músicos den a conocer a la organización, por medio de sus hitos históricos; y que ellos narren cómo crecieron musicalmente, a través de sus miedos, gratificaciones, obstáculos, logros, entre otras variables ligadas a su personalidad.

Pensando en la conjugación del verbo ser, se estructuró el sitio web en seis secciones o páginas, que estarán en un menú fijo debajo de la cabecera: Soy Historia, Soy Venezuela, Seré Internacional, Soy Imágenes, Contacto y Acerca del Autor. Cuando se diseñó la navegación del menú y su condición fija, se apeló a lo dicho por Canavilhas (2006), citado por Porto & Flores (2012):

Una estructura de reportaje es horizontal, puesto que tenemos que compartir todo y dejar que el lector pueda mirar el contenido y escoger lo que es importante y lo que no es importante para su interpretación de la información. El reportaje es un texto lúdico donde la interactividad cognitiva existe de forma intensa. (p.74).

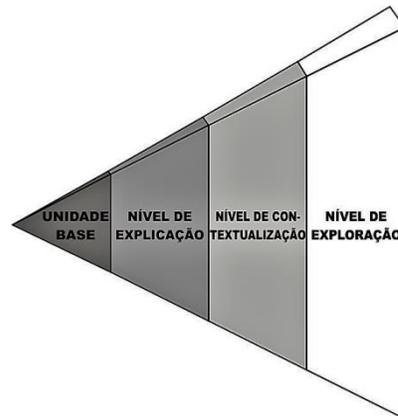


Figura 6. Pirámide “deitada” (modelo João Canavilhas). El lector escoge en qué nivel quiere estar. Fuente: Porto & Flores (2012).

Lo que se busca, con este diseño, es brindarle al lector “un conjunto de caminos que posibilitan una navegabilidad. Una gama de nodos neuronales. Una estructura de lectura horizontal”. Es decir, que el receptor tenga “una posible lectura sin comienzo, medio y final”, (Porto & Flores, 2012, p.47-46).



Figura 7. Menú fijo de navegación que, a pesar de que el usuario haga scroll hacia abajo, lo acompaña en la lectura. Fuente: www.soyelsistema.com (2015)

En la página web www.soyelsistema.com “nos centramos en el proceso productivo y en la materia prima de las nuevas formas de comunicación”. (Scolari, 2008, p.78). Es decir, se usarán “audios, vídeos, textos y fotos adecuadamente

organizados” para “dar la opción al usuario de hacer una lectura no lineal de la historia” (Briggs, 2007, p.3).

En el *home* de www.soyelsistema.com, debajo del menú fijo, estará un slider o deslizador automático de figuras, donde se verán imágenes de los entrevistados. Cuando el usuario seleccione alguna de ellas, lo llevará a la página donde fue desarrollado el contenido. Con esto, se deja que el usuario pueda decidir qué ver.



Figura 8. El slider o deslizador de imágenes estará debajo del menú principal de la página. Fuente: www.soyelsistema.com (2015).

Cada de una de las pestañas que se encuentran en el menú, obedecen a lo dicho por Ulibarri (2009):

Un principio muy simple, pero socorrido: identificar las partes que componen una situación, desarrollar cada una de ellas haciendo uso de los elementos de contenido que hemos logrado recopilar, concatenarlas según la relación que guarden y facilitar esta unión mediante el uso de las transiciones. (p.193).

Al precisar las transiciones e hipertextos del sitio web, se definieron las secciones o páginas de www.soyelsistema.com:

- **Soy Historia:** esta sección mostrará los antecedentes más cercanos a la conformación de Fundamusal Simón Bolívar: la Unión Filarmónica de Caracas y la Orquesta Sinfónica Venezuela, que serán un abreboca para abordar los cuatro hitos más significativos de El Sistema.
- **Seré internacional:** aquí se podrán encontrar reseñas sobre músicos de El Sistema que aún no poseen un puesto de relevancia en alguna agrupación internacional. Es decir, aún siguen fogueándose en Venezuela. Sus sentimientos, gratificaciones y obstáculos serán los indicadores para demostrar el crecimiento musical que han desarrollado y las cualidades que los hacen ser promesas musicales.
- **Soy Venezuela:** aquí se podrá encontrar información sobre músicos de El Sistema que poseen puestos importantes en agrupaciones internacionales. Es decir, venezolanos que están representando al país en otras latitudes. Lo importante es destacar el crecimiento musical que tuvieron y cómo se internacionalizaron en poco tiempo.
- **Soy Imágenes:** esta sección estará compuesta por una galería fotográfica, que contará con imágenes históricas y actuales de El Sistema. Además, se mostrará el registro fotográfico de cómo se llevaron a cabo los encuentros con los entrevistados.
- **Contacto:** en esta sección, el usuario tendrá la oportunidad de mandar sus comentarios o dudas, por medio de un formulario de contacto que pretende interactuar con el usuario a través de varias preguntas: ¿Cómo te llamas? ¿Cuál es tu email? Asunto; y Comentario: un espacio en blanco para que el usuario redacte su duda.
- **Acerca del autor:** está sección mostrará un pequeño perfil sobre el autor de la investigación y el sitio web. Esta es la firma del periodista que realizó el trabajo.

El reto de www.soyelsistema.com es imponer nuevas estructuras narrativas, pero sin dejar atrás las clásicas. Es decir, adaptar las formas tradicionales de narración

al ambiente multimedia y desarrollar estructuras hiladas por hipertextos, combinación de nodos y enlaces; e hipermedias, inclusión de información visual y sonora.

Briggs (2007) amplía y justifica el reto periodístico de www.soyelsistema.com:

Internet ha estremecido los cimientos económicos de los medios tradicionales, pero además —en esencia— ha abierto a la sociedad, en general, y a los periodistas, en particular, nuevas posibilidades y formas de contar historias. De paso, ha roto el paradigma de la comunicación unidireccional de “nosotros hablamos, ustedes escuchan”. Pero esas nuevas formas de contenido requieren el desarrollo de nuevas habilidades. (p.3).

Hipertexto e hipermedias no son solo elementos de narración, sino que funcionan como agilizadores de contenido y tiempo, puesto que los internautas “son más productivos cuando el tiempo que transcurría entre la pulsación de una tecla de función y la obtención de la pantalla solicitada era menos de un segundo” (Nielsen, 2000, p.12). Sin embargo, no será fácil lograr esos tiempos, porque las conexiones en Venezuela carecen de optimización y velocidad.

La lectura horizontal se logrará por medio de la vinculación, que está relacionada con los hipertextos e hipermedias, que son los elementos más importantes de www.soyelsistema.com. Nielsen (2000) nombra tres tipos de vínculos: estructurales, asociativos y de referencias adicionales. En el sitio web se utilizarán las dos primeras:

Vínculos de navegación estructural. Estos vínculos esbozan la estructura del espacio de información y hacen posible que los usuarios acudan a otras partes del espacio. Los ejemplos típicos son los botones de las páginas de inicio y los vínculos con una serie de páginas que están subordinadas a la página en curso.

Los vínculos asociativos del contenido de la página. Estos vínculos suelen ser palabras subrayadas (aunque también pueden tratarse de mapas de imágenes) que señalan a las páginas con más información relacionada con el texto del ancla (p.16).

En www.soyelsistema.com, los vínculos de navegación estructural son las temáticas que se nombraron en este capítulo (Soy Historia, Soy Venezuela y Seré Internacional) y los vínculos asociativos del contenido de la página estarán dispuestos en la parte escrita del reportaje interpretativo.

Además, no se pretende tener un diseño ostentoso, sino crear una alianza entre comunicación y diseño como lo establece Arfuch, Chaves & Ledezma (1997), para que el usuario permanezca en el sitio web y el rendimiento de la respuesta sea real:

Quizás esta alianza sea fácilmente comprensible: con mayor fuerza que en otros campos pesan sobre el diseñador gráfico ciertos mandamientos — claridad, univocidad, síntesis, pertinencia— que tocan muy de cerca la utopía misma de la “comunicación”. (p.143).

La estructura del reportaje se diseñó para que el cibernauta tuviera “una salida coherente y significativa por lo que el mejor camino es buscar, descubrir, inventar, y llegar al final, lo que constituye todo un premio”. (Porto & Flores, 2012, p.47). Es decir, que el usuario decida dónde quiere estar, cómo quiere que termine y qué desea profundizar en el sitio web.

Además, esto último se ve cuando los internautas tilden las opciones fijadas en el menú, donde encontrarán hipertextos e hipermedias, acompañados por nodos y

enlaces que los llevarán a descubrir otros rincones de www.soyelsistema.com. Sin embargo, es importante nombrar lo dicho por Nielsen (2000):

En la web el usuario suele controlar su navegación por páginas. Los usuarios pueden concebir caminos que nunca fueron concebidos por el diseñador. Pueden, por ejemplo, ir directamente a las entrañas de un sitio desde un motor de búsqueda, sin pasar siquiera por la página de inicio de un sitio. (p.7).

3.3.3. *Del reportaje tradicional al multimedia*

Rasgos como hipertextualidad, multimedialidad e interactividad hacen que el periodismo actual sea más accesible, rápido y blando. Además, los efectos de la digitalización están creando nuevas plataformas y soportes inexistentes anteriormente. Uno de estos soportes, e hijo del reportaje tradicional, es el reportaje multimedia.

Atributos enunciados por Scolari (2008) confirman las afirmaciones que se hicieron en este capítulo y marcan la diferencia que existe entre las nuevas formas de comunicación y las tradicionales:

- Transformación tecnológica (digitalización).
- Configuración muchos—a—muchos (reticularidad).
- Estructuras textuales no secuenciales (hipertextualidad).
- Convergencia de medios y lenguajes (multimedialidad).
- Participación activa de los usuarios (interactividad). (p.78).

A partir de estas características que fueron nombradas, se realizó un esquema comparativo entre las variables originales de un reportaje tradicional y un reportaje transmedia, para aplicarlo a www.soyelsistema.com:

Tabla 5. *Diferencias entre reportaje clásico e hipermedia adaptados a www.soyelsistema.com*

Reportaje clásico	Reportaje transmedia
<p>De uno para muchos: en la prensa escrita el periodista escribe un texto y la gente lo lee al salir publicado. No existe ningún proceso de intercambio de ideas entre el emisor y el receptor.</p>	<p>De muchos para uno; y de muchos a muchos: en el periodismo transmedia el usuario (antes receptor) es parte del proceso. Además, para Flores y Porto (2012) los usuarios hacen aportes al autor del producto multimedia. En www.soyelsistema.com, cada página tendrá un espacio al final para comentarios y botones para compartir a través de las redes sociales.</p>
<p>Una sola forma de presentarlo: cuando el periodista usa el reportaje clásico, presenta su mensaje por medio de una estructura lineal. Ulibarri (2009) dice que la estructura para presentar un mensaje, por medio de un reportaje, es “la entrada, el párrafo clave, el cierre y las transiciones”. (p.191). Es decir, el usuario debe ajustarse al esquema establecido por el autor de la investigación. No podría leer el final del texto, porque la estructura jerárquica le impediría entender de qué se trata el texto.</p>	<p>El destructor de esquemas clásicos: los nuevos medios digitales cambiaron las formas de presentar y producir un producto editorial. Velásquez (2007), citando a Manovich (2001), explica que las formas se han reconfigurado y los textos transmediáticos van acompañados de “la imagen, la imagen en movimiento y el sonido” (p.3). Esto permite que el usuario tenga la posibilidad de armar su propia navegación, sin que se le imponga un modelo preciso. En www.soyelsistema.com lo hará mediante los hipertextos del menú fijo. Esto le permite decidir por dónde quiere comenzar sin necesidad de ajustarse a un esquema preestablecido.</p>

<p>Descripción en texto: Benavides & Quintero (2004) explican que el reportero, mediante el reportaje, le provee al receptor antecedentes, comparaciones y consecuencias de un acontecimiento de interés social. Todo esto se hará de forma escrita, apelando a la literatura de ficción y usando descripciones.</p>	<p>Descripción multimedia: la variedad de lenguajes y narrativas que ofrece la digitalización del contenido permitieron sobredimensionar el texto escrito. Mostrar las reacciones de los entrevistados en vídeos, le aporta un valor adicional al trabajo, puesto que el usuario no solo lee, sino escucha y observa. Fotografías de la prensa diaria, conciertos históricos y demás insumos marcan la diferencia.</p>
<p>Todo escrito: las entrevistas son la plataforma principal de todos los géneros periodísticos. Sin embargo, son escritas, no hay elementos que acompañen al texto más allá de una fotografía.</p>	<p>No solo escrito: las entrevistas pueden ser grabadas en vídeo y audio. Es decir, se dispone de elementos multimedia que le brindan valor agregado al texto que se haya escrito.</p>
<p>¿Sentimientos, gratificaciones y obstáculos en descripciones escritas? En el reportaje tradicional, la única forma de transmitir cualidades del entrevistado es mediante la descripción de escenas escritas.</p>	<p>¿Sentimientos, gratificaciones y obstáculos en formato multimedia? Una galería de fotos puede contar una historia, un vídeo puede narrar un acontecimiento sin necesidad de otros recursos. Esto es parte de lo que proveen los soportes digitales. Es periodismo transmedia.</p>

Fuente 5. Elaboración propia.

3.4. Diseño de www.soyelsistema.com

Cuando se construye un sitio web, se debe tener en cuenta dos aspectos fundamentales: usabilidad y diseño de aplicaciones multimedia. Primero, porque el diseño permite que el usuario pueda aproximarse al contenido que desea ver; segundo, porque la usabilidad debe pasar desapercibida, que el usuario no necesite

mayores explicaciones de lo que está viendo, que entienda todo lo que está viendo y lo más importante: que sea fácil de usar.

3.4.1. *Diseño*

El diseño es aliado de la comunicación, como se enunció en este capítulo, porque no puede estar desligado del proceso de producción. Menos aún en el montaje de un sitio web. Arfuch, Chaves & Ledezma (1997) explican la importancia del diseño y sus distintas intervenciones en el desarrollo de un proyecto comunicacional:

En el diseño cobra una importancia clave la idea de programa: la instancia que analiza, comprende y formula el tipo de intervención adecuada al caso particular. El programa no sólo detecta el tipo de problema sino también el tipo de intervención necesaria y, por lo tanto, el tipo de profesional. (p.114).

Partiendo de la importancia que tiene el diseño para intervenir y formular nuestro sitio web, se apelará a ciertos elementos nombrados por Burgos (s.f), citado por Cumare & Ferrero (2014): “diseño del sitio, producción del material y montaje o posproducción” (p.83). Además, se completará con elementos tratados por Nielsen (2000).

3.4.2. *Diseño del contenido*

El contenido es lo más importante del sitio web, porque los usuarios “cuando llegan a una nueva página, miran inmediatamente en el área del contenido principal de la página y buscan los titulares y otras indicaciones para saber de qué se trata la página”. (Nielsen, 2000, p.27).

Como se nombró anteriormente, los contenidos que se van a mostrar en el sitio web serán: antecedentes y creación de la Fundación Musical Simón Bolívar,

unidos al crecimiento profesional que tuvo cada uno de los músicos que fueron seleccionados para la investigación.

Es necesario nombrar los tres elementos principales, enunciados por Nielsen (2000), para escribir en la web:

- **Ser sucinto.** Escribir no más de la mitad del texto que se habría usado para cubrir el mismo material en una publicación impresa.
- **Escribir para poder encontrar las cosas.** No obligar a los usuarios a leer bloques de texto extensos; en vez de ello, utilizar párrafos cortos, subencabezados y listas con viñetas.
- **Utilizar hipertexto** para dividir la información extensa en múltiples páginas. (p.27).

Los textos, que se verán en www.soyelsistema.com, serán a dos columnas, para que cuando el usuario olvide algo, al momento de leer, pueda conseguirlo fácilmente sin hacer *scroll*. Además, serán cortos e hipertextuales para captar la atención del cibernauta y permitir que vayan a otros rincones del sitio web.

La lectura en línea parece “fomentar cierta impaciencia”, porque “los usuarios tienden a no leer por entero los flujos de texto”. (Nielsen, 2000, p.28). Para paliar esta situación, primero, se esbozó la creación de pequeñas piezas gráficas que harán más fácil la comprensión de informaciones y recurrir al uso de negritas en las frases más importantes de un texto; segundo, como lo explica Nielsen (2000), recurrir a títulos que digan algo más que ser atractivos. Si el usuario está obligado a leer el cuerpo del texto, cuando ve un título que no le dice nada se irá a otro sitio.

3.4.3. *Diseño de identidad*

La web 1.0 se caracterizó “no por la ausencia de contenidos, información, interconexión y cierto grado de conexión, sino por el carácter estático de dichos elementos”. (Revuelta & Pérez, 2009, p.55). Luego, con los inicios de la web 2.0 se

estandarizó la creación de portales en Internet: por un lado, en la web 1.0 se creaban contenidos con escasas herramientas; y por el otro, en la web 2.0 se comenzaron a generar los estilos. Nielsen (2000) aclara la importancia de los estilos, un elemento importante en www.soyelsistema.com: “las hojas de estilo en cascada (CSS) constituyen una de las grandes esperanzas para recuperar el ideal que tiene la Web de separar la presentación del contenido”. (p.21).

El sitio web fue diseñado en Wordpress, una plataforma que permite crear sitios webs o blogs de forma gratuita. Además, permite elegir temas prediseñados, que incluyen estilos predefinidos por el autor. Partiendo de todas las opciones que brinda esta plataforma de creación, se decidió crear www.soyelsistema.com sobre la base de ciertos elementos que se nombrarán a continuación:

1. **Plantilla:** se eligió HappenStance, porque es un tema personalizable y de fácil lectura. Ambas características facilitaron la adaptación del estilo predefinido a lo que se quería. El menú fijo, los colores, la cabecera, entre otros, fueron alguno de los elementos que se modificaron.
2. **Espacio de la pantalla:** se ajustará cada navegador que se esté utilizando para visitar la página web. “En casi todos los diseños es inevitable una cierta parte de espacio perdido, ya que es casi imposible crear una página que vaya a parecer como un rectángulo perfecto en el navegador del usuario”. (Nielsen, 2000, p.6).
3. **Interactividad:** como se comentó en este capítulo, al ser un reportaje horizontal el usuario podrá decidir cuál será su ruta de navegación. Sin embargo, se recomiendan dos rutas: la primera, será a través de los distintos vínculos o hipertextos; la segunda, por medio del menú que está situado debajo de la cabecera del sitio.



Figura 9. Menú fijo. Fuente: www.soyelsistema.com (2015).

4. **Fuentes:** el tema trae predefinidas 220 fuentes, pero se eligieron las siguientes:

Tipo de letra	Uso	Variable	Tamaño	Color
<i>Distan Stroke</i>	Cabecera: “Soy El Sistema”	Normal	9,45pt. (Soy)	#000000
			14,17pt. (El Sistema)	
Gill Sans MT	Frase debajo del texto de cabecera.	Itálica	1,48pt.	#56699f
Merienda One	Menú (Soy Historia, Soy Venezuela, Seré Internacional)	Normal	14px	#FFFFFF F
Merienda One	Subtítulos	Normal	18px	#333333
Merienda One	Títulos de cada entrada.	Negrita	27px	#000000
Verdana	Textos	Normal	13px	#000000

3.4.4. *Diseño de interactividad*

Pensando en el contacto que tendrá el cibernauta con www.soyelsistema.com, se diseñó un mapa de navegación, que muestra cómo el sujeto podrá navegar horizontalmente a través de las pestañas que están en el menú del sitio web.

Las fuentes y la participación del usuario están a los extremos, porque sin la información el cibernauta no tendrá motivos para interactuar y por lo tanto, no habrá participación.

El cibernauta haciendo uso del *scroll* o desplazamiento podrá controlar el desarrollo de la investigación, ya que el contenido se mostrará de forma vertical.

Las cinco pestañas estarán conectadas por vinculaciones o hipertextos. Con ambas herramientas, se amplían las posibilidades de navegación del cibernauta dentro del sitio web. Es decir, que no solo sea mediante el menú de navegación, sino por medio de vinculaciones que los lleven a otras pestañas.

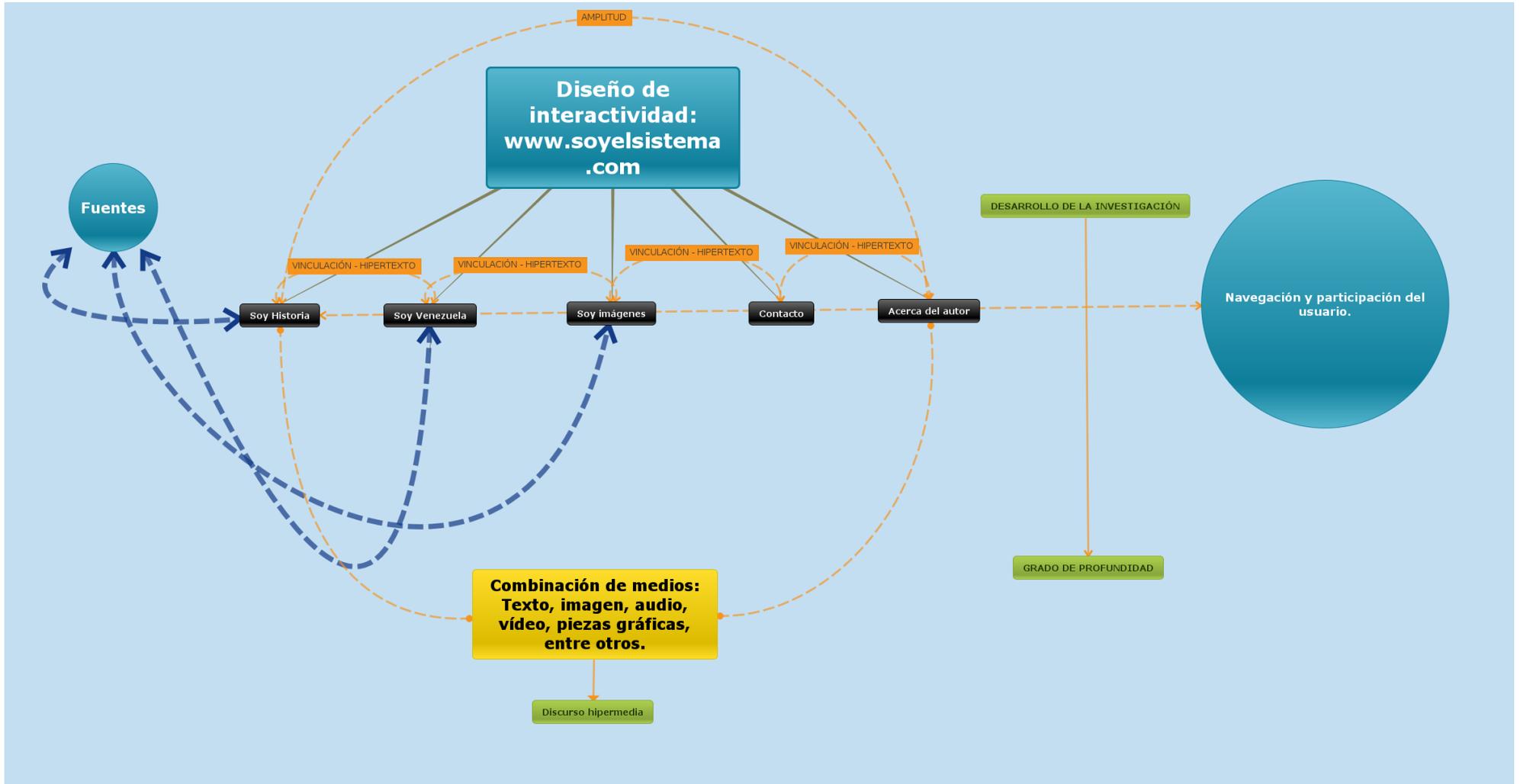


Figura 10. Diseño de interactividad de www.soyelsistema.com, a partir del diagrama conceptual del reportaje hipermedia, definido por Larrondo (2009).

3.4.5. *Definición del proyecto www.soyelsistema.com*

- **Nombre:** el dominio del sitio web es: www.soyelsistema.com. Está caracterizado por el verbo ser, ya que fue la mejor forma de englobar en un término el motivo de esta investigación: El Sistema no sería una institución musical sin sus músicos. Ellos son los que día a día hacen lo posible por dejar en alto el nombre de Venezuela y El Sistema. Además, es fácil de recordar y escribir.
- **Público final:** la música no establece ningún tipo de parámetros para practicarla, verla u oírla. Es decir, el sitio web estará dirigido a un público específico interesado por la música y uno general que, quizás, siente inclinaciones por iniciarse en el tema.
- **Objetivo del sitio:** explicar cómo y por qué los músicos de El Sistema son importantes, por medio de sus logros y obstáculos. Además, establecer lazos entre el crecimiento musical de sus integrantes y la organización, mediante hitos históricos nombrados por ellos mismos.

3.4.6. *Redes sociales*

Soy El Sistema no tendrá redes sociales propias. www.soyelsistema.com contará con una barra lateral, donde el cibernauta podrá seleccionar cuál es la red que desea utilizar para compartir el contenido que esté viendo en ese momento o agregar el sitio web a su lista de favoritos. Con las redes sociales se potenció “la capacidad de las personas, no sólo para ayudarse a sí mismas, sino también para ayudar a otras personas o ayudarse a sí mismas”. Por esta razón se dejó a disposición del cibernauta las opciones para compartir y discutir ideas. (Hess, 1982, citado por Madariaga, Abello & Sierra, 2003, p.87).



Figura 11. *Barra lateral para compartir contenidos en redes sociales.* Fuente: www.soyelsistema.com (2015).

3.4.7. *Producción del contenido*

La producción del insumo necesario para realizar este trabajo se realizó bajo los parámetros de la investigación cualitativa. Un enfoque que caló a la perfección, porque se ejecutó lo mismo que Leplay (1855), citado por Galeano (2004): “a través de observación participante se describe la vida de las familias de la clase trabajadora”. (p.15). Es decir, el reportero entró al sitio de estudio e indagó “sobre la profundidad de lo cotidiano, desentrañar lo rutinario y ofrecer un lenguaje alternativo y desafiante”. (Silva, 2006, p.23).

El Sistema se puede tomar como una especie de familia musical, donde se pretende describir, a través de diferentes entrevistas en profundidad, el crecimiento musical que tuvieron sus integrantes y la institución. Todo esto narrado en ambientes multimedia.

Es necesario nombrar los pasos para realizar una investigación cualitativa, enunciados por Silva (2006), que funcionaron al momento de realizar la investigación:

1. La negociación o entrada al sitio de la investigación.
2. La selección del contexto.
3. Los sujetos del estudio.
4. La observación participativa.
5. La recolección de datos.
6. La recolección de los datos denominados notas crudas, que se convierten en notas cocidas.
7. La validez y confiabilidad.
8. Los comentarios que los observadores hacen.
9. Se elaboran proposiciones de comportamientos observados y descritos con la frecuencia en que ocurren.
10. La triangulación de datos.
11. Se buscan explicaciones acerca del comportamiento observado. (p.23-25).

3.4.8. *Pasos de la investigación cualitativa adaptados a www.soyelsistema.com*

Mediante una pequeña clasificación se aplicarán cada uno de los pasos para realizar una investigación cualitativa a la presente investigación. De esta forma, se analiza y contextualiza la indagación:

- El objetivo del estudio fue conversado con la Dirección de Comunicaciones de la Fundación Musical Simón Bolívar. Allí se discutieron las intenciones y factibilidad de la investigación. Esta última fue la más complicada, porque el reportero tuvo que adoptar la figura de pasante de la dirección, para poder tener acceso completo a las fuentes de investigación.
- La investigación se desarrolló en el Centro Nacional de Acción Social por la Música (Cnaspm), donde se llevan a cabo la mayoría de los ensayos de todas las orquestas nacionales. En esa misma sede, se contactó a cada una de las fuentes de la investigación. Sin embargo, fue necesario desplazarse a diferentes lugares, para abordar a las fuentes históricas.

- **Reporteo:** el reporte se realizó atendiendo tres aspectos fundamentales expuestos por Marín (2008): personas: se hizo una selección de fuentes que no tuvieran mucha relevancia en medios y bibliografía consultada. Además, se dividieron en dos bloques: históricas, para obtener más información sobre el surgimiento y desarrollo de El Sistema, y de crecimiento, que son los propios músicos con tendencia a internacionalizarse pronto; lugares: se visitaron distintas bibliotecas nacionales y privadas, instituciones musicales y estatales; documentos: periódicos, bibliografías y materiales dispuestos por las mismas fuentes fueron necesarios para realizar citas en la investigación.

- **Herramientas utilizadas para recolectar los datos:** para realizar todo el reporte de la investigación se necesitaron diferentes herramientas tecnológicas que facilitaron el proceso:
 - Canon G15 para las fotografías.
 - Sony XDCAM PXW-X320 para los vídeos
 - Grabadora Sony IC RECORDER ICD-PX312 para las grabaciones
 - Disco duro Western Digital para alojamiento de datos.
 - Laptop Lenovo S1410.
 - Trípode.

- **Edición y montaje:**
 - Adobe Premiere CC
 - Adobe Photoshop CC
 - Adobe Illustrator CC

– Sony Vegas Pro 10.0

• **Las fuentes consultadas:**

Nombres	¿Por qué?
Florentino Mendoza	Fue chelista de la Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta y pionero de El Sistema. Él vivió la gestación del proyecto musical ideado por el maestro José Antonio Abreu y su testimonio fue importante para elegir los hitos y palpar cómo se vivía en el ambiente musical de 1975.
Jesús Alfonso	Fue violista de la Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta y pionero de El Sistema. Publicó su libro <i>Sogetto Cavato</i> , en el cual narró sus vivencias de los primeros cinco años de El Sistema.
Lope Valle	Fue oboísta de la Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta y pionero de El Sistema. Su historia como fundador de núcleos, lugares donde se practica y aprende música, fue importante para entender el impacto y desarrollo de la institución.
Alfredo Rugeles	Es el director artístico de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Además, su larga trayectoria como director y compositor lo convierten en una fuente importante para indagar los antecedentes más cercanos a la conformación de El Sistema.
Antonio Huizi	Fue fotógrafo de los primeros cinco años de actividad de la Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta. Su postura como observador de todo el surgimiento fue importante, ya que no era músico y miembro

	ejecutante de la agrupación.
Alejandro Blanco Uribe	Fue percusionista de la Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta y pionero de El Sistema. Fue el asistente del maestro José Antonio Abreu y encargado de la logística de la agrupación durante los inicios.
Christian Vásquez	Es el director musical de la Orquesta Sinfónica Juvenil Teresa Carreño y la Orquesta Sinfónica de Stavanger. No ha tenido mucha presencia en medios y su crecimiento musical fue sostenido hasta que fue nombrado director musical de una orquesta extranjera.
Joshua Dos Santos	Es uno de los directores musicales con mayor proyección internacional dentro de El Sistema. Debutó en la dirección a los 15 años de edad.
Jair Acosta	Es percusionista de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar "A". Se llegó a esta fuente, porque muchos músicos comentaban la dificultad que tuvo Acosta para ingresar en la agrupación.
Victoria Sánchez	Es pupila de la dirección orquestal. Es interesante el papel que está desarrollando al frente de la Fundación ALMAS, organización que contribuye al proceso de inclusión femenina en prácticas musicales a nivel mundial.
José Marín	Es uno de los directores más jóvenes de El Sistema. Estudiante del Programa de Formación Académica para Jóvenes Directores y Docentes de El Sistema.

Enluis Montes	Debutó como director orquestal a los 11 años de edad. Es estudiante del Programa de Formación Académica para Jóvenes Directores y Docentes de El Sistema.
Jesús Parra	Dirigió su primer concierto a los 12 años de edad. Es miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela. Además, ha dirigido varias orquestas nacionales.
Ron Álvarez	Violinista formado por El Sistema. Conformó una orquesta y un núcleo de estudio en Groenlandia, EE.UU.
Juan Carlos Núñez	Director y compositor. Dirigió los primeros conciertos de la ONJ y formó parte del equipo que impulsó el desarrollo de El Sistema.
Inocente Carreño	Es músico, compositor y educador. Formó parte del primer Consejo Consultivo de la ONJ y vivió los cambios musicales de la década de los 70 y 80.

LIMITACIONES

Una variable que no fue abordada en esta investigación, ni tampoco en www.soyelsistema.com, es la disyuntiva política que afecta a El Sistema y todos sus integrantes. Sus mismos músicos, afectados por el entorno social y político de Venezuela, hacían preguntas como ¿Vamos a hablar de política en la entrevista? Este es un tabú que gira en torno a la organización, ya que al estar adscrita a un ente gubernamental, no puede alejarse del proselitismo político.

Esta investigación sufrió varios cambios debido a diferentes elementos materiales e ideológicos que se presentaron en el desarrollo del reporte. A pesar de las adversidades, se logró marcar el inicio de un proyecto que debería seguir funcionando no solo desde la pluma del investigador, sino de la propia audiencia que se vaya uniendo al sitio web.

Las limitaciones para conseguir todas las herramientas necesarias para grabar y producir los vídeos fueron complicadas. Al principio se contaba con un presupuesto estable para gestionar el alquiler de los equipos, pero la delicada situación económica y social que atraviesa el país exigió prescindir de cualquier presupuesto, debido al alto costo.

La dependencia económica que tiene El Sistema con la Vicepresidencia de la República origina que el movimiento musical sea asociado al sector político. Este último elemento complicó el acceso y trato de las fuentes, ya que muchas decidieron no ser parte de este proyecto, a pesar de ser apolítico, por tener miedo a emitir cualquier comentario que atentara contra su puesto de trabajo.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Este trabajo no debería concluirse, porque “Internet ha irrumpido como una gran fuerza transformadora, creando un nuevo ambiente, que marca la transición de la sociedad industrial a la sociedad digital o del conocimiento”. Esa transformación obliga a que trabajos como este no sean concluidos, sino vistos como un ejemplo de que usted, quien está leyendo esta conclusión, pueda aportar sus conocimientos a través de las nuevas plataformas multimedia que ofrece la web. (Franco, 2009, p.6).

Con más razón, porque El Sistema y Yo Soy El Sistema no son proyectos estáticos, sino en pleno crecimiento. Las nuevas generaciones de Fundamusical Simón Bolívar vienen en camino y www.soyelsistema.com es un medio que funciona para dar a conocer nuevas historias. Nuevos relatos que no sean contados solo por un autor, sino varios autores que interactúen y fijen el verdadero objetivo de este trabajo: innovar la manera de transmitir conocimiento e información.

Esta nueva forma de transmitir información fue abordada en esta investigación, ya que formaba parte de los objetivos específicos. Se trató de conseguir el contenido más actualizado y novedoso sobre multimedia, periodismo transmedia y reportaje hipermedia. Además, se establecieron diferencias entre todos estos conceptos y el reportaje clásico, que aún no pierde vigencia.

“Pensar en digital”, como lo afirma Briggs (2007) “es la habilidad más importante que un periodista puede adquirir o desarrollar hoy”. Esta característica reinó en todo el desarrollo de este proyecto, ya que no existía otra forma, fuera del ambiente multimedia, de poder transmitir el crecimiento profesional y musical que han tenido estos músicos.

No solo el crecimiento musical de sus integrantes, sino de El Sistema como institución. Este objetivo se cumplió por medio de cuatro hitos históricos que marcaron el inicio del proyecto musical y que sirvieron como plataforma fija para que

la sociedad venezolana y el Estado entendieran, para ese momento, la necesidad de desarrollar proyectos sociales y culturales.

Desde la existencia de la WWW y el surgimiento de los sitios webs, blogs, periódicos digitales y otros productos, se ha hecho palpable la necesidad de crear más proyectos como este. Trabajos que aborden los diferentes acontecimientos de interés social para el público. Además, estos proyectos fomentan el carácter democrático del Estado y permiten el desarrollo de innovaciones que complican el uso del término futuro.

A pesar de las limitaciones, políticas y logísticas, que se hicieron presentes a lo largo de la investigación, se logró desarrollar un proyecto que pretende marcar el inicio de una historia sin final, un homenaje a todos los músicos que se esfuerzan por hacer su mejor ejecución, un relato construido desde la ovación y el aplauso que acompaña y acompañará a las nuevas generaciones de El Sistema.

REFERENCIAS CONSULTADAS

Fuentes Bibliográficas

Alcalde, J. (2007). *Música y comunicación*. España: Editorial Fragua.

Alfonzo, J. (2015). *Soggetto Cavato. La historia y mis relatos de los primeros cinco años de El Sistema*. Venezuela: Gráficas Lauki, C.A.

Arfuch, L., Chaves, N. & Ledesma, M. (1997). *Diseño y comunicación. Teoría y enfoques críticos*. Argentina: Editorial Paidós.

Arias, F. (1999). *El proyecto de investigación*. Venezuela: Editorial Episteme.

Asuaje de Rugeles, J., Guinand, M. & Bottome, B. (1986). *Historia del Movimiento Coral y de las Orquestas Juveniles en Venezuela*. Caracas: Cuadernos Lagoven.

Barrios, Y. (2006). *Manual de trabajos de grado de especialización y maestría y tesis doctorales*. Venezuela: Fondo editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Benavides, J. & Quintero, C. (2004). *Escribir en prensa* (2°ed.). España: Pearson Educación.

Bernstein, L. (2011). *El maestro invita a un concierto*. España: Editorial Siruela.

Briggs, M. (2007). *Periodismo 2.0*. Estados Unidos: John S. and James L. Knight Foundation.

Calcaño, J. (1985). *La Ciudad y su Música*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Calzavara, A. (1980). *Trayectoria Cincuentenaria de la Orquesta Sinfónica Venezuela*. Caracas: Fundarte.

De Aguilera, M., Adell, J & Sedeño, A (eds.). (2008). *Comunicación y música I*. España: Editorial El Ciervo.

Galeano, M. (2004). *Diseño de proyectos de investigación cualitativa*. Colombia: Fondo editorial Universidad EAFIT.

Guardía, J. (2000). *El Mesías de Handel, escuchar la fe*. España: Editorial Centro de Pastoral Litúrgica.

Kapuściński, R. (2003). *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México: Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, FCE.

Madariaga, C., Abello, R. & Sierra, O. (2003). *Redes sociales: infancia, familia y comunidad*. Colombia: Ediciones Uninorte.

Marín, C. (2008). *Manual de Periodismo*. Venezuela: Editorial Melvin.

Martínez, M. (1993). *El paradigma emergente*. España: Editorial Gedisa.

Nielsen, J. (2000). *Usabilidad. Diseño de sitios web*. España: Pearson Educación.

Perales, V. (2012). *Creatividad y discursos hipermedia*. España: Ediciones de la Universidad de Murcia.

Porto, D & Flores, J. (2012). *Periodismo transmedia*. España: Editorial Fragua.

Ramón & Riviera. (1998). *50 años de música en Caracas*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Revuelta, F. & Pérez, L. (2011). *Interactividad de los entornos en la formación on-line*. España: Editorial UOC.

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones*. España: Editorial Gedisa.

Segnini, Y. (1997). *Las luces del Gomecismo*. Venezuela: Ediciones Alfadil.

Silva, J. (2006). *Metodología de la investigación*. Venezuela: Colegial Bolivariana.

Ulibarrí, E. (2009). *Idea y vida del reportaje*. México: Editorial Trillas.

Referencias bibliográficas encontradas en enciclopedias

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22°ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/ayuda/diccionario-de-la-lengua-espanola>

Fuentes electrónicas

85 años protagonizando la historia musical de Venezuela. (s.f). Recuperado de <http://www.osv.org.ve/navega.php?cont=1>

Gaceta Oficial número 31.681 del 21 de febrero de 1979. Recuperado en <http://www.pgr.gob.ve/dmdocuments/1979/31681.pdf>

Gaceta Oficial número 909 del 29 de mayo de 1964. Recuperado en <http://www.pgr.gob.ve/dmdocuments/1964/909.pdf>

Prensa Fundamusical Bolívar. (s.f). Historia. *Fundamusical*. Recuperado de http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/historia/#.VduYgPZ_NmA

Universidad de los Andes. Centro de Investigaciones para el Desarrollo Integral. Torres, M. (2007). Apuntes acerca de la historia de la música. (pp 32-33). Recuperado de http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/16682/1/historia_musica.pdf

Referencias bibliográficas de publicaciones periódicas

García, Z. (2008). La enseñanza de la composición musical en Venezuela (antes, durante y después de Vicente Emilio Sojo). *Akadosmos*, 10(2), 49-66. Recuperado de http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/1186/1114

Creada Fundación del Estado para la Orquesta Nacional Juvenil. (1979, Febrero 21). *El Nacional*, p.1.

Es necesario modernizar la enseñanza musical en Venezuela. (1979, Marzo 2). *El Nacional*, p.4.

La Orquesta Nacional Juvenil “Juan José Landaeta” ofrece hoy su primer concierto. (1975, Abril 30). *El Nacional*, p.18.

Velásquez, A. (2007). Convergencias en medios digitales: la labor del editor y del arquitecto de información. *Signo y pensamiento*, 50(26), Recuperado de <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=3&sid=3ba443ee-4add-4ad8-902d-f87961e0ca8a%40sessionmgr113&hid=102&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=36795680&db=fua>

Larrondo, A. (2009). La metamorfosis del reportaje en el ciberperiodismo: concepto y caracterización de un nuevo modelo narrativo. *Comunicación y sociedad*, 31(2), Recuperado de <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=5&sid=3ba443ee-4add-4ad8-902d-f87961e0ca8a%40sessionmgr113&hid=102&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=45643457&db=fua>

Santana, L. (2008). El reportaje multimedia como género del periodismo digital actual. Acercamiento a sus rasgos formales y de contenido. *Revista Latina de Comunicación Social*, 11(63), Recuperado de http://www.ull.es/publicaciones/latina/08/29_40_Cuba/Liliam_Marrero.html

Canavilhas, J. (2011). El nuevo ecosistema mediático. *Index, 1*, Recuperado de <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/4/16>

Krameritsch, J. (2014) *In memoriam* Hipertexto. Sobre el surgimiento y el ocaso de las redes narrativas a lo largo de la historia. *Historia crítica, 54*, Recuperado de <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=9&sid=3ba443ee-4add-4ad8-902d-f87961e0ca8a%40sessionmgr113&hid=102&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=99367312&db=fua>

Rodríguez, A., Marín, C. & Ancízar, R. (2013). El papel de la interactividad en el desarrollo de los procesos cognitivos. *Revista Educación y Desarrollo Social, 7(2)*, Recuperado de <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=3&sid=6059b5c4-fc14-49e5-a211-355d096ee301%40sessionmgr4003&hid=4101&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=92938408&db=fua>

Bachmann, I. & Harlow, S. (2012). Interactividad y multimedialidad en periódicos latinoamericanos: avances en una transición incompleta. *Cuadernos de información, 30*, Recuperado de <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=5&sid=6059b5c4-fc14-49e5-a211-355d096ee301%40sessionmgr4003&hid=4101&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=77481662&db=fua>

Ordóñez-Roig, V. (2014). La música de Brahms en el pensamiento de Ludwig Wittgenstein. *Pensamiento y cultura, 17(1)*, Recuperado de <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=7&sid=6059b5c4-fc14-49e5-a211-355d096ee301%40sessionmgr4003&hid=4101&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=99204313&db=fua>

Carballo, P. (2006). La música como práctica significativa en los colectivos juveniles. *Rev. Ciencias Sociales*, 113/114(3-4), Recuperado de <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=9&sid=6059b5c4-fc14-49e5-a211-355d096ee301%40sessionmgr4003&hid=4101&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#AN=33553813&db=fua>

Creada Orquesta Juvenil Nacional. (1975, Febrero 26). *El Nacional*, p.8.

López, R. (1976, Abril 11). Una orquesta de la juventud. *El Nacional*, p.4.

Trabajos y tesis de grado

Bravo, A. & Santana, Y. (2011). *Elaboración de un diseño instruccional para la enseñanza de la música a niños entre 6 y 8 años* (Trabajo de Grado de Licenciatura en Educación). Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

Cumare, R. & Ferrero, F. (2014). *Bajo el sol de Machurucuto: Semblanza multimedia de grupo del pueblo de Machurucuto, estado Miranda*. (Trabajo de Grado de Licenciatura en Comunicación Social). Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

Noviello, R. & Noviello, R. (1999). *La Orquesta Sinfónica Nacional Infantil: el fiel reflejo de un milagro* (Trabajo de Grado de Licenciatura no publicado). Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

Rodríguez, A. (2007). *Utilización de elementos de la música venezolana para la enseñanza de la flauta transversa*. (Trabajo de Grado de Maestría en Música). Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela.