



**Universidad Central de Venezuela**  
**Facultad de Humanidades y Educación**  
**Escuela de Comunicación Social**

## **Son de aquí**

**Magazine radiofónico para la difusión de la música popular tradicional  
venezolana**

Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciados en  
Comunicación Social

**Autores:**

Cedeño, Wilmer  
Lezama, Erick

**Tutor:**

Sainz, Manuel

**Caracas, noviembre de 2013**

## **Dedicatoria**

A Dios, una ofrenda a él.

A Miguelina, (¡mi mamá!), la mujer más guerrera que conozco.  
Este logro es tan mío como de ella.

Al negrito, Erickson, la felicitación que me falta. Mis oídos no se cansan de esperar  
escuchar su aplauso otra vez. Le estoy cumpliendo, la cuesta sigue. Sueño con su  
abrazo.

A Erika, fortaleza hecha persona. Ahora le toca a ella iniciar esta aventura.

A nuestra música, la mejor del mundo: una de mis pocas convicciones absolutas.

**Erick**

A Dios, por permitirme llegar a la meta.

A mis padres, por siempre creer en mí y brindarme su apoyo. ¡Los amo muchísimo!  
Hoy, mañana y siempre gracias por estar allí.

**Wilmer**

## Agradecimientos

A **Dios**, por la luz.

A **nuestras familias**, por el cariño y el apoyo sostenido.

A la **Universidad Central de Venezuela**, por permitirnos ver la vida con otro cristal.

Por habilitarnos para el aprendizaje continuo, y por hacernos mejores seres humanos:  
el crecimiento que experimentamos en todos sus rincones es prominente.

Al **Programa Samuel Robinson**, donde nos encontramos, creyeron en nosotros, y  
nos abrieron la puerta del empinado, sinuoso y satisfactorio caminar ucevista.

A **Manuel**, maestro y mentor, por guiarnos hasta la salida del recorrido. Por valorar  
nuestro trabajo.

A quienes se convirtieron en una columna robusta en la cual se apoyó Son de aquí:

**Rubén, Andrea y Willard.**

A **Mafer y Karen**, por sin mayores pretensiones prestarnos sus lindas voces para  
darle vida al papel.

A **Jorge y Marina**, por su disposición y creer en este proyecto. Son apenas dos  
ejemplos de que el corazón de la música popular tradicional venezolana late sin  
timidez.

A **McCartney**: un oído sorprendente.

A **Liza**, por impregnarnos del amor que ella destila por el periodismo. Y a **Carlos**,  
por enseñarnos a debatir nuestras ideas y defenderlas.

A **Aribel Rivas**, por su valioso aporte de última hora.

A todos los músicos que, sin prejuicios, aman y cultivan nuestra música: el trabajo  
que realizan es impecable.

**Erick y Wilmer**

## Agradecimientos

A **Dios**, por nunca estar ausente y manifestarse de muchas maneras. Por impulsarme, levantarme y no abandonarme, aunque yo me pierda. Por permitir que creciera escuchando nuestra música. Y por darme el gran don y la bendición de poder interpretarla.

A **Miguelina**; un amor infinito y sublime transformado en acción. Por empeñarse en hacerme entender que me merezco lo mejor ¡A ella sí que le sobran méritos para tenerlo! Hace mucho que se ganó el cielo.

A la **señora Eda**, por el respaldo incesante.

A **Pablo**, por su admiración y cariño: por creer, más que yo, en mi talento; y por darme el espacio para conocer y aprender de la música venezolana.

A **Isabel**, por confiar en mí y darme tantas oportunidades valiosas dentro de la UCV.

A **Cristina**, por existir. Y por hacer de extraordinaria confidente. Hacen falta más personas como ella. Vale el sol.

A **Zulay**, por regalarme tantas alegrías e intentar darme paz.

A **Mafer**, aliada perenne de este recorrido. Por obsequiarme tantísimos buenos ratos: las tertulias casi infinitas con sabor a café fueron claves para no desistir. Sin ella nada hubiese sido igual.

A **Géne** y **Kath**, compañeras infaltables de momentos irrepetibles que me sostienen ¡Sí que les debo!

A **Nai**, un regalo de la vida.

A **Wil**, por enseñarme tanto de múltiples formas.

A **Alberto**, pese a todo.

**Erick**

## Agradecimientos

A **Dios**, por darme vida y salud. Por brindarme todas las oportunidades para alcanzar esta meta y por colocar en mi vida a personas invaluableles que compartieron conmigo este camino.

A mis padres, **Eddy** y **Franklin**, por creer siempre en mí e invertir en mi futuro. Gracias por su amor infinito, por todos los bellos momentos que hemos vivido, por siempre apoyarme incondicionalmente en mi camino y por hacer de mí quien soy hoy. ¡Los amo!

A **toda mi familia**, por los buenos momentos que hemos vivido y apoyarme siempre. Los quiero a todos.

A **Erick**, hermano, amigo, compinche, colega...Por todo lo que hiciste por mí a lo largo de estos seis años. Gracias por apoyarme en los momentos más difíciles de la carrera y siempre creer en mí. Hoy y siempre estaré agradecido contigo, hermano del alma, por todo el aprendizaje que me brindaste en las buenas y en las no tan buenas. Qué honor y qué alegría alcanzar contigo esta meta, ¡lo logramos!

A la voz más dulce de la radio, **María Fernanda Sojo**, por compartir conmigo muchos de los momentos más especiales en mi paso por la UCV. Siempre serás mi “mamol eterno”. ¡Te adoro!

A las chicas, **Génesis** y **Kathy**, por todos los ratos agradables e inolvidables que pasamos juntos.

A **Zuly**, por todas las sonrisas que me regaló a lo largo de estos años en la UCV.

A mis compañeros, profesores y todos los que forman parte de mi vida... ¡Gracias!

**Wilmer**

Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Comunicación Social

**SON DE AQUÍ**  
**Magazine radiofónico para la difusión de la música popular**  
**tradicional venezolana**

Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciados en  
Comunicación Social

**Autores:**

Cedeño, G.; Wilmer, CI: 19064520

Lezama, A.; Erick, CI: 19852418

**Tutor:**

Sainz, Manuel

**Resumen**

La música popular tradicional venezolana no se está transmitiendo frecuentemente en las emisoras caraqueñas de corte juvenil en Frecuencia Modulada de acuerdo con lo estipulado en la legislación vigente. Así lo demostró un estudio de campo realizado en esta investigación, el cual consistió en el monitoreo de la programación musical de dos estaciones dirigidas a público joven. Y aunque no tenga presencia en la radio, la música nacional vive un proceso de actualización y modernización. Este trabajo abarcó, a su vez, otra investigación de campo: se consultó a radioescuchas juveniles sobre cómo perciben la música popular de raíz tradicional, lo cual permitió precisar que desconocen su diversidad y rechazan los géneros llaneros. En un mundo globalizado como el actual, se torna ineludible el fortalecimiento de lo nacional, incluso desde la apropiación de elementos foráneos. De modo que este Trabajo de Grado se planteó el objetivo de diseñar y producir un magazine radiofónico para difundir la música popular tradicional del país en audiencias juveniles; un proyecto factible para dar a conocer la amplitud del repertorio musical popular tradicional y sus exponentes.

**Palabras claves:** música venezolana, jóvenes, radio, magazine radiofónico, programa, emisoras, géneros musicales, cultura.

Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Comunicación Social

## **SON OF HERE**

### **Radio magazine for the diffusion of the venezuelan traditional popular music**

Work of degree to choose to the title of Licentiate in Social  
Communication

#### **Authors:**

Cedeño, G.; Wilmer.

Lezama, A.; Erick.

#### **Tutor:**

Sainz, Manuel.

#### ***Abstract***

Traditional Venezuelan folk music is not being broadcast in Caracas' juvenile stations of Frequency Modulation according to the provisions in the current legislation. As shown by a field study conducted in this research, which consisted of monitoring the music programming of two stations aimed at young audiences. Although it has no presence on the radio, national music is going through an undergoing a process of renovation and modernization. This work covered, at the same time, other field research: young listeners were consulted on how they perceive the popular music of traditional roots, allowing to precise the fact that young listeners do not know musical diversity and reject prairie genres. In today's globalized world, it becomes inevitable to strengthen the national identity, even from the appropriation of foreign elements. So the objective of this work is to design and produce a radio magazine to spread the country's traditional folk music in young audiences, a feasible project to publicize the extent of traditional folk music and their exponents.

***Keywords:*** Venezuelan music, youth, radio, radio magazine, program, channel, genres, culture.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Dedicatoria</b>	ii
<b>Agradecimientos</b>	iii
<b>Resumen</b>	vi
<b>Abstract</b>	vii
<b>Introducción</b>	15

### CAPÍTULO I

<b>1.1 Planteamiento del problema</b>	17
<b>1.2 Objetivos de la investigación</b>	22
1.2.1 Objetivo General	22
1.2.2 Objetivos específicos	22
<b>1.3 Justificación</b>	23

### CAPÍTULO II

<b>2.1 Antecedentes de la investigación</b>	26
<b>2.2 Referencias legales</b>	29
2.2.1 El 1x1	29
2.2.2 Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos	30
<b>2.3 Venezuela musical</b>	32
2.3.1 Entre lo folklórico, lo tradicional y lo popular	32
2.3.2 Un origen mestizo	35
2.3.3 Géneros de aquí	37

2.3.3.1 Nacimiento e infancia	38
2.3.3.2 El trabajo	38
2.3.3.3 El culto	39
2.3.3.4 La diversión	47
2.3.4 La transformación	54
2.3.5 Innovación y proyección	56
<b>2.4 La radio es el medio</b>	<b>60</b>
2.4.1 Características de la radio	60
2.4.1.1 Bajos costos	61
2.4.1.2 Rapidez	61
2.4.1.3 Un medio caliente	61
2.4.1.4 Fugacidad del mensaje	62
2.4.1.5 Posibilidad imaginativa	62
2.4.1.6 Público heterogéneo	63
2.4.2 El lenguaje radiofónico	63
2.4.2.1 La palabra	64
2.4.2.2 La música	64
2.4.2.3 Los efectos sonoros	65
2.4.2.4 El silencio	65
2.4.3 La cultura y la radio	66

2.4.4 Los géneros radiofónicos	67
2.4.5 El magazine radiofónico	69
2.4.5.1 Estructura de un magazine	71
2.4.5.2 Desarrollo de un magazine radiofónico	72
2.4.5.2.1 Proceso de Pre- producción	73
2.4.5.2.2 Procesos de Producción y Post- producción	81
2.4.6 El piloto: una muestra	81
<b>2.5 Los jóvenes y la música en la radio</b>	82
2.5.1 La música venezolana en las ondas	82
2.5.2 El neofolklore	85
2.5.3 La radio, segmentada	86
2.5.4 A la audiencia juvenil	87
2.5.4.1 Jóvenes y música venezolana: ¿agua y aceite?	89
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>3.1 Tipo de investigación</b>	92
<b>3.2 Nivel de la investigación</b>	92
<b>3.3 Diseño de la investigación</b>	93
<b>3.4 Población y muestra</b>	94
<b>3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos</b>	95

## **CAPÍTULO IV**

<b>4.1 Presentación de los resultados</b>	97
<b>4.2 Resumen de hallazgos</b>	127

## **CAPÍTULO V**

<b>5.1 La idea</b>	129
<b>5.2 Los públicos</b>	129
5.2.1 Público primario	129
5.2.2 Público secundario	129
<b>5.3 Análisis del entorno</b>	130
<b>5.4 Horario y periodicidad</b>	131
<b>5.5 Anunciantes</b>	131
<b>5.6 Perfil del talento</b>	131
5.6.1 Productor general	131
5.6.2 El guionista	132
5.6.3 Los locutores	132
5.6.4 El operador de audio	132
<b>5.7 Plan de trabajo</b>	133
<b>5.8 Musicalización</b>	133
<b>5.9 Distribución del espacio</b>	134
<b>5.10 Invitados</b>	134

<b>5.11 Programa piloto: Son de Aquí</b>	135
5.11.1 Sinopsis	135
5.11.2 Nombre del espacio	135
5.11.3 Slogan	135
5.11.4 Logo	136
5.11.5 El talento	136
5.11.6 Publicidad	137
5.11.7 Plan de trabajo para Son de Aquí	138
5.11.8 Redes sociales: Twitter y Facebook	138
5.11.9 Secciones de Son de Aquí	138
5.11.10 Invitados para Son de Aquí	140
5.11.11 Estructura para Son de Aquí	141
5.11.12 Presupuestos	143
5.11.13 Guión técnico	146

## **CAPÍTULO IV**

<b>6.1 Conclusiones</b>	214
<b>6.2 Recomendaciones</b>	216
<b>Referencias</b>	217
<b>Anexos</b>	224

## ÍNDICE DE CUADROS

<b>Cuadro</b>	<b>Pp.</b>
1. Monitoreo a la emisora Hot 94.1 FM	97
2. Monitoreo a la emisora 92.9 FM	102
3. Estructura de Son de aquí	142
4. Programación musical de Son de aquí	142
5. Presupuesto Pre- Producción	143
6. Presupuesto Producción	143
7. Presupuesto Post- producción	144
8. Ficha técnica	144

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

<b>Gráfico</b>	<b>Pp.</b>
1. Distribución de la programación musical de Hot 94.1 FM	100
2. Géneros musicales tradicionales difundidos por Hot 94.1	101
3. Distribución de la programación musical de 92.9 FM	104
4. Géneros musicales difundidos por 92.9 FM	105
5. Edades de la muestra	106
6. Frecuencia de exposición a la radio	107
7. Tiempo en horas que los jóvenes dedican a escuchar radio	108
8. Momento del día en el cual los jóvenes prefieren escuchar Radio	109
9. Motivo para escuchar radio	110
10. Estación de radio preferida por la muestra	111
11. Gusto por la música tradicional venezolana	112
12. Gusto por el joropo	113
13. Reacción al escuchar música tradicional en la radio	114

<b>14.</b> Conocimiento de los géneros musicales tradicionales de Venezuela distintos al joropo	115
<b>15.</b> Géneros musicales tradicionales conocidos por la muestra	116
<b>16.</b> Consideración de la gaita como parte de la música tradicional venezolana	117
<b>17.</b> Percepción de la difusión de la música tradicional en la radio	118
<b>18.</b> Consideración sobre una mayor una difusión de la música tradicional venezolana en la radio	119
<b>18.1.</b> Razones para que SÍ exista una mayor difusión de la música tradicional	120
<b>18.2.</b> Razones para que NO exista una mayor difusión de la música tradicional	121
<b>19.</b> Disposición de la muestra a escuchar un programa de música tradicional venezolana que no sólo incluya joropo	122
<b>20.</b> Duración del programa de música tradicional	123
<b>21.</b> Horario del programa de música tradicional venezolana	124
<b>22.</b> Sugerencias para el programa de música tradicional venezolana	125

## Introducción

Un grupo de jóvenes salta con desenfreno. Se muestran joviales: risotadas estrepitosas, gritos a todo pulmón. Ninguno parece superar los 30 años. Agitan las manos hacia arriba, corean las canciones y bailan. La sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño está completamente llena. Del otro lado de la masa animada, en el escenario, están los solistas de la presentación: roqueros acostumbrados a la excitación del público. Los músicos que los acompañan, sin embargo, están atónitos: para ellos ese ambiente frenético y juvenil, por mucho tiempo, les fue ajeno. Pensar que un chamo iba a asistir a una presentación de música popular tradicional venezolana era algo que no veían posible. Pero ese día -23 de mayo de 2013, bautizo del disco Rock and MAU- la idea dejó de ser difusa.

Ese desparpajo ha ocurrido en otros eventos con audiencias similares: por ejemplo, se armó 5 días después, el 28 de mayo, en los premios Pepsi Music 2013, con la presentación del cantante Rafael “Pollo” Brito y el grupo instrumental C4 Trío.

Han sido manifestaciones mediáticas. Pero hay otras menos masivas y más cotidianas: cuando estalla el sangreo, la quinceañera no puede dejar de mover la cadera. La gaita de tambora y el calipso de las cuñas del Consejo Nacional Electoral que llaman a votar, se le quedan grabadas a un joven de 18 años y la canta todo el día. Aunque a ambos les gustan esos ritmos, desconocen que son venezolanos. Tampoco asocian con la música nacional al bambuco o al merengue: son términos que les suenan a Puerto Rico o República Dominicana.

Esas escenas podrían resumir parte de lo que detonó el interés en desarrollar este trabajo. Analizar la relación de los jóvenes con la música popular tradicional venezolana fue una premisa inicial. Porque ésta está en un momento importante, pues un movimiento de artistas, con conocimientos frescos, la está abordando con calidad, desde una perspectiva urbana y explotando los géneros que, quizás, no sean los que

más el público –independientemente de la edad- suele asociar con la música nacional. Es un proceso de renovación y reinvención que para muchos teóricos es válido y natural. La consecuencia es, quizá, una mayor aceptación en audiencias juveniles.

Se consideró, además, una dimensión mediática: a la luz de lo establecido en la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos, ¿cómo está siendo difundida esa música popular tradicional venezolana en la radio? Y, más concretamente, de qué forma las estaciones radiofónicas especializadas en audiencias juveniles la están transmitiendo.

Se tomó en cuenta a la radio porque es un medio que tiene gran aceptación en la audiencia juvenil, según lo reveló el informe del estudio Consumo Cultural en Venezuela, difundido en 2010 por la Universidad Católica Andrés Bello y el Centro Gumilla. Además, porque la radio es un medio idóneo para posicionar y promocionar corrientes musicales.

Esas ideas se desagregan a lo largo de los 5 capítulos que comprenden este Trabajo. En el primer apartado se presenta el planteamiento del problema, la justificación y los objetivos de la investigación. El segundo capítulo contiene una serie de referencias teóricas y legales fundamentales para comprender la amplitud de la música popular tradicional venezolana, su situación actual, la difusión que tiene en la radio; además de las características del medio radiofónico.

El marco metodológico está desarrollado en el tercer capítulo, donde se detallan aspectos claves de la investigación de campo que fue necesaria. Los resultados de ese estudio se presentan en el capítulo cuatro. Son datos que permitieron precisar cuantitativamente lo referente a la difusión de la música de raíz tradicional en la radio. El trabajo de campo proporcionó ideas claves para elaborar el producto que se presenta en el capítulo cinco; donde por un lado se diseña el magazine y, por otro, se aplica ese esbozo en la producción de un programa piloto.

# Capítulo I

## EL PROBLEMA

### 1.1 Planteamiento del Problema

Esta es una era globalizada. El actual es un mundo interconectado, producto del desarrollo tecnológico. Internet y la posterior aparición de redes sociales en formatos digitales han contribuido a una opulencia comunicativa. Es una realidad que ya había advertido el filósofo canadiense Marshall McLuhan en los años 60, cuando vaticinó la conformación de una Aldea Global.

De acuerdo con Tomlinson (1999) el fenómeno de la globalización pudiera definirse como: “El rápido desarrollo y la densa red de conexiones e interdependencias que caracterizan a la sociedad actual, esas conexiones que enlazan nuestras prácticas, experiencias y destinos políticos, económicos y ambientales en el mundo moderno” (p. 47). La referencia sugiere que la globalización tiene una incidencia sobre las vidas, costumbres y tradiciones de quienes viven en sociedad. Implica, por lo tanto, una incidencia en el plano cultural.

González (1998) se refiere a la cultura como: “Las diversas maneras en la que los hombres se representan a sí mismos y a su comunidad, las condiciones objetivas y subjetivas de su existencia en un momento histórico determinado” (p.89).

Son quizás un cúmulo de leyes tácitas que terminan configurando el accionar social de un individuo. Esa idea se vislumbra en el concepto de cultura que presentó la Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura (Unesco, por sus siglas en inglés) en la Declaración sobre Políticas Culturales, luego de debatir sobre esta materia en la Conferencia Mundial de Políticas en México en 1982.

La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (Unesco, 1982, P. 1).

El documento agrega que mediante la cultura el hombre toma conciencia de sí mismo, reflexiona, se expresa y crea obras que lo trascienden. Eso se manifiesta en la música. Paraíso (2000) lo esgrime con énfasis: “La música forma parte de la textura íntima de la sociedad, su cultura y su historia, y lleva en sí los procesos sociales que sus mismos cultores (los músicos, su audiencia y sus promotores) viven”.

Por lo tanto, la globalización tiene incidencia sobre la música. De modo que al ser un fenómeno social, lo musical se encuentra inmerso en un proceso de cambio e interacción. Como indica Paraíso (2000), la permeabilidad de mercados que la globalización provoca y la invasión de productos musicales han replegado la presencia de algunas manifestaciones musicales tradicionales, las cuales han sido sustituidas por otras más comerciales.

Y en ello los medios de comunicación han tenido un rol fundamental. Ese papel transcendental de los mass media lo sugiere Vásquez (1995) cuando afirma que éstos: “Hacen una selección del saber del pasado, y mantienen aquellos conocimientos que les parecen que nos son necesarios y nos los van alimentando; es decir, nos van socializando y nos van dando lo que según ellos nos interesa” (p. 235).

La conjugación de los planteamientos anteriores permite hacer un esbozo de la situación en Venezuela: se percibe que la música popular tradicional venezolana no tiene un lugar privilegiado en los medios de comunicación social nacionales, a pesar de que forma parte del acervo cultural del país. Da la impresión de que la música foránea es más difundida que la local.

La música tradicional del país es sumamente amplia y se percibe que no se están dando a conocer muchos de los géneros que la componen, así como tampoco parece estar difundándose el trabajo de quienes se dedican a cultivarla.

En el caso concreto de la radio, durante la década de los 70's, se hicieron intentos por proteger la difusión de la música venezolana. El Decreto 598 (1974) colocaba a las emisoras de radio en la obligación de difundir una canción de producción nacional por cada extranjera que sonara.

En la actualidad, la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión y Medios Electrónicos (2011), en su artículo 14, refiere que 25% de las obras musicales que transmitan las emisoras durante los horarios todo usuario (de 7:00 am a 7:00 pm) y supervisado (de 5:00 am a 7:00 am y desde las 7:00 pm y las 11:00 pm) deberá ser de raíz tradicional, en las que se aprecie la presencia de géneros de las diversas zonas geográficas del país.

Pero se observa una desproporción en la difusión de la música de tradición venezolana respecto a otras corrientes. Y cuando se trasmite en la radio caraqueña da la sensación de que los géneros que más se difunden son los típicos del llano venezolano, principalmente el joropo llanero: quedan excluidas otras formas musicales del país.

Esto, entre otras cosas, pudiera haber fortalecido la idea de que la música venezolana sólo es la llanera. “¿Es que la gaita, el sangreo o incluso el merengue venezolano no son géneros musicales propios?”, se pregunta Báez (2010).

Es una situación que se advierte, específicamente, en las emisoras de corte juvenil en Frecuencia Modulada. En parte importante de la población joven existen prejuicios para con la música de tradición venezolana, pues las preferencias de este

público, generalmente, suelen girar en torno a corrientes musicales de otros países, tal vez consecuencia del mundo globalizado actual.

La segmentación en la radio ha hecho que las emisoras conozcan muy bien el perfil de sus oyentes. Por lo tanto, los contenidos que transmiten están alineados con los intereses de esas audiencias. Y es por tal motivo que en estas estaciones la música tradicional venezolana no siempre encuentra espacio.

Para el Báez (2010) es una situación alarmante: “Al desconocer nuestra cultura, desconocemos nuestra identidad. Esto se ve retratado en emisoras de radio que se jactan de ser 100% libres de gaita, o algunas que tratan de forma despectiva lo que se hace en el país”.

Para no darle cabida a la música venezolana en los medios de comunicación, especialmente en la radio, se han presentado diversos argumentos:

Hay quienes, por ejemplo, consideran que la principal limitante de nuestra música es que no seaailable, y que por eso no trasciende. Pero no es cierto, pues una parte de nuestro repertorio sí esailable. Otros dicen que al no ser comercial, no tiene como expandirse. Otro error, pues tenemos música que pudiera entrar dentro de esta categoría (Báez, 2010)

Estas características de la difusión de la música tradicional venezolana en las emisoras comerciales de corte juvenil de la capital sugieren una paradoja: en Caracas justamente ha tomado fuerza en los últimos años un movimiento de artistas venezolanos jóvenes que se han dedicado a trabajar la música venezolana. La han redimensionado, se han valido de la influencia que reciben de otros espacios, sin deformarla, manteniendo la raíz tradicional.

Han sido intentos por adaptar la música venezolana a estos tiempos; hacerla vigente, dotarla de una sonoridad actual, con instrumentos modernos, respetándola y

fortaleciéndola. La Movida Acústica Urbana (MAU), -un conglomerado de ensambles de música instrumental tradicional venezolana- y el colectivo Piso 1- un grupo de cantantes que se juntaron para hacer música tradicional venezolana-, son apenas dos ejemplos claros de ello.

En la mayoría de los casos son músicos jóvenes, académicos, egresados de conservatorios, quienes decidieron hacer música tradicional venezolana mezclada con elementos de otras corrientes musicales. Estos artistas han sido apoyados por músicos tradicionales de reconocida trayectoria como Cecilia Todd, Aquiles Báez, Gualberto Ibarreto, Henry Martínez, entre otros, quienes han considerado que éste auge es el surgimiento de una generación de relevo.

De tal modo que la música tradicional venezolana está en un momento importante; están surgiendo nuevos movimientos que la enriquecen y esto no se está mostrando en la radio, un medio precisamente idóneo para la proyección y posicionamiento de corrientes musicales y sus realizadores, en tanto que es netamente auditivo y de gran alcance.

## **1.2 Objetivos de la Investigación**

### **1.2.1 Objetivo General**

- Diseñar y producir un magazine radiofónico para la difusión de la música popular tradicional venezolana.

### **1.2.2 Objetivos específicos**

- Explorar si existe la necesidad de un programa de radio para la difusión de música popular venezolana de raíces tradicionales en los oyentes de emisoras de corte juvenil en Caracas.
- Indagar la percepción que tienen los radioescuchas juveniles ante la música popular tradicional venezolana.
- Estructurar un magazine radiofónico para público joven enfocado en la música popular tradicional venezolana.
- Realizar un piloto de magazine radiofónico para difundir la música popular tradicional venezolana en audiencias juveniles de emisoras comerciales en Frecuencia Modulada de Caracas.

### **1.3 Justificación de la investigación**

En la música -como en toda manifestación cultural- queda en evidencia el pensamiento y sentir de las sociedades: de sus protestas, de sus alegrías y tristezas, de tradiciones, de sus valores, de sus (des)amores, de su historia, de su conocimiento. La música tradicional venezolana da cuenta de los procesos históricos por los cuales ha atravesado Venezuela. El mestizaje también se dio en los sonidos: se fundieron melodías, armonías y ritmos del negro, del europeo y del indígena. El repertorio que dejó esa mezcla musical es vasto.

Esta es una sociedad mediatizada. Lo que no está en los medios de comunicación pareciera no existir, porque son motores de la opinión pública. Es imposible, ciertamente, que las empresas mediáticas, en una era globalizada como la actual, sólo le den cabida a lo local; pero preservar lo propio es fundamental para mantener una identidad. Y a partir de ello, poder interactuar con los otros.

Es por eso que la Unesco (1982) refiere la necesidad de que en los medios se presenten las tendencias culturales de diversos países, pero sin lesionar la identidad cultural de las naciones. También señala que ante el desarrollo global de la sociedad son necesarias las políticas complementarias en los campos de la cultura, la educación, la ciencia y la comunicación.

Son tales ideas las que impulsan el interés en desarrollar este trabajo: para que se preserve la música tradicional del país es fundamental que se conozca y que se masifique. Y para ello es idóneo que llegue al público joven. Desde esa premisa es ineludible presentarle la música nacional a este target específico de modo que le resulte entretenida y amena.

Que lo jóvenes conozcan la riqueza de la música venezolana conllevaría a que surja una percepción distinta a la que quizás tengan sobre ella. Aunque a muchos quizás no les guste, tener ese conocimiento podría hacer que la respeten y valoren como una manifestación propia del país. A pesar de que las preferencias musicales de alguien estén orientadas hacia otras tendencias, darle valor a lo propio debería ser algo inherente a todo venezolano.

Los medios de comunicación tienen el potencial de llevar a cabo ampliamente esa difusión. A lo largo de la historia han sido instrumentos que permiten formar y fortalecer conductas, opiniones y patrones culturales. De ahí que la Unesco (1982) le otorgara a las empresas mediáticas una importancia fundamental para la educación y la difusión de la cultura.

“La sociedad ha de esforzarse en utilizar las nuevas técnicas de producción y de la comunicación para ponerlas al servicio de un auténtico desarrollo individual y colectivo y favorecer la independencia de las naciones, preservando su soberanía...” (Unesco, 1982, p.4).

Eso respalda la idea de un magazine radiofónico que aspira ser una vitrina para mostrar la escena musical popular tradicional venezolana.

La radio presenta bondades idóneas para ello: es un medio eminentemente auditivo en el que la música puede ser protagonista. Y permite el acceso igualitario a la cultura, señalan Muñoz y Gil (1997): “Abre una importante puerta a las clases menos pudientes al proceso de aprendizaje y ayuda a la supervivencia de sus tradiciones o costumbres” (p. 154).

A través de la radio muchas veces se marcan las pautas de tendencias musicales que se masifican. No en vano muchos jóvenes acuden a ella para entretenerse y escuchar la música de su preferencia. Eso lo confirma un estudio

realizado entre 2007 y 2008 por el Centro Gumilla y la Universidad Católica Andrés Bello. La investigación, difundida en 2010, revela que 40% de 1203 jóvenes mayores de 18 años de todo el país escucha radio todos los días. Y 16% de esa muestra lo hace “casi todos los días”.

La preferencia de estos radioescuchas suele centrarse en los programas musicales. Otro dato que se desprende del estudio es que 73% de la muestra es consumidora de la Frecuencia Modulada.

De modo que el magazine, con énfasis en lo musical, se perfila como un formato apropiado para la difusión de la música tradicional venezolana en una emisora FM de corte juvenil. Este formato, entendido como un espacio de entretenimiento, permite que el conocimiento se produzca de una forma amena, sencilla, y admite el abordaje de distintos temas. No se intenta ir en contra de la segmentación de las emisoras, sino de que, dentro de esa condición, la música nacional tenga espacio.

## **Capítulo II**

### **MARCO REFERENCIAL**

#### **2.1 Antecedentes de la investigación**

El Trabajo Especial de Grado realizado en el año 2006 por María Alejandra Marín Vilorio y Carolina Roa Zambrano, para optar al título de licenciadas en Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello, puede considerarse como el punto de partida de esta investigación.

Ese trabajo se tituló: **“Aceptación de la radio por parte de los jóvenes caraqueños luego de la aplicación de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión”**. Fue un estudio de campo cuyo objetivo consistió en medir el efecto de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión, dada su reciente aplicación en ese momento.

En esa legislación se obliga a las emisoras de radio a transmitir un porcentaje de música tradicional. Eso trajo como consecuencia un notable cambio en la programación musical transmitida por algunas estaciones, entre ellas, las de corte juvenil en Frecuencia Modulada. Es por ello que las investigadoras se abocaron a indagar la percepción que estaban teniendo los jóvenes radioescuchas de esos medios.

Mediante un diseño no experimental desarrollaron una investigación exploratoria. Se enfocaron en cuatro poblaciones: jóvenes radioescuchas; gerentes de producción de las emisoras de corte juvenil en Frecuencia Modulada (FM) en Caracas; expertos en el área de la comunicación; y una empresa encuestadora.

Las muestras para esas poblaciones estuvieron comprendidas por 200 jóvenes radioescuchas, con edades comprendidas entre los 15 y 25 años, de clases sociales ABCD, que se caracterizaban por escuchar música actual y que preferían programas con cuyos contenidos se identificaban.

La segunda muestra estuvo comprendida por un gerente de producción de las tres emisoras objeto de estudio: La Mega 107.3 FM, Hot 94.1 FM y 92.9 FM. La tercera muestra la comprendió un abogado. Finalmente, la cuarta estuvo integrada por la encuestadora Rank and Recall.

Para la obtención de datos, las autoras utilizaron la técnica de la entrevista semi-estructurada en todas las muestras. Fue un procedimiento que les permitió obtener, según apuntan, un conocimiento primario y directo de la realidad.

Marín y Roa (2006) concluyeron que 84.5% de los jóvenes encuestados no sienten agrado al oír música tradicional venezolana y al escucharla apagan la radio o cambian de sintonía. Otras ideas que concluyeron fueron:

Los jóvenes conocen mucho más de música anglo o extranjera que de los géneros de música venezolana, no saben diferenciar entre un género y otro, y creen que los únicos géneros de música venezolana son el joropo o la música llanera (Marín y Roa, 2006, p.137)

Esa investigación es clave para este trabajo, en el cual se plantea revisar, 7 años después, el comportamiento de ese fenómeno; para luego proponer un formato radiofónico especialmente producido para el target específico que abordaron Marín y Roa.

También se encuentra el Trabajo de Grado de Carlos Vidal, titulado: “**Diseño y elaboración de una página web para la difusión de la música tradicional venezolana**”, presentando en el año 2005 ante la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello.

Se trató de una investigación exploratoria, aplicada y documental, cuyo objetivo general fue diseñar y elaborar una página web para la difusión de la diversidad de la música folklórica venezolana, dado que el autor observó que la popularidad de algunos de los géneros ha contribuido a que otros se conozcan menos. Ese trabajo guarda relación con el objetivo que persigue la presente investigación.

Vidal (2005) concluyó que, por las características de su investigación, le fue imposible conocer si es una plataforma eficiente para difundir la música venezolana y recomienda que se ejecuten nuevas investigaciones que analicen y presenten otros formatos para tal propósito.

Otra trabajo que antecede al presente es el titulado “**La música venezolana en la radio: proyecto de programación FM en Caracas**”. Fue presentado en 1994 por Raúl Montero y Wilfred Valvuela para obtener la licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Central de Venezuela.

Es una extensa monografía que repasa cómo ha sido la presencia de la música tradicional venezolana en la radio a lo largo de la historia del país. Apoyados en fuentes vivas (principales actores de la escena musical venezolana, así como estudiosos de la misma) sostienen que ha hecho falta apoyo por parte del Estado y de las empresas mediáticas para privilegiar la música tradicional venezolana.

Concluyeron que muchos espacios radiofónicos que buscaron darle cabida a la música de tradición venezolana fueron deficientes, por lo que esbozaron una propuesta de programación de una emisora enfocada en la música tradicional del país.

En ese dibujo de lo que llamaron “la emisora ideal” aparece la idea de varios programas similares al que se propone en este Trabajo Especial de Grado.

## **2.2 Referencias legales**

Ante el rechazo que pudiera existir para con la música nacional han habido varias disposiciones legales que han perseguido el objetivo de convertir a la radio en una plataforma para proyectarla. Son referencias en las cuales se basa este Trabajo Especial de Grado:

### **2.2.1 El 1x1**

Para proteger la música venezolana de la masificación de la foránea, el entonces presidente la República, Carlos Andrés Pérez, dispuso en 1974 que en las estaciones de radiodifusión sonora debía incluirse obligatoriamente 50% de música venezolana.

El decreto 598, también conocido como 1x1, establecía que debía difundirse entre las 7:00 am y las 10:00 pm música folklórica (definida como la que responde a la tradición oral, anónima y representativa de distintas regiones del país), la típica (toda la producción no anónima enmarcada dentro de las estructuras melódicas del país), la popular (aquella que el pueblo venezolano ha incorporado tradicionalmente a su cultura), y la clásica (cuyo repertorio es sinfónico, coral o lírico).

Posteriormente, luego de llegar al poder, Jaime Lusinchi expresó en octubre de 1985 su deseo de hacer cumplir la medida: “Como Jefe de Estado estoy obligado a velar por el cumplimiento de la ley, y en este caso, son casi 11 años de violación continua de un decreto gubernamental perfectamente bien fundamentado y más que justificado”, dijo el Mandatario según lo apunta Brito (1986).

El 1x1 permitió el posicionamiento de artistas como Karina, Ilan Chester, Melissa y Franco De Vita. Pero la norma no fue suficiente: “Durante todo ese tiempo, la atención a la música tradicional fue poca, aunque algunos nombres pudieron tener espacio, como Gualberto Ibarreto, Alí Primera y Serenata Guayanesa” (Ballesta, Juan; p 38).

Brito (1986) analizó la efectividad de la medida y observó que las emisoras presentaban música venezolana en horarios fuera de los que estipulaba la norma, a pesar de que inicialmente se habló de una estricta fiscalización.

La autora plantea que el organismo encargado de controlar el cumplimiento de la ley se limitaba a sancionar con una multa a las emisoras infractoras. Además, el ente tuvo que reconocer que no se podían aplicar otro tipo de correctivos. Entonces, las emisoras, como parte de los costos de producción, incluían el precio de la multa.

Brito (1986) explica que la mayoría de las emisoras respondían que la música nacional no les generaba suficiente audiencia, lo que significaba menores ingresos económicos. De modo de que la “música folklórica” y la “típica”, fueron las que menos se beneficiaron de la medida.

### **2.2.2 Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos**

La Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos, en su artículo 14, estipula la presencia de la música venezolana en la radio. Se establece que, durante los horarios “todo usuario” (que va desde las 7: 00 am hasta las 7:00 pm) y “supervisado” (de 5:00 am a 7:00 am y desde las 7:00 pm y las 11:00 pm) las emisoras deben reservar 50% de su programación musical diaria a las obras musicales venezolanas. De ese porcentaje, 50% debe ser del tipo tradicional. Eso

indica que diariamente, en los horarios referidos, una emisora debe transmitir 25% de canciones de raíz tradicional.

La ley apunta que se deberá evidenciar:

- a) La presencia de géneros de las diversas zonas geográficas del país.
- b) El uso del idioma castellano o de los idiomas oficiales indígenas.
- c) La presencia de valores de la cultura venezolana.
- d) La autoría o composición venezolanas.
- e) La presencia de intérpretes venezolanos.

Queda explícitamente establecido que, al difundir las obras musicales venezolanas se deberán identificar sus intérpretes, autores, y género musical al cual pertenecen.

Según establece el artículo 5 de esta legislación, de acuerdo con sus contenidos, existen 5 tipos de programas: culturales y educativos, informativos, de opinión, recreativos o deportivos. Y cuando se combinen cualquiera de esas modalidades será un programa mixto.

En atención con esta disposición, el producto presentando en este Trabajo de Grado se considera mixto: es informativo (se difunde información sobre personas o acontecimientos locales); es de opinión (se dan a conocer las opiniones y pensamientos de músicos invitados y de los anclas del espacio). Y es, además, cultural, educativo y de entretenimiento (busca formar sobre la diversidad musical venezolana, fortalecer la identidad de la nación y entretener con las diversas piezas musicales difundidas).

La ley desagrega en el artículo 6 los elementos que permiten clasificar a un programa: lenguaje, salud, sexo y violencia. Pueden ser de tipo “A”, “B”, “C”, y “D”. Todos los elementos del programa propuesto en este trabajo son de tipo “A”, de

modo que el contenido puede ser escuchado por niños, niñas y adolescentes, sin que se requiera la supervisión de sus madres, padres, representantes o responsables.

## **2.3 Venezuela musical**

### **2.3.1 Entre lo folklórico, lo tradicional y lo popular**

Existen manifestaciones culturales folklóricas, tradicionales y populares, de acuerdo con la clasificación de la folkloróloga argentina Isabel Aretz, quien se dedicó al estudio del folklore en distintos países Latinoamericanos.

En el Manual del Folklore Venezolano explica que el folklore es una palabra compuesta: folk (saber) y lore (pueblo), que quiere decir “la voz del pueblo”. Aretz (1969) define el término como lo que es lo propio de un pueblo, y trasciende de generación en generación a través de la oralidad.

En el texto se enfatiza que, invariablemente, el folklore se gesta en espacios propios de las clases desposeídas, en lugares rurales, lejos de las grandes urbes y forma parte de la cultura empírica de un pueblo.

Para la investigadora, la migración a la ciudad y el dinero son factores que acaban con el folklore; el cual, sostiene, se mantiene al margen de la corriente literaria, artística y social propia de las élites y la modernización actual. De aquí que la especialista refiera la preferencia de estudiarlo en su propio ambiente, porque: “Las ciudades cosmopolitas tienden a desplazarlo con inventos mecánicos o industrializados” (p.18). De tal concepción se desprende que en las urbes no se gestan expresiones que representen la voz del pueblo.

Lo tradicional está intrínsecamente vinculado con lo folklórico. Aretz (1969) explica que dado que el folklore se transmite de generación en generación a través de la oralidad, éste se vuelve tradicional porque se repite. Esto implica que se modifique sutilmente y que se creen estructuras. Es decir, lo tradicional es lo folklórico de una forma más sistematizada. En el ámbito musical, por ejemplo, aparecen los géneros que se han ido formando a lo largo de los años.

La autora es categórica cuando sostiene que en lo folklórico-tradicional el anonimato es fundamental: “Si la creación es la máxima su autor figurará en letras a molde y el pueblo decidirá en su última instancia si acepta o no su creación, y si realizará o no otras obras semejantes” (p.33). La creación en lo folklórico-tradicional es mínima, advierte Aretz (1969), y lo explica:

Un artista llamado “culto” es más cotizado cuanto más se distinga de sus colegas. Para firmar obras es necesario ser “personal” (...) En el mundo folklórico un músico pierde prestigio si no sabe los versos por todos conocidos y si no canta las melodías acostumbradas (...) En el folklore no pueden existir, pues, autores absolutos. Por eso, cuando alguien reclama la paternidad de una melodía, si ésta está concebida dentro de la corriente tradicional, su creación será tan mínima que no podrá considerarse “autor” en el verdadero sentido de la palabra (Pp. 32-33)

La experta, con tal planteamiento, rechaza que se “firme” alguna manifestación folklórica, pues ésta no pertenece a una persona, sino al pueblo. Y agrega otra consideración al respecto:

El artista folklórico (del campo) no explota su obra económicamente, aunque viva de su arte (los músicos campesinos son “contratados” muchas veces para amenizar las fiestas). El artista popular de la ciudad aspira ganar dinero y fama con el producto de su intelecto y para ello firma sus obras (P.26)

De acuerdo con Aretz (1969) lo popular, al contrario de lo tradicional-folklórico, se caracteriza por ser difundido a través de los medios masivos como la radio, la televisión y el cine. Son aquellas manifestaciones que surgen en las ciudades y circulan por todo el país, sin distinción de clases socioeconómicas, y llegan a convivir con lo folklórico.

Lo popular, según la especialista, no necesita tener raíz folklórica, mientras que lo tradicional, sí. Para que un producto popular pueda pretender ser tradicional-folklórico de un pueblo, asevera la autora, se requiere un largo proceso de adaptación.

De acuerdo con los planteamientos anteriores, a las canciones basadas en esquemas rítmicos tradicionales, firmadas por sus creadores, expuestas mediáticamente en las ciudades y realizadas con el fin de obtener reconocimiento y fama, podría definirse como música popular tradicional venezolana, o bien, música popular venezolana de raíz tradicional. Un segmento como éste no es bien visto por los investigadores del folklore, entre ellos Aretz, porque consideran que degrada la voz del pueblo, la desaparece.

Pero esa mezcla de lo tradicional-folklórico con lo popular no es errónea, según la mirada Velázquez (1990). El autor afirma que las distinciones, en las sociedades actuales, podrían no tener sentido porque, considera, no existen manifestaciones “puras”, dados los acelerados procesos de cambios que han modificado los espacios en los que se gestaba el folklore.

Ese es el mismo planteamiento Bisbal (1998), quien siguiendo a Borrero (1992) refiere:

Nos encontramos en un proceso de hibridaciones, desterritorializaciones, descentramientos y reorganización tal, que cualquier intento de trabajo definitivo y delimitado corre el riesgo de excluir lo que quizás sea más importante y más nuevo en las experiencias sociales que

estamos viviendo (...) No se trata de definir, se trata más bien de comprender y asomarnos a la ambigüedad, a la opacidad, a la polisemia de esos procesos que han dejado de ser unísonos (p. 487).

En ello influyen distintos elementos, entre otros, la incidencia que tienen los medios masivos, la migración a las ciudades –y lo que supone la vida en ellas-, el turismo y la interacción con personas de otras latitudes, como efectivamente lo refiere Aretz.

Para los fines de esta investigación conviene hacer una revisión panorámica de la riqueza de la música folklórica- tradicional en Venezuela, para poder comprender su situación actual.

### **2.3.2 Un origen mestizo**

Revisar la historia de la música en Venezuela es toparse con la historia misma de la nación. Es algo natural, explica Calcaño (1985), quien se refiere a la música como un fenómeno social que resulta de las condiciones del entorno. Los contextos sociales terminan influyendo notablemente en las melodías, el ritmo, la armonía y todos los elementos que conforman una composición musical; por lo que no conviene centrar el análisis sólo en sus características técnicas, sino en su ámbito de aparición.

Revisar ese repertorio permite confirmar la marcada presencia de elementos de la cultura europea, africana e indígena. Todas se fundieron en distintos grados y dieron origen a formas musicales criollas, únicas de la cultura musical venezolana.

La música indígena, explica López (2005), tiende a ser repetitiva y tiene lugar en rituales curativos o de invocación realizados por el Chaman; así como otras veces se utiliza en fiestas y faenas.

Al respecto, Locatelli (1977), asegura que se mezcló en menor grado. “En distintas regiones del continente americano existen grupos aborígenes que han permanecido ajenos a la influencia de la cultura occidental, y que conservan intacta o casi, su propia música” (p. 37). Algunos aspectos musicales aborígenes sí se integraron: las maracas, instrumentos importantes dentro de la música venezolana, provienen de la cultura indígena.

Del África negra los europeos trajeron a los esclavos para el trabajo de la tierra. Con ellos llegó el tambor. Y se quedó. También los bailes chimbangleros (provenientes de la cultura bantú), así como los quitiplás de Curiepe (que llegaron de Nigeria y Zaire). (López, 2005, p. 120).

De hecho, Locatelli (1977) apunta que Venezuela es uno de los países latinoamericanos que más influencia africana tiene en su música. Aquí los tambores han animado a San Juan y San Benito. Pero el autor acota que tal influencia no se extendió a lo largo del territorio nacional, sino que se ancló mayormente en zonas costeras del país.

El motivo de ello, de acuerdo con Ortiz (2001), es que dada la “fuerza socializadora, de vitalidad deseada y liberadora” de la música afro, el imperio colonial logró reducir los tambores en las ciudades más importantes y estableció formas de censura para la música y cantos de los esclavos.

Pero no se pudo silenciar el sonar de los tambores: la clase mantuana no pudo deshacerse de la fuerza contagiante del ritmo; por el contrario, a éste lo hizo suyo, lo blanqueó para disimular su origen (Ortiz, 2001, p.20).

El ritmo de los negros penetró la altivez de las clases altas, dándole un sabor particular a sus valeses, danzas y contradanzas y polcas, que se interpretaban en los salones

y también al movimiento libre y sensual de la danza (Ortiz, 2001, p. 29).

Con la música europea la situación fue distinta. Locatelli (1977) señala que se mezcló en mayor medida, dadas las sucesivas oleadas de conquistadores, exploradores, colonos y misiones que llegaron a América en busca de, entre otras cosas, convertir a los indígenas a la religión católica.

Y la música fue una herramienta clave, por eso trajeron sus instrumentos y tradiciones musicales. No es casual que en el calendario de las tradiciones venezolanas haya una marcada presencia de las celebraciones del Catolicismo.

De España cada quien trajo lo suyo. El misionero vino con su canto gregoriano. Los andaluces nos trajeron el flamenco para dejar huella en el polo; punto punto y llanto, y fulía oriental, y los canarios cantaron sus malagueñas para sembrarla en esta tierra (López, 2005, p. 120).

Cada una de estas culturas aportó elementos para que se conformaran nuevas formas musicales, propias y únicas de la cultura venezolana. López (2005) las cataloga como de “origen mestizo”, categoría dentro de la que se encuentran géneros como el joropo, el tamunangue, la gaita, entre otros.

### **2.3.3 Géneros de aquí**

Las distintas formas musicales propias de Venezuela reciben el nombre de géneros. López (2005) plantea que son el resultado de un largo proceso de búsqueda expresiva, al que están asociados diversos criterios estéticos y musicales, tanto individuales como colectivos, que finalmente van a dar un producto con forma distintiva, reconocible y única.

Los géneros que conforman la música tradicional venezolana pueden agruparse de distintas maneras. López (2005) los sistematiza de acuerdo con el origen de cada uno: étnico americano, europeo, afrovenezolano y mestizo. También se pudiera agrupar bajo un criterio geográfico: qué música es folklórica- tradicional de cada región.

Ramón y Rivera (1990) argumenta que el hombre, en todos los momentos de su vida, y en todas las actividades que realiza, mantiene una relación estrecha con la música. A esa consideración se apega para establecer una categorización de los géneros musicales: nacimiento e infancia, trabajo, culto y diversión.

#### **2.3.3.1 Nacimiento e infancia**

En la primera etapa de la vida, Ramón y Rivera (1990) observó la presencia de canciones de arrullo, “las que llegan al alma en la voz acariciadora de la madre”. Destaca las canciones de entretenimiento y relata que son aquellas que las madres entonan mientras bailan a los niños en sus brazos. Refiere la desaparición del repertorio nacional de las canciones de ronda, que servían para que los niños jugaran fuera de sus casas.

#### **2.3.3.2 El trabajo**

El siguiente grupo Ramón y Rivera (1990) lo construye con las canciones que acompañan al hombre en su trabajo. López (2005) los llama “cantos de faena” y agrega que pueden ser individuales o colectivos.

López (2005) señala que muchos han comenzado a desaparecer, lo cual atribuye al desarrollo tecnológico. La mayoría de las faenas que se describen no son propias de las grandes ciudades. Es el caso de los cantos para faenas agrícolas, empleados por quienes, por ejemplo, recogen café. O de los pregones, cantos que gritaban quienes

vendían artículos de cualquier índole en la Caracas provincial. Lo mismo sucede con las canciones que entonaban las mujeres para pilar maíz. Ramón y Rivera (1990) es muy claro al decirlo: “Es rarísimo que todavía alguien tenga que cantar para realizar este tipo de trabajo” (P.30).

En esta categoría también están incluidos los llamados cantos de ordeño y de arreo, que, coinciden los investigadores, alivian y estimulan la faena. Dentro de esta clasificación se encuentra también la tonada, un canto utilizado durante el ordeño. En palabras de García (1998) es esencialmente íntimo, de carácter melancólico, tal como lo refleja su temática, generalmente alusiva a querencias y amores.

La tonada combina un trozo melódico lento y de largos sonidos. El instrumento que la acompaña es el cuatro, familia de la guitarra heredada de España. Pero también acepta otros instrumentos como la mandolina o el arpa.

También se encuentran los cantos de lavanderas, entonados por las mujeres que lavaban ropa a las orillas del río San Javier en el Estado Yaracuy. Son citados por Rodríguez (2007) como ejemplos extraordinarios de la polifonía en la música folklórico-tradicional. “Cada voz sucede a la anterior en imitación, como un canon”.

### **2.3.3.3 El culto**

Muchos géneros musicales venezolanos guardan una relación estrecha con alguna manifestación religiosa. Buena parte de las formas musicales venezolanas cobran sentido en la devoción a algún santo.

En este particular, Ramón y Rivera (1990) también expresa su preocupación por la extinción de algunos de ellos: “La etapa que nos ha tocado vivir ofrece cierto aspecto como de decadencia en la fe, especialmente en algunas regiones del país. Y

aparejado a esa decadencia, el culto y su manifestación externa han decaído también”  
(p. 39)

El autor describió la música que se utiliza para el velorio de la cruz, velorio de los santos, las festividades de San Juan, San Pedro, San Benito y San Antonio. Y agrega dentro de este grupo algunos géneros no exclusivos de ceremonias religiosas, pero que son típicos de esas regiones.

Esta categoría incluye los tonos de velorios, una celebración que tiene lugar todos los 5 de mayo, en la que se mezcla la devoción y festividad para venerar la Cruz. Este acontecimiento es común en los estados Guárico, Apure, Portuguesa, Cojedes, Lara, Yaracuy, Carabobo y parte de Aragua.

Los tonos de velorio se ejecutan a tres voces y de diferentes formas: a capella y también con el acompañamiento del cuatro. Se cantan toda la noche de la reunión, entremezclados con rezos. De acuerdo con el sitio web <http://sonidosdelfolklore.com>, son cantos polifónicos, interpretados por tres voces masculinas llamadas adelante, contralto y tenor. “Se ejecutan a capella o con acompañamiento del cuatro. Las voces participantes entran así: primero la voz llamada adelante, y luego se unen la más aguda (contralto) y la más grave (tenor). Juntos cantan cadencias que se prolongan con largos ayes”

Para el velorio de la Cruz, en el estado Miranda, en el Distrito Capital y en las costas del estado Aragua, se utiliza la fulía central:

Se mezclan rasgos característicos de nuestra cultura hispana y afrovenezolana. Los instrumentos que suelen acompañar los cantos son: el cuatro, que da la base armónica; el plato de peltre, raspado rítmicamente con un cubierto; una o varias maracas; varias tamboras, que conforman una percusión rítmicamente afrovenezolana y, finalmente, las palmadas de los asistentes que transmiten el

carácter alegre y vivaz. En algunas ocasiones no se emplea el cuatro, por lo que se ejecuta sin el apoyo armónico (López, 2005, p. 133)

En la fulía central el coro responde al solista, repitiendo el tema central o concluyendo la glosa iniciada por éste.

Ahora bien, López (2005) explica que la fulía oriental, propia de los estados Anzoátegui, Monagas, Nueva Esparta y Sucre, también se escucha en los velorios de Cruz de mayo. Se utilizan instrumentos como el cuatro, la mandolina y la guitarra. “Intervienen uno o más cantores separadamente que van desarrollando temas de contenido religioso y entre el canto del solista suelen intercalarse trozos instrumentales” (López, 2005, p. 133).

Otro género que se hace presente en los velorios de Cruz es el galerón. Ciertamente también se encuentra en otras festividades orientales y en otras regiones. López (2005) refiere que, en el estado Lara, se le llama así al penúltimo son del tamunangue larense; en este caso, consiste en un canto entonado a dúo, acompañado por varios instrumentos de cuerda, un tambor y maracas. También existe un galerón en el estado Táchira: su particularidad es que no se canta y puede ser bailado coreográficamente.

Como canto oriental, explica el portal <http://www.venezuelatuya.com> es una música de compas lento, y su acompañamiento es realizado por cuatro, guitarra y bandolín. Son instrumentos que, según López (2005), se encargan de ejecutar un preludio que da inicio al canto.

La Cruz de mayo también reúne a su pie otras formas musicales. Como la malagueña, sobre todo en los estados Monagas y Anzoátegui. López (2005) explica que es tocada en tono mayor y utiliza los mismos instrumentos que otros géneros de la región: cuatro, guitarra y mandolina. Con ella, sostiene el autor, se homenajea a la

Virgen del Valle, se expresa la cotidianidad de los pueblos pesqueros, se resaltan acontecimientos históricos y se cantan los más variados sentimientos.

Aunque no aparece en ninguna festividad religiosa, Ramón y Rivera (1990) incluye en este grupo a la jota, un género procedente de España, que en Venezuela se extendió a todos los estados orientales. Es un canto triste, melancólico que involucra a temas relacionados a la pesca y el amor. También están presentes la guitarra, el cuatro y la mandolina.

La página <http://www.venezuelatuya.com> acota una semejanza entre la jota y la malagueña, de la que se diferencia sólo porque es cantada y tocada en tono menor.

Ramón y Rivera (1990) estipula también las festividades de los santos Juan, Pedro, Benito y Antonio. Más que cultos estrictamente religiosos llenos de solemnidad, son expresiones festivas cargadas de alegría y gozo, donde la música juega un papel fundamental.

San Juan y San Pedro, explica el autor, por razones inexplicables de carácter popular, polarizan festejos de fuerte arraigo en los estados Miranda, Aragua, Carabobo y Yaracuy. Las festividades de estos santos tienen en común que se celebran con música de raíz afro. Y es igual en todas partes, con la excepción de ciertas formas musicales que acompañan a San Pedro en los pueblos mirandinos de Guarenas y Guatire.

Para la fiesta de San Juan, todos los 24 de junio, en gran parte del estado Miranda, se utiliza la batería de tambores redondos:

También son conocidos como culo e'puya. Este conjunto instrumental está formado por tres tambores, conocidos como pujao, cruzao y corrío. Se ejecutan con un palito delgado y duro, y los tambores son colocados entre las

piernas, a manera de cabalgadura, posición que sugiere el nombre de culo e' puya (López, 2005, 161)

En algunas zonas estos tambores ceden su espacio del denominado tambor cumaco y en otras al conjunto compuesta por el mina y el curbata. El cumaco tiene un solo parche, y se ejecuta acostándose en el suelo y sentándose sobre él. El mina y el curbata se ejecutan de pie.

También se utilizan para San Pedro (29 de junio), sólo 5 días después de la celebración de San Juan. En ciertas regiones de Yaracuy y Carabobo se alternan con cantos especiales conocidos como sirenas: melodías sencillas, de estilo libre y muy corta extensión.

Los tambores acompañan a diversas melodías. Todos esos cantos de honores a los santos tienen la funcionalidad bailable. A veces se llaman tonadas (los de ritmos más lentos) y a veces golpes (los de ritmos más acelerados). Una parte de la letra es dicha por un solista y otra por un coro, que a veces lo repite completo y, a veces, sólo parte de él. La duración de un golpe o de una tonada depende principalmente del grado de animación en que se encuentren los músicos y los bailarines.

Entre los golpes más lentos está el sangreo, común en las costas de los estados Aragua, Carabobo, Miranda, Vargas y algunas zonas de Yaracuy. De acuerdo con Olivero (1998) es mucho más sereno que los demás golpes y se ejecuta con tambores cumacos, campanas, lares o palos, y maracas.

Existen golpes de culo' e puya, de tambores cumacos, y del conjunto del curbata y el mina. Cada golpe tiene particularidades en cuanto a la melodía (que siempre la lleva la voz de un solista o de un coro), en la forma de ejecutarlos y en la rítmica que generan.

Los investigadores coinciden en señalar variaciones en cada región donde se hacen presentes los tambores. De ahí que exista el tambor de Patanemo en el estado Carabobo, de Caraballeda y Naiguatá en Vargas; el tambor veleño en el estado Falcón.

Otra celebración religiosa que tiene mucha fuerza es la festividad de San Benito, sobre todo en la zona occidental del país. Se produce entre el 25 de diciembre y el primero de enero de cada año. La música, al igual que en el caso de los santos Juan y Pedro, es de carácter afroide.

Los tambores de San Benito se tocan con una batería de siete tambores conocidos como Chimbangles. Los indígenas solían clasificarlos en machos y hembras. “El tambor mayor y el respuesta, el cantante y el segundo, son los chimbangles machos y las hembras son el primero requinta, segundo requinta y media requinta” (López, 2005, p.160). En algunos lugares, los que cantan también percuten una maraca que acompaña la armonía que generan los tambores.

Ahora bien, también se encuentra la fiesta de San Antonio, los 13 de junio. La devoción a este santo es popular en el estado Lara y reúne la manifestación del tamunague. Se trata de un baile coreográfico que tiene ocho partes, cada una con sus particularidades, aunque el ritmo y el acompañamiento siempre son similares.

Cuando el santo es sacado en procesión, se baila la primera parte, conocida como batalla (una suerte de juego de esgrima con palos) y tiene una música específica que se produce hasta que el santo termina el recorrido. Y entonces es cuando ocurren los otros episodios del tamunague.

Las mujeres sólo bailan, mientras los hombres entonan tanto los solos, como las partes corales. Todo el tamunague se acompaña con instrumentos de cuerda como cuatros y cincos, los cuales, con el sonido del tambor cumaco, dan la armonía.

Por otra parte, se encuentra una de las manifestaciones de mayor tradición en el país: la navidad, una fiesta que -como las anteriores- está íntimamente ligada a la fe católica. El nacimiento del hijo de Dios, Jesús, se celebra en diciembre y reúne diversas formas musicales que se matizan entre lo religioso y lo festivo.

Los aguinaldos y las gaitas son los principales géneros de la navidad. Nuevamente se encuentran variantes en cada zona geográfica. Y estos géneros musicales no son exclusivos de ceremonias, sino que se hacen presente a lo largo de todo el mes de diciembre, incluso desde antes.

Los aguinaldos y los villancicos son heredados de la cultura de España. Aquí como allá son cantos especialmente dirigidos a alabar al niño Jesús. Cuenta López (2005) que además de los aguinaldos que le cantan a lo divino, aquí se crearon aguinaldos de parranda, los cuales son mucho más festivos. Y la parranda, siempre alegre, no sólo le canta al niño Jesús y no sólo es única de la época decembrina.

El aguinaldo venezolano admite el acompañamiento de distintos instrumentos musicales, como el violín, la mandolina, el clarinete, y principalmente, la charrasca; los tambores de uno y dos parches, panderos, el furruco y el cuatro. Esos instrumentos suelen encargarse de realizar preludios e interludios, y también pueden duplicar la melodía del canto.

Por su parte, la gaita, el otro género de la época, se ha extendido en todo el territorio. Así existen varios tipos que se diferencian entre sí por la estructura y longitudes, períodos melódicos y por la sucesión de su armonía acompañante.

En el estado Zulia, donde se presenta con más arraigo, coexisten 4 tipos de gaita. Una de ellas es la de furro (forma de llamar al furruco en esa región) tal vez la más conocida. El pueblo la interpreta para divertirse en las parrandas, en sus hogares y como medio de expresión de sus más variados sentimientos, dentro de los que se

destaca, principalmente, la devoción a manifestaciones marianas como la Virgen de Chiquinquirá. También hay temas relacionados con el descontento del pueblo por gestiones políticas. (López, 2005, 141).

Los instrumentos esenciales de la gaita de furro son el cuatro, la charrasca, el tambor, y el furruco; aunque puede incluir guitarra, trompeta, violines, clarinetes, e incluso, más modernamente, se han agregado elementos electrónicos.

Una variante es la gaita de Santa Lucía, en pueblos del norte de Maracaibo. Se toca con cuatro, furruco, tambora, charrasca y maracas. Se ejecuta en medio de la festividad a la Santa, frente a un altar. Esta forma musical tiene una estructura preestablecida sobre la cual intervienen los cantadores. (López, 2005, 141).

Por su parte, la gaita perijanera, se toca entre los meses de diciembre y enero en algunos distritos de Perijá, en el estado Zulia. Le dan forma el cuatro, la tambora, la charrasca y las maracas, y más recientemente el furro.

También entre los meses diciembre y enero se hace presente la gaita de tambora en parte de los estados Zulia y Mérida. Su origen es africano: es acompañada por la tambora, (un tambor grave de gran tamaño), el tamborito (más pequeño y agudo), maracas y clarinete.

Según López (2005), la gaita de tambora se canta con estribillos muy sencillos que le dan nombre a la pieza. Es un género bailable: hombres y mujeres forman un círculo, en el que van tomados de la mano, moviendo los brazos hacia arriba y hacia abajo.

Como se evidencia con la gaita de tambora, no todas las variantes tienen la misma sonoridad. La gaita a San Benito de Palermo, en el estado Trujillo, refiere López (2005), no tiene nada que ver con la gaita zuliana. Esta se toca con la batería

de tambores chimbangles, por lo que tiene rasgos más bien afroides. Son diferentes sonos. En algunas zonas son cuatro: la gaita (propiamente dicha), chimbanguete, galerón y sambe. En otros lugares de la región son más.

La gaita, que es la primera parte, se baila de manos tomadas formando un círculo. El chimbánguele se baila con el santo y lo lleva quien ha hecho la promesa. En el galerón, el cuatro suena al estilo llanero, no se canta y se baila en pareja. El sambe es un ritmo similar al merengue en el que la danza deja de ser un círculo para distribuirse por parejas; casi nunca se canta, sólo en algunos estribillos. (López, 2005, p. 143)

En los estados orientales, la gaita se adaptó a la región. Como ocurre con el polo, el galerón, la jota y la malagueña, la gaita oriental la protagonizan la mandolina, la guitarra y el cuatro, aunque ciertamente conviven con los demás instrumentos de la gaita zuliana.

#### **2.3.3.4 La diversión**

Si bien las celebraciones religiosas suelen mezclar el culto con lo festivo, Ramón y Rivera (1990) establece una categoría aparte para la música de diversión.

Un ejemplo es el calipso, música que se utiliza para el carnaval, festividad popular en países como Brasil, y que en Venezuela se ha popularizado. El calipso, refiere García (1998), tiene influencia de Francia y Holanda, luego de que estos países, en la época de la conquista, se pelearan algunas islas del Caribe con España.

En la Isla de Trinidad y Tobago se asentó esta cultura: su lengua, costumbres y música. Y algunos elementos llegaron a Venezuela; desde el oriente hasta El Callao. Pero fue una suerte de trueque, acota García (1998), en tanto que en algunos lugares

de Trinidad se escuchan aguinaldos y parrandas, propias de la música tradicional venezolana.

Los antillanos llegaron a Guayana durante la segunda mitad del siglo pasado para dedicarse a la extracción de oro. Ello pudiera explicar por qué Ramón y Rivera (1990) no desarrolló en su investigación, que data de 1969, al calipso: sólo explicó que era una novísima introducción al carnaval; una manifestación que, en ese entonces, el autor percibió como débil. Es probable que no le haya dado espacio porque el calipso, como se observa, no forma parte del folclore tradicional venezolano, sino más bien de lo tradicional-popular.

Los antillanos mantuvieron sus costumbres y tradiciones. Es así como su música toma fuerza en el país. “El calipso mantendrá los tambores que las autoridades inglesas vetaron en su lugar de origen, pero a la vez será permeable a las nuevas influencias, como lo refleja la inclusión del cuatro en su instrumentación” García, 1998, p. 429).

No sólo es propio de los carnavales de El Callao. También se ha ido esparciendo por todo el oriente venezolano. En los días de carnaval, desfilan personas con tambores y con los típicos rayos, el cuatro, la campana, las maracas metálicas, así como el tambor conocido como bumbac. El calipso es un canto alegre,ailable, que puede o no tener coreografía.

El joropo también se encuentra ubicado como un género de entretenimiento. Es quizás la forma musical más conocida de la música tradicional venezolana.

Para Peñín (1998) se trata de un género enigmático:

A pesar de encerrar una expresión musical instrumental cantada y bailada tan popular, sus orígenes se hunden en la tradición anónima del pueblo, y hoy no podemos precisar

exactamente cómo fueron sus inicios. En un comienzo, el término joropo se utilizó como sinónimo de fandango, para denominar los jolglorios o saraos donde la gente del pueblo se divertía (...) Poco a poco, en la segunda mitad del siglo XIX, termina por imponerse el término joropo (p. 706)

Éste es otro de los géneros mestizos. López (2005) lo analiza:

En la rítmica de la melodía, las fórmulas de acompañamiento armónico del arpa y del cuatro, y en las maneras de versificación literaria, está la presencia europea. Por otra parte, son aportes del negro, la melódica independiente (autonomía del cantante frente al acompañamiento) y la polirítmica (la superposición de fórmulas rítmicas diversas que produce una sensación de éxtasis frenético). Y, finalmente, ciertas inflexiones del canto, y la presencia de las maracas, dan señales inequívocas de la huella indígena (p. 120)

Esta forma musical se extendió por todo el país, tal vez con más fuerza que cualquier otro género. El motivo de esa concepción, coinciden varios autores, es histórico. Báez (2010) sostiene que el joropo se masificó en los años 50, cuando estaba en la Presidencia Marcos Pérez Jiménez:

Fue quien puso etiquetas a algunos de nuestros símbolos. Escogió a la orquídea como flor nacional, al Araguaney como árbol patrio y al joropo como música nacional. Esto, creo, influyó para que se pensara luego que sólo el joropo es música venezolana.

Ramón y Rivera (1991) también considera que la expansión del joropo tuvo una influencia del poder político, pero cree que pudo haberse gestado mucho antes, en la época en la que José Antonio Páez encabezaba una hegemonía política: “Un gobernante influyente en el largo tiempo en que la República buscaba una consolidación socioeconómica, tanto como una expresión anímica identificatoria” (p. 69)

Este autor agrega que posiblemente la literatura tuvo alguna incidencia en la popularización del joropo:

Fue un período en el que escritores como Daniel Mendoza, con su “llanero en la Capital”, Eduardo Blanco, con “Venezuela Heroica” y muchos otros costumbristas publicaban sus textos en periódicos y revistas, lo cual llamó la atención sobre aquel personaje bravío, indomable, cuyo escenario de libertad y llanura encontraba en la narración de sus hazañas una razón sentimental para encarnar la máxima representación del criollo venezolano (p. 70).

Todo ello pudo haber impulsado la expansión del joropo. Peñín (1998) considera que también por motivos históricos, que se remonta a la época de la Gran Colombia, esta forma musical se encuentra en el vecino país.

Las expresiones culturales, como es el caso del joropo, no coinciden con las fronteras nacionales políticas, porque fueron anteriores al establecimiento de éstas. Por eso hoy el joropo, por más que Venezuela haya tomado sobre todo el joropo llanero como una de las principales banderas del nacionalismo musical, lo tenemos con los mismos textos, con las mismas melodías, las mismas formas, los mismos instrumentos también en territorio colombiano, porque el joropo llanero no es propio ni de Venezuela, ni de Colombia, lo es del llano colombo-venezolano (Peñín, 1998, p. 706)

Es un género que conforma dos grandes grupos: los golpes y los pasajes. Los primeros también son llamados “recios”, en alusión a la forma de interpretarlos, que requiere una mayor fuerza y vigor. Tienen estructuras fijas y llevan letras en versos octosílabos. Suele cantarle al espíritu desafiante y guerrero de los llaneros, así como lo heroico, lo patriótico, la tradición, el amor a la tierra, el arraigo, la defensa de la identidad, etc. (López, 2005, p. 122).

Los pasajes, por su parte, son más serenos y tienen una estructura diferente: generalmente son cuatro estrofas: se cantan dos primero, luego un interludio, para concluir con las otras dos.

Existen, a lo largo del llano venezolano, distintas formas de golpe de joropo. Muchas de esas fórmulas musicales inicialmente estuvieron vinculadas a vivencias del llano. Pero ha dejado de ser así: muchas estructuras se mantienen, aunque los temas de su composición literaria hayan ido cambiando. López (2005) se refiere, por ejemplo, al pajarillo, la catira, zumba que zumba, San Rafael, Seis por derecho, seis perreo, quirpa. Ortiz (1998) agrega otras formas de golpes de joropo como el gabán, el seis figureado, la periquera, el merecure, el carnaval, paloma, cunavichero, caracolas y el corrío.

No sólo existe el joropo llanero. Éste se fue “regionalizando”. En los estados orientales se conoce como joropo con estribillo, una forma musical favorable para la improvisación, tanto del ejecutante como del cantante, que construye el texto poético, dándole a través de la repetición una gran riqueza rítmica. (López, 2005, p. 124)

Ahora bien, en los estados centrales (Aragua, Miranda, Vargas y Distrito Capital), tiene otras variantes. Por ejemplo, el pasaje, a diferencia del llanero, no tiene una estructura fija. El golpe, por su parte, se compone de giros y formas melódicas que lo tipifican y su forma poética es, sobre todo, la copla.

Del joropo central, cuenta Ramón y Rivera (1990), forma parte la revuelta, género que se compone de cuatro secciones que se entrelazan sin interrupción: pasaje, yaguaso, guabina y Marisela. Cada una tiene su particularidad, que expone López (2005):

En el yaguaso el cantador entra improvisando, pero respetando ciertas normas. La guabina es una canción con un desarrollo armónico fijo, que sirve de preludeo a la

Marisela, única pieza instrumental del joropo central que aprovecha los registros del arpa con mucha velocidad (p. 125).

En los estados Lara, Falcón y Yaracuy se encuentra el golpe larense. Se canta a dúo y se alterna con varios coros. Allí está presente un conjunto de instrumentos de cuerda acompañados por la tambora y las maracas. López (2005) explica que los golpes larenses reúnen gran variedad de melodías, muchas de las cuales son de secuencia armónica libre.

También se encuentra el joropo guayanés, al sur del país. Allí las variantes son conocidas como la burra, el mocho Hernández, el seis guayanés, la josa, y el golpe Patricio.

Otro género de entretenimiento es el polo. El sitio web <http://www.venezuelayuya.com> lo describe como un canto alegre, en el que se cuentan las anécdotas del día a día de los pobladores, pescadores casi siempre; cuenta historias del pueblo, los hechos históricos, los amores y sus caminos.

El vals también es categorizado como un género de entretenimiento. Peñín (1998) sostiene que es de origen europeo: llegó a América Latina a comienzos del siglo XIX y adquirió variados matices y sirvió como base de muchas formas musicales latinoamericanas.

No sabemos en qué fecha exactamente llega, pero pronto pasa, en el caso de Venezuela, a ocupar el centro de las formas musicales más importantes que se configuran después de la Independencia (...) Poco a poco el vals se queda entre nosotros como una forma criollada en sus giros melódicos (Peñín, 1998, p.705)

En el país, el vals tuvo arraigo tanto como forma instrumental como cantada. En algunas ocasiones se ejecuta con los instrumentos tradicionales de cuerda, sobre

todo violín y mandolina, pero también admite algunos instrumentos de viento, como la flauta y el clarinete.

Por otra parte, se encuentra el merengue, género que se extendió por toda la cuenca del Caribe. El merengue, durante los años 20, fue popular sobre todo en Caracas. Era también un baile, al que se le llamaba “rucaneo”. Los instrumentos más usuales para ejecutarlos son el cuatro, las maracas, la mandolina y la guitarra.

Las melodías del merengue suelen ser alegres. Las letras abarcan temas que van desde el amor, la mujer, hasta acontecimientos cotidianos del país. En cuanto a su estructura rítmica, López (2005) explica que, técnicamente, hay dos tendencias: la del 2/4, especialmente ejecutado por estudiantinas y bandas de retreta, y la de 5/8, preferidas por grupos populares y músicos caraqueños de tradición oral.

Agrega que esta última estructura impone un sello particular de síncopas y ritmos cruzados que diferencian al merengue venezolano del proveniente de Santo Domingo.

Finalmente se encuentra el bambuco, un género característico de los estados andinos y parte de Colombia. Es una forma musical a dos tiempos, que se extendió por América Latina a mediados del siglo XIX, según López (2005). El bambuco venezolano, al principio, tenía muchas similitudes con la música cubana, pero se fue transformando.

En los andes venezolanos, donde mayor arraigo tiene el bambuco, suele tener tres partes o temas melódicos en los que se combinan los tonos mayores y menores. Es ejecutado con mandolina, flauta y guitarra, instrumentos que acompañan al cantante en caso de que el bambuco tenga letra.

### 2.3.4 La transformación

Ortiz (1998) parte de la concepción de que la música está intrínsecamente vinculada con los procesos sociales. También Ramón y Rivera (1990) de cierta forma lo considera así, pues en su clasificación refiere que la música está estrechamente vinculada al accionar social de quien vive en sociedad desde que nace.

Lo anterior supone que si las sociedades evolucionan, su música también. Por ejemplo, con la migración de las zonas rurales a espacios urbanos, la vida de las personas cambió.

“Y no significa que el pueblo haya desaparecido, sino todo lo contrario. Esta ahí conviviendo ya no en la aldea o en la villa, o en el pueblo provinciano, sino en el barrio de la ciudad y en las afueras, límites de esa ciudad. El pueblo se ha vuelto urbano y ha dejado de ser campesino” (Bisbal, 1998, p. 77)

Y, a partir de ello, muchas formas musicales, como los cantos de faena, se transformaron. Ya no los interpretan a la orilla del río mientras lavan la ropa o en el campo mientras ordeñan, pero los entonan en la ciudad. Y los que viven en las urbes, los toman y al cantarlos, los llenan de la información urbana que manejan. Entonces convive lo popular con lo tradicional.

Sin embargo, muchos folklorólogos, entre ellos Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Artez, rechazan el cambio que la modernidad “impone” sobre la música tradicional- folklórica. Ortiz (1998) sostiene que tal pensamiento está recogido en la Carta del Folklore Americano que data de 1970 y que fue aprobada por la Organización de Estados Americanos (OEA).

Ortiz (1998) cita el cuestionamiento que se hace en el documento: “El progreso y los medios de comunicación, al acelerar el proceso final de desaparición

del folklore, desintegran el patrimonio y hacen perder su identidad a los pueblos americanos” (p. 99).

En la misma carta, agrega Ortiz (1998), se plantea una suerte de protección frente a los cambios. El texto argumenta:

El folklore está constituido por un conjunto de bienes culturales tradicionales, principalmente de carácter oral, inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual no se recomienda aleccionar a los funcionarios y especialistas para que nos desvirtúen el folklore y sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón de cambiar (p.99)

En esa misma línea, Aretz (1969) es tajante cuando critica:

Venezuela pierde cada día caudales folklóricos en razón de que su oro negro llega a los últimos rincones y ocupa a los hombres en faenas nuevas. Donde hay un pozo petrolero, el folklore se acaba; éste es un hecho constatado por lo folklorólogos. Sería lo mismo decir que donde hay dinero el folklore se acaba. Con el dinero aparecen las escandalosas, el cine y otros espectáculos caros y ruidosos desintegrantes de lo nacional. Llegan los inventos mecánicos y todos los productos de la industria, propios de lo que llamamos vida moderna (p. 25)

Ortiz (1998), también estudioso de la música, fustiga esa concepción porque, asegura, llevó a que se desechara todo lo que hubiese entrado en interacción con otros rasgos del modernismo y no se estudió.

Por ello, el referido autor opina que no se atendió el proceso de cambio que tiene su origen a partir del impulso creativo, de la innovación o por préstamo cultural generados por los propios cultores.

A los folklorólogos les interesaban más los bienes culturales, en este caso la música, que los actores que los

generaban y consumen; y a su vez, la música para ellos ha sido más apreciada en la medida en que se repite a sí misma, que cuando intenta cambios estructurales que le afirmen en el presente (Ortiz, 1998, p. 444)

Ortiz (1998) señala que la postura de los folklorólogos encierra una idea “cosificada” de la música, ante la cual, por lo tanto, no es concebible un cambio. Sin embargo, sí ha habido una transformación que incluso Ramón y Rivera (1990) reconoce parcialmente, cuando se refiere a un tipo de gaita, que apellida de “moderna”, para explicar la ejecución de ese género con la incursión de instrumentos nuevos y que ganaba espacios en los medios de comunicación.

Establecía así una diferencia clara entre la gaita convencional y la que, sin perder los rasgos mínimos y su estructura, se valía de otras herramientas. También se percibe esa misma transformación cuando López (2005) habla del joropo contemporáneo como aquel en el que instrumentos foráneos, como el bajo, comienzan a formar parte de su ejecución.

### **2.3.5 Innovación y proyección**

El proceso de innovación es natural. Así lo sostiene Ortiz (1998), quien se apoya en Murdock (1956) para argumentar que tal innovación se inicia desde el momento mismo en el que un individuo forma un nuevo hábito, bien sea por invención, variación o préstamos culturales, que inmediatamente es aprendido por otros miembros de la sociedad. Eso lleva a que se extienda a otras personas, para finalmente alcanzar una práctica universal.

En estos tiempos parece imposible mantener la música aislada, como un bien exclusivo de los pueblos provincianos que la vieron nacer y la han conservado. Y existen distintas formas de proyectarlas, de acuerdo a la manera en que se presente fuera de su lugar de origen. González (1992) plantea tres grados:

- a) **De primer grado:** cuando se trata de presentar fielmente la expresión folklórica.
- b) **De segundo grado:** cuando se modifican algunos elementos esenciales
- c) **De tercer grado:** cuando la música folklórica es simplemente una inspiración sutil para la creación de otras obras.

Esa clasificación supone que cada vez que se extraiga alguna expresión que se considera folklórica de su lugar de origen, se está proyectando. De modo que toda agrupación de música tradicional es una instancia para tal proyección.

Ocurre en ciudades como Caracas, donde muchos grupos buscan ganarse espacios en los medios de comunicación y han modernizado la música preservando la raíz tradicional; es decir, han conservado sus estructuras, formas melódicas y armónicas.

Muchos músicos, egresados de conservatorios, han compuesto canciones basadas en géneros tradicionales, en las cuales han incluido nuevos instrumentos como la batería y el bajo, y donde se advierte además una influencia de otras corrientes musicales.

Es lo que ocurre en la actualidad con el colectivo Movida Acústica Urbana (MAU), un conglomerado de ensambles de música instrumental que se dedican a la ejecución de música venezolana con raíz tradicional y han tenido un alto impacto mediático.

Otros músicos han optado por fusionar los géneros: por ejemplo, la letra y la melodía de algún joropo, la montan sobre la estructura rítmica de un calipso o un sangreo. Se trata de una fórmula que comienza a escucharse en las emisoras, aunque sin tanta fuerza, pues sigue predominando el joropo llanero.

Este fenómeno ya lo advertía Ortiz (1998), cuando concluía: “La música venezolana de hoy se abre espacio más allá de su terruño, emplea nuevos instrumentos musicales junto a los tradicionales, y cumple otras funciones y usos sin abandonar aquellos le dieron origen” (p. 448)

Es un proceso que tiene que ver con el lugar donde habitan los músicos. Reciben una información musical muy urbana, proveniente de otros lados, y eso tiene que ver con la globalización. Hay un intercambio de muchos elementos con otras culturas. De eso resultan propuestas bien distintas, pero muy respetuosas de lo tradicional. Es una consecuencia lógica, natural y válida (Brito, 2013 [Discurso]).

Es fundamental hacer una salvedad: el proceso de transformación e innovación no es nuevo. Tampoco único en Venezuela. Recientemente en países Latinoamericanos como México se han realizado investigaciones para determinar cómo ha influido la globalización en el son mexicano.

En Venezuela es un proceso que también inició mucho tiempo atrás. Así lo refieren González y Ahumada (2004) en una monografía que se sustenta en fuentes vivas y documentales para repasar cómo a lo largo de la historia ha habido una interacción entre la música tradicional venezolana y la académica, lo cual ha permitido su transformación.

Esa investigación sostiene que luego de la creación de la Orquesta Típica Nacional, en 1953, se inició un proceso de valoración de lo autóctono, que comprendió además la creación de varias agrupaciones que actualmente se dedican formalmente a la difusión de los valores culturales venezolanos. “Los músicos de formación académica se nutrieron de la música nacional y realizaron giras para darla a conocer. Para tales fines combinaron instrumentos como la mandolina, la mandola y el cuatro con los instrumentos propios de la música académica” (p. 77).

Coincide esta época con las innovaciones que introduce en la música nacional el maestro Aldemaro Romero: en su disco “Dinner in Caracas” adapta el sonido de su orquesta de salón a vales, merengues y joropos. El material revolucionó lo que hasta entonces se conocía como música tradicional, y fue rechazado por la intelectualidad venezolana, pero luego se convirtió en un disco muy vendido, coinciden muchos musicólogos. (Montero, O. y Valvueda, W, 1994, p. 111)

Aparecieron luego agrupaciones en las que permanecía la fusión de estilos. El quinteto Contrapunto es un ejemplo de ello: un grupo de coralistas, integrantes del Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela, que a principio de los años 60`s se unieron. Formaron un grupo, en el cual le dieron un tratamiento académico a la música venezolana.

En esta década, Aldemaro Romero vuelve a aportarle elementos a la música tradicional venezolana: crea la Onda Nueva, una forma musical en la cual se mezcla el joropo con corrientes musicales como el Jazz y el Bossa Nova. Pacanins (2006) cita en su libro “Conversaciones con Aldemaro Romero”, la explicación que el mismo músico le dio sobre esta innovación: “Es la sustitución de una orquesta por otra. En vez de arpa, cuatro y maracas; piano, bajo y batería: el trío ideal para tocar música de Jazz” (p. 76)

Posteriormente, fue el ensamble instrumental El Cuarteto, grupo que captó la atención desde su fundación en 1979. En la siguiente década fue Saúl Vera y su ensamble, Syntagma Ensamble y el Ensamble Gurruffó.

## **2.4 La radio es el medio**

La radio es uno de los medios de comunicación de mayor alcance y mayor posicionamiento. El informe sobre Consumo Cultural publicado en 2010 y realizado entre 2007 y 2008 por la Universidad Católica Andrés Bello y el Centro Gumilla confirma el lugar privilegiado que actualmente tiene el medio radiofónico en Venezuela.

En el estudio se recogió, mediante encuestas, la opinión de 1203 jóvenes mayores de 18 años en diferentes regiones del país. 40% de esa muestra aseguró escuchar diariamente la radio y 16% “casi todos los días”.

Ya sea en casa o en el carro de camino al trabajo, las personas tienen una constante exposición a los mensajes transmitidos a través de la radio. Eso lo hace un medio idóneo para la difusión contenidos educativos, recreativos o informativos. De modo que la radio se presenta a la audiencia como una ventana de posibilidades para que se mantenga a la vanguardia en lo que respecta al acontecer nacional e internacional, y permite que los receptores puedan entretenerse con los programas que vayan acorde a sus gustos.

### **2.4.1 Características de la radio**

Un dibujo panorámico del medio radiofónico lo esbozan Muñoz y Gil (1997), en su texto *La radio: teoría y práctica*. Se refieren a la radio como un medio ambivalente, porque no sólo permite una comunicación unidireccional (emisor-receptor), sino también bidireccional (con posibilidades de feed-back). Y agregan que es instrumental, porque necesita ciertos recursos técnicos para su funcionamiento.

Una característica resaltada por estos autores es la inmediatez de la radio: la información puede ser presentada en cuestión de segundos, llega inmediatamente a los receptores. Esto quiere decir que el mensaje, cuyo vehículo es el sonido, es efímero.

Es justo eso lo que Zavarce (1996), en su obra *Secretos de la producción radiofónica*, destaca. Y caracteriza a este medio con siete aspectos:

#### **2.4.1.1 Bajos costos:**

Si se le compara con otro gigante como la televisión, la radio resulta ser un medio de comunicación bastante económico: al no transmitir imágenes los costos de producción se reducen. Por ello, el uso de grandes estudios con opulentas escenografías, los equipos de pre y postproducción y de difusión de alto costo, las luces o vestuarios quedan descartados. “La producción de radio reduce de esta manera los costos, por debajo de la prensa escrita, en tanto los sistemas actuales permiten hacer cualquier tipo de maravillas con el sonido” (p. 12).

#### **2.4.1.2 Rapidez:**

El autor sostiene que, por la sencillez de la producción en radio, se puede difundir la información de manera inmediata. “Un reportero puede salir al aire desde el lugar de los acontecimientos vía telefónica, sin que medien cambios de estudios, contactos ni conexiones especiales”. (p.13).

#### **2.4.1.3 Un medio caliente:**

Zavarce (1996) y Castro (2001) concuerdan en señalar que la radio es un medio caliente por la necesidad de participación de la audiencia en la construcción del mensaje. Afirman que la radio, al no disponer de imágenes como la televisión, debe

provocar en el oyente, con el sonido, una serie de sensaciones olfativas, gustativas y táctiles. “Así el público pone de su parte en el mensaje final, contribuye en el desarrollo de la fantasía. Y, al hacerlo, graba la experiencia y, en cierta forma, la interioriza. La siente suya porque participó en su elaboración”. (Zavarce, 1996, p. 13).

#### **2.4.1.4 Fugacidad del mensaje:**

Una vez que se ha transmitido la información resulta imposible echarla hacia atrás o devolverse para entender cada uno de sus elementos, al contrario de la prensa escrita que sí permite leer y releer la información. Es la mayor desventaja que tiene la radio, considera Castro (2001), ante lo cual plantea la reiteración como estrategia para que la audiencia no se disperse. En ello también concuerda Vidal (2005): “El concepto debe ser expuesto en forma insistente y reiterada y ello lleva tiempo. Y ese tiempo que se nos va en redundar es tiempo al que debemos renunciar para añadir más información” (p. 52)

#### **2.4.1.5 Posibilidad imaginativa:**

La radio, al no disponer de imágenes, estimula la imaginación de la audiencia. Permite la recreación de escenarios a través de distintos recursos. “Con sonidos, efectos, una excelente narración y la dramatización de voz adecuada podemos recrear una realidad virtual que no es terreno exclusivo de las computadoras” (p. 14). Esta característica es, para Castro (2001) la gran ventaja que tiene la radio como medio de comunicación:

A partir del primer contacto con el sistema de recepción, la radio se convierte en plurisensorial, porque activa cada uno de los sentidos o parte de ellos. Entonces la ventaja más clara que tiene la radio es el hecho de ser auditiva. Por

sólo requerir del oído para ser recibida por la audiencia, este medio logra destacarse como el que ofrece más libertad al radioescucha (...) Permitir el juego de la imaginación, quizás sea lo más notable de la radio como medio de comunicación individual que puede llegar a la colectividad (p.15)

#### **2.4.1.6 Público heterogéneo:**

La radio como medio de comunicación no discrimina el tipo de oyentes. De modo que el público es diverso. No toma en cuenta estrato social, raza, sexo o religión. Sin embargo, vale considerar que la segmentación en la radio ha apuntado a conocer con detalle las características del público al que llega la señal, lo que permite que se puedan estructurar los contenidos en función de sus necesidades.

#### **2.4.2 La radio tiene su lenguaje**

La radio es más que palabras y música. También es efectos sonoros y silencios. Son elementos propios de un lenguaje particular que puede despertar distintas sensaciones. Siguiendo a Muñoz y Gil (1997), el uso adecuado de estos códigos invita al radioescucha a crear imágenes visuales. Los autores señalan que este lenguaje:

Comparte la palabra hablada con el teléfono o el cine sonoro, difunde la música como el tocadiscos o el hilo musical, cuenta una historia dramatizada como el teatro, relata los detalles de un suceso como el periódico, llega simultáneamente a lugares muy dispersos y distantes como la televisión..., pero es diferente del tocadiscos, el teléfono, el teatro, el periódico o la televisión (p. 14)

Según explican Muñoz y Gil (1997) los elementos del lenguaje radiofónico son:

#### **2.4.2.1 La palabra:**

Es el conjunto de sonidos articulados producidos por un ser humano para expresar una idea. Armand Balsebre (2000), en su libro *El lenguaje radiofónico*, se refiere a la palabra como: “El instrumento habitual de expresión directa del pensamiento humano”, y vehículo de su proceso de socialización, (p. 33).

Explica que aunque transmite el lenguaje natural de la comunicación interpersonal, la palabra en la radio es imaginada, fuente evocadora de una experiencia sensorial más compleja (p. 35). Pese a que es un elemento primordial en el proceso de comunicación, Muñoz y Gil (1997) enfatizan que no siempre es necesaria. Ejemplifican la transmisión de un concierto sinfónico, donde la interrupción por parte de algún orador puede desagradar a la audiencia.

#### **2.4.2.2 La música:**

Muñoz y Gil (1997) la definen como: “La combinación artística de los sonidos de los instrumentos o de la voz humana, o de unos y otros a la vez, para expresar ideas, sentimientos, emociones, produciendo generalmente sensaciones agradables al oído”, (p. 36)

Castro (2001) diferencia tres tipos de música en la radio: la objetiva (la cual evoca una única interpretación) la subjetiva (aquella que expresa y apoya situaciones anímicas y crea un ambiente emocional) y la descriptiva (la que sitúa en un ambiente concreto y se suele concretar en una visión fría, desprovista de sentido anímico).

El mismo autor explica que en una propuesta radiofónica, la música puede utilizarse como apertura, cierre o fondo. También como cortina, para separar dos segmentos de una pieza radiofónica.

### **2.4.2.3 Los efectos sonoros:**

Para expertos como Muñoz y Gil (1997), los efectos sonoros son aquellos sonidos artificiales utilizados por los técnicos de radio o televisión para enriquecer un programa y provocar ciertas impresiones como asombro, deleite, risas, entre otros. Castro (2001) sostiene que pueden ser naturales (los que se producen sin utilizar herramientas) e instrumentales (provocados por algún instrumento), y explica que sirven para apoyar una narración y construir un mensaje, sólo con ellos o como parte de un lenguaje.

### **2.4.2.4 El silencio:**

No es posible una comunicación sin silencios, afirma Castro (2001), para argumentar la importancia de la ausencia de sonidos como parte del lenguaje de la radio. Muñoz y Gil (1997) concuerdan cuando alegan que el silencio tiene la capacidad de valorar los sonidos precedentes y consecuentes a él. “Un silencio medido, intencionado, provoca sensaciones, emociones e ideas muy interesantes”, (p. 41).

No obstante, se debe tener cuidado con el uso de los silencios, ya que si se prolongan mucho pueden hacer pensar al radioescucha que se cayó la transmisión y, por lo tanto, el cambio de la emisora será inmediato.

Si en algo coinciden los autores es en que el uso que debe dársele a los elementos descritos anteriormente debe ser claro. “La claridad es la primera calidad del lenguaje. No hablamos sino para darnos a entender. El estilo es claro si lleva al instante al oyente a las cosas, sin detenerle en las palabras” (Muñoz y Gil, 1997, p. 48).

Entre menos rebuscado sea el lenguaje utilizado mayor será la posibilidad de entendimiento del radioescucha. Así que en la creación de las imágenes auditivas, y del discurso radiofónico en general, se hace necesario que los elementos sean empleados con sencillez, para que el procesamiento de la información en el oyente no sea entorpecido. Se admiten expresiones populares, espontáneas y coloquiales, sin caer en lo vulgar; así como frases poco elaboradas, pero muy bien cuidadas.

La escritura de un buen discurso radiofónico implica, para Castro (2001) el empleo de frases cortas, precisas y concisas, además del uso de los verbos en voz activa. El autor además recomienda evitar las oraciones subordinadas y redondear las cifras.

En el discurso radiofónico la reiteración debe ser una máxima. Al no poder “rebobinarse” el mensaje, esta es la forma de dejar claras las ideas. La reiteración no necesariamente debe entenderse como la repetición de palabras, redundancia. Los demás elementos del lenguaje radiofónico también sirven para reiterar un mensaje.

### **2.4.3 La cultura y la radio**

Además de ser un medio informativo, recreativo y de opinión, la radio es considerada por muchos como una potente herramienta para promover la educación y, más aún, para la difusión de la cultura de los pueblos. Uno de los supuestos de la presente investigación es la necesidad de difundir masivamente la música popular tradicional venezolana como una manifestación cultural. Y el medio radiofónico es idóneo para ello.

Muñoz y Gil (1997) enfatizan en que la radio no debe olvidar su función de fomentar la cultura sin dejar de lado sus otras grandes funciones, al tiempo que citan a Stephen Hearst, quien fuera el director del Tercer Programa, de la BBC de Londres, para señalar: “La radio es el medio de difusión cultural más potente

inventado por el hombre hasta la fecha y el alcance de cualquier difusión determinada es importante” (p. 151).

En este sentido, los autores afirman que la radio tiene la capacidad de recoger las manifestaciones culturales, pasadas y contemporáneas, con miras a transmitir las a las futuras generaciones. Recalcan que en los diversos pueblos del mundo existe una infinidad de tradiciones que son transmitidas de padres a hijos y cuyas palabras se quedan sólo en la mente de quienes participan en la conversación. “Muchos de estos tesoros culturales, folklóricos o no, se encuentran en peligro de desaparecer. La radio, como medio de captación, conservación y difusión sonora, tiene en este campo una gran oportunidad para evitar que se olviden y se pierdan” (p. 152)

Por eso, este medio ha servido como instrumento de intercambio cultural o retroalimentación entre los pueblos de un país y, así mismo, entre los diversos países del mundo.

La radio facilita que las personas menos pudientes tengan acceso a la cultura de élites, y les facilita su incorporación al proceso de aprendizaje. Eso, de acuerdo con Muñoz y Gil (1997), ayuda a la supervivencia de las tradiciones y costumbres.

#### **2.4.4 Los géneros radiofónicos**

Dentro de la radio existen distintas formas de presentar los contenidos. Muñoz y Gil (1997) los agrupan en tres grandes géneros: el informativo, los dramáticos y de entretenimiento.

Antes de determinar cuál es la definición de dichos géneros es importante precisar qué se entiende como programa radiofónico. Muñoz y Gil (1997) consideran: “Es el conjunto de contenidos que con un título y tiempos determinados son

difundidos por radio, integrándose en la programación generalmente con un estilo propio” (p. 68)

De acuerdo con Castro (2001), los programas no siempre se rigen por un formato único, sino que pueden integrar elementos de otros. “En la radiodifusión mundial hay múltiples ejemplos de programas de duración dilatada en los que puede advertirse varios tratamientos y estructuras. Si se analizan con detenimiento se observa que existen varios programas dentro de ese programa” (Muños y Gil, 1997, p. 68).

Ahora bien, el género informativo lo conforman aquellos formatos donde la protagonista es, justamente, la información periodística, caracterizada por la significación social, el interés público y la actualidad.

Dentro de este bloque se incluyen los noticieros (espacios donde se difunden noticias), así como también la entrevista (conversación pública con un personaje que posee información de interés para un grupo de personas). También los reportajes, que los autores señalan como uno de los formatos más ricos, ya que profundiza sobre un tema, no necesariamente de actualidad, y que tiene una significación social y un interés público. Y los documentales, trabajos en los que se pueden recopilar un mayor número de testimonios, a través de entrevistas largas y espontáneas.

Aunque el género de dramáticos suele ser integrado al entretenimiento, Muñoz y Gil (1997) aseguran que tienen características propias que permiten diferenciarlos. Los definen como programas que narran una acción por medio de personajes, lo cual crea ambientes y escenarios sonoros apropiados para su desarrollo (p. 201).

Finalmente, el género de entretenimiento es aquel que persigue atraer a la audiencia para ofrecerle compañía, ayuda, diversión o catarsis. Dentro del bloque del

entretenimiento, Muñoz y Gil (1997) incluyen los programas musicales, donde la mayor parte del contenido difundido es, precisamente, la música. Plantean tres tipos de programas musicales: los de música clásica, música moderna o música especializada.

Es este último formato el que más le agrada los jóvenes, según el estudio de Consumo Cultural de la Universidad Católica Andrés Bello y el Centro Gumilla mencionado anteriormente (40% dijo escuchar radio para consumir este tipo de programación).

También, los autores exponen que existen otros tipos de programas: los de participación (donde se busca un mayor contacto con la audiencia, al pedirle opiniones sobre los temas tratados en la emisión) y los de concurso (en el que la dinámica se centra en la participación de la audiencia, para luego seleccionar algunos radioescuchas ganadores de algún premio).

En los programas humorísticos, por su parte, la premisa es hacer reír a la audiencia o que pase un rato agradable. Los programas religiosos buscan informar y satisfacer las necesidades espirituales del radioescucha, mientras que los deportivos, cuyos temas giran en torno al acontecer deportivo en todas sus modalidades. Los programas infantiles, finalmente, tienen un contenido destinado a los niños.

#### **2.4.5 El magazine radiofónico**

El magazine (revista en español) es el nombre dado para referirse a cierto espacio televisivo o radiofónico donde se presenta una gran diversidad de contenidos. Es, como su nombre lo indica, una revista adaptada al medio audiovisual.

Muchos teóricos consideran al magazine como el formato rey del género de entretenimiento en la radio y la televisión. Castro (2001) refiere que eso es así

porque: “Es un formato extenso y variado donde pueden coincidir y convivir armónicamente tantos géneros y formatos radiofónicos como el tiempo y la intención del realizador lo permitan” (p.104).

Esa idea también la sustenta Francisco Balda (1999), quien cita a Ortiz y Marchamalo (1994) para afirmar que el magazine es un espacio donde existe una gran diversidad de secciones y los temas tratados suelen ser ligeros o misceláneos. “En él se pueden incluir como espacios aislados cualquier género programático, desde el reportaje hasta la entrevista, y es generalmente la presencia del conductor o de una pareja de conductores lo que le da unidad al programa” (p.30).

Una definición precisa la presenta Castro (2001) cuando afirma:

Se podría definir como magazine o radiorevista a todo programa radiofónico cuya duración sea mayor a treinta minutos, con variedad de contenidos actualizados y una estructura que permita la participación de diversos géneros y formatos de manera armónica, donde se establezca una proximidad coloquial con la audiencia (p. 105).

La duración del programa, la importancia de los locutores y las transmisiones en horas de mayor audiencia son características que algunos teóricos de la radio resaltan del magazine. “Las revistas radiofónicas deben cumplir con dos requerimientos mínimos: duración y variedad en los contenidos, aunque sean tan temáticos” (Castro, 2001, p. 105). La cita sugiere que puede haber un magazine sobre un tema particular, pero que deben tocarse diferentes aristas y desde diferentes formatos.

Precisamente Muñoz y Gil (1977) coinciden en que la peculiaridad del magazine radica en la diversidad de contenidos presentados, los cuales deben ser explicados con un lenguaje sencillo para que sean captados de mejor manera por el radioescucha.

También afirman que el locutor o los locutores son fundamentales dentro del engranaje que comprende el magazine: en su personalidad y espontaneidad está la clave para captar la atención y fidelidad de la audiencia.

Al respecto, Zavarce (1996) considera que quien esté al frente de los micrófonos debe integrarse de lleno al equipo de producción, sobre todo al guionista. El autor sostiene que es este personaje quien creará los diálogos que vayan en concordancia con la línea de razonamiento del locutor. “De esa manera, se logrará que la lectura de un libreto pueda resultar fluida, dinámica, espontánea, dando la impresión de que no existe tal libreto”, (p. 23).

Sin embargo, existe un debate entre la utilidad del guión en programas de este tipo. Algunos autores consideran que la espontaneidad e improvisación son las que le brindan frescura al magazine. Pero no todo puede estar premeditado: en una entrevista pueden pensarse las preguntas, pero no habrá certeza de cuáles serán las respuestas del personaje.

#### **2.4.5.1 Estructura de un magazine**

No existe una estructura única para una revista radiofónica. Dado que admite los más variados formatos, siempre la organización de los contenidos variará de acuerdo a las necesidades de cada edición.

Estructurar un magazine radiofónico no es más que organizar cada parte que integra el programa. Así lo sostiene Castro (2001) y agrega que eso constituye una suerte de guía que puede modificarse si es necesario.

Una parte que no suele variar en un programa es la primera: la presentación, la cual le da identidad al espacio. Castro (2001) señala que existen dos modalidades. Puede ser pregrabada, donde con alguna música especialmente compuesta para el

magazine suele colocarse el nombre del programa, y algún otro dato como el nombre del animador. O la presentación “en caliente”, en la que se aprecia menos producción.

Luego de la presentación el animador inicia el programa informando datos como el porqué del programa, el contenido, quiénes lo harán y los anunciantes. Después, se desarrollan las secciones del magazine, aunque se ha advertido que pueden variar de una edición a la otra.

Para Castro (2001) las secciones son espacios definidos, con principio y fin dentro del tiempo de emisión de un programa, tienen una corta duración e involucran géneros y formatos diversos. El autor destaca que en un magazine las más comunes son las entrevistas, los micros y los boletines informativos.

Las secciones pueden tener un valor como pieza radiofónica independiente, al punto que algunas pudieran ser consideradas como micros. Pero Castro (2001) advierte que no siempre es conveniente el uso de la sección como estructura rígida, porque puede encajonar o cuadricular el programa, por lo cual recomienda utilizarla para jerarquizar y estructurar el espacio. “Hay que convertir los bloques en una pared coherente para evitar saltar de corte en corte” (P. 54).

Castro (2001) insiste además en su variación: “Por muy buenas que sean las secciones, no es conveniente abusar de su frecuencia; la variedad y la rotación son buenas decisiones a la hora de la emisión” (P.54).

#### **2.4.5.2 Desarrollo de un magazine radiofónico**

El proceso de producción es aquel que permite el desarrollo de los contenidos tanto en radio como en televisión, donde se ejecutan de principio a fin todas las acciones necesarias para la materialización y difusión de los programas. Muñoz y Gil

(1997) señalan que tal proceso involucra a tres etapas: pre- producción, producción y post- producción.

#### **2.4.5.2.1 Proceso de pre- producción**

Este paso es la génesis de todo programa. Aquí comienza a elaborarse su construcción, a revisar las variables que inciden en su realización, al tiempo que, en caso de no tenerlo, se selecciona al personal requerido.

##### **➤ La idea:**

Es el origen de todo espacio radiofónico. Es entendida como cualquier representación existente en la mente de los productores del programa o la gerencia de la emisora.

Aunque esa concepción puede madurar a medida que se avanza en el proceso, Muñoz y Gil (1997) recomiendan que la idea siempre debe tenerse en cuenta cuando se está construyendo el programa. “Todo lo que se haga en el proceso radiofónico, en cuanto a sus aspectos artísticos y de contenidos, estará al servicio de esa idea; nunca puede ser traicionada porque se estaría construyendo otro programa con otra idea” (p. 76).

Una idea puede surgir, según Zavarce (1996), de un estudio previo realizado para conocer las propuestas ya existentes en el mercado, lo cual permitirá dar el toque diferenciador al programa que se pretende realizar.

Una vez que se tiene clara la idea, Castro (2001) precisa cuatro consideraciones fundamentales que se deben revisar a la hora de iniciar la pre-producción de un producto radiofónico:

➤ **La emisora:**

El autor plantea que es necesario tomar en cuenta el perfil de la emisora en la que se va a transmitir el producto. Para ello sugiere revisar la programación de las estaciones ante las cuales se quiere presentar el proyecto.

➤ **El contenido:**

Pensar en el contenido supone hacerse interrogantes que involucran a la emisora y a la audiencia, y tener claro el objetivo que se persigue. Se revisa una posible pauta musical, la cual puede ser desde temática hasta genérica o por género, siempre pensando en la estación y en la audiencia. “El contenido se puede predeterminar, pero también se puede esbozar y terminarlo de construir con la participación de la audiencia” (Castro, 2001, p. 37). Subraya que no siempre el contenido es una decisión personal, sino que también obedece a necesidades de la audiencia, la estación y los anunciantes.

➤ **La audiencia:**

Es quizás el primer punto que se debe tomar en cuenta. Si se logra determinar de manera específica el público al cual se quiere llegar, cree Castro (2001), se facilitará el diseño y la realización del programa.

“El manejo de audiencias para programas de radio, quizás sea conveniente establecer el público por grupos etéreos, sin ser excluyentes, pero sí preferentes. También es recomendable trabajar en función del formato determinado por su contenido (...) Hay programas que debido a su perfil es fácil determinar el público si se toma en cuenta las necesidades y preferencias de la audiencia (...) Si se sabe a quién se dirige el programa es más fácil tratar la temática con el lenguaje más apropiado” (Castro, 2001, p. 40-41)

➤ **El horario:**

El experto concluye que el horario ideal para la transmisión de un programa depende del contenido, del formato que desee utilizar, del público al cual se dirige y de la estratificación de la audiencia de la estación. Es válido, pues, preguntarle a la audiencia a través de una encuesta a qué hora prefiere que se transmita el proyecto.

Ahora bien, parte fundamental de esta etapa es encontrar justamente el recurso humano que le dará vida al trabajo. Zavarce (1996) presenta una plantilla donde desagrega las funciones y cargos que deben cumplir quienes integren el equipo de producción de un magazine:

➤ **Un productor general:**

Es un líder que se encargará de dirigir al resto del personal y todos los pasos y actividades necesarias para el desarrollo del espacio radiofónico. El productor general debe estar en capacidad de saber delegar y tomar las decisiones que mantengan el norte del programa. Castro (2001) agrega que es el responsable de que todos los requerimientos del programa estén a punto, lo cual implica contactar a las fuentes, invitados, y garantizarle a todo el equipo las herramientas de trabajo.

➤ **El locutor:**

Es la voz del programa. Su responsabilidad es difundir los contenidos expuestos en el libreto con un tono adecuado al contenido. En el magazine radiofónico suele estar frente a los micrófonos una pareja de locutores, aunque pueden ser sólo una persona.

➤ **El libretista o guionista:**

Es el responsable de escribir el contenido del guión y, además, el encargado de materializar los objetivos del equipo de trabajo con frescura y dinamismo. Castro (2001) recalca que un buen guionista es quien no sólo sabe escribir sino que entiende y maneja la temática, maneja la línea del programa y es capaz de trabajar en equipo y sobre todo, desborda creatividad.

➤ **El operador:**

Es la persona encargada del manejo eficiente de la música, los efectos sonoros y los detalles de los locutores siguiendo el libreto preestablecido. “El operador es un artista del sonido. En su oficio está el éxito o fracaso de cualquier programa” (Zavarce, 1996, p. 26).

➤ **El vendedor de publicidad:**

Es la persona que se encarga de captar a los clientes para que esos decidan incluir los mensajes sobre sus productos o servicios dentro del programa radiofónico. La meta de este vendedor es “mantener contento al cliente y, a la vez, prestarle un servicio al público”, (Zavarce, 1996, p. 26)

Los otros pasos asociados a este proceso los explican con claridad Muñoz y Gil (1997):

➤ **La Sinopsis**

Se refiere al desarrollo de la idea concebida anteriormente. En esta etapa, el contenido del espacio radiofónico es presentado de manera breve, al tiempo que se destacan sus puntos más importantes. El hecho de presentar de manera concisa la idea no significa que ésta deba quedar incompleta. “Toda sinopsis debe contener la

totalidad de la historia o contenidos que abordará el programa, no de forma detallada pero si en su esencia”. (Zavarce, p. 78).

➤ **La Escaleta:**

Es, según Muñoz y Gil (1997), la fase de elaboración de un programa, o mejor, de un guión, en la que se desarrollan las acciones o contenidos de forma ordenada y con indicación del tiempo, señalando aspectos técnicos.

Los autores aclaran que, en muchos formatos radiofónicos como el magazine, la escaleta resulta no ser más que un minutado, donde se plasman los contenidos del espacio y su duración. Es por eso que Castro (2001) no le llama escaleta sino guía, pues dada la espontaneidad de las revistas radiofónicas es imposible desarrollar un guión con precisión.

➤ **El guión**

Muñoz y Gil (1997) definen al guión como la “narración completa y ordenada de la historia o contenidos del programa, teniendo en cuenta las características del medio radiofónico”, (p. 84). Los autores explican que existen dos tipos de guiones:

**a) Guión literario:**

Es donde se plasman todos los textos, sonidos y diálogos que integran el programa, quién realizará las acciones (locutores o actores), en qué momento se ejecutarán y el tipo de efectos sonoros o músicas que se van a emplear.

## **b) Guión técnico:**

Resulta ser el mismo guión literario pero incluye las acotaciones de carácter técnico para el realizador. “El guión técnico debe llevar todas las acotaciones necesarias para recordar en la grabación o emisión... planos sonoros, transiciones, uso de canales si la grabación es estereofónica, etc”, (p. 84).

En cuanto a la forma de redacción del guión, Muñoz y Gil (1997) afirman que no existe un formato único, sino que cada guionista lo escribe a su forma. Castro (2001) refiere dos modalidades de redacción de guiones que se han arraigado en el medio radiofónico por influencia del cine y la televisión. En primer lugar la “forma americana”, donde la información se presenta en una columna y las intervenciones de técnico y los locutores o actores se hace con sangrías.

Por otro lado, está la modalidad de redacción “europea”, donde el guión se presenta en dos columnas. En la de la izquierda se escriben las cuestiones referentes a los sonidos realizados en control; en la de la derecha se escriben los textos literarios que deberá leer el locutor.

Zavarce (1996) es enfático cuando asevera que a la hora de redactar el guión el lenguaje debe ser claro y preciso: en cada párrafo del guión debe tratarse sólo una idea, eliminarse los adjetivos y ser reiterativos a lo largo del texto.

### **➤ Plan de trabajo**

El plan de trabajo es el proyecto de organización de las labores a realizar a partir del guión o del encargo del programa. Muñoz y Gil (1997) sugieren tomar en cuenta las tres posibilidades que existen para grabar:

**a) Que se trate de un programa en vivo:**

Donde la planificación debe seguirse desde el inicio hasta el final y debe realizarse con una mayor precisión para evitar cualquier tipo de contratiempo al aire que pueda afectar la emisión. En caso de un imprevisto al aire, se pondrán a prueba los reflejos y recursos de cuantos intervienen: realizador, técnicos de sonido, presentadores, etc.

**b) Que se trate de un programa con fragmentos pre-grabados:**

El plan debe tener las mismas características como si se tratase de un programa en vivo. “Únicamente varía el proceso en cuanto a la obligada grabación y montaje de los sonidos previos con el fin de dejar sólo los necesarios y con la duración deseada” (Muñoz y Gil, 1997, p. 88).

**c) Que se trate de un programa grabado:**

Aquí se pueden incluir los dos puntos anteriores, ya que aunque se trata de un programa para ser difundido posteriormente se graba como si fuese a ser transmitido inmediatamente. La única ventaja es la posibilidad de escuchar y analizar lo grabado y volver a grabar si lo realizado no está conforme a lo previsto o imaginado. Refieren los autores que incluso se pueden realizar ensayos previos hasta llegar al resultado deseado.

Zavarce (1996) también incluye dentro del proceso de pre- producción los siguientes aspectos:

➤ **La distribución del espacio:**

Este punto se encuentra referido a cómo será dividido el programa según el tiempo otorgado por la emisora; es decir, presentación, anunciantes, música, entre otros.

➤ **Empatía entre los locutores:**

Si se trabaja con dos o más locutores, se debe procurar que tanto sus timbres de voz, como sus personalidades, sean compatibles. “Una voz exageradamente aguda con una muy grave puede producir una fricción acústica poco grata al oyente”, (p. 29)

➤ **Elección de temas:**

Los cuales deben ir en concordancia con el concepto del programa y dará a cada sección una identidad propia.

➤ **Búsqueda de materiales y preparación del archivo:**

Se refiere a recortes, revistas, libros u otros materiales que contribuyan con la producción del programa. Estos elementos, posteriormente, “deben ser catalogados, clasificados y archivados para poder trabajar en función del programa”, (p. 30)

➤ **Preparación de una efectoteca:**

Es una especie de biblioteca de efectos sonoros, clasificados alfabéticamente, que junto a la música enriquecen el programa.

#### **2.4.5.2.2 Procesos de producción y post- producción**

El proceso de producción consiste en la puesta en práctica de los pasos descritos en el proceso de pre- producción, ya sea para la transmisión del programa en vivo o para su grabación.

En esta etapa intervienen los locutores, actores, técnicos de sonido, presentadores, director general, productores, el montador musical, invitados, entre otros, quienes son los responsables de dar vida al programa.

En el caso de que el programa vaya a ser grabado, ya sea porque se transmitirá luego, para almacenarlo en un archivo, o para presentarlo como proyecto a una emisora, se deben realizar las pruebas técnicas y ensayos necesarios para mejorar el desarrollo del trabajo.

En el proceso de post- producción se modifican, acoplan o mejoran los contenidos obtenidos en el proceso de grabación. Muñoz y Gil (1997) se refieren a este proceso como montaje: “Es la operación por la que todos los sonidos que forman el programa quedan en el orden y calidad previstas por cuantos intervienen en su proceso de creación, bajo la responsabilidad y decisión final del director o realizador”, (p. 93). Es en esta etapa donde también se pueden incluir otras voces, músicas o efectos que enriquezcan al espacio.

#### **2.4.6 El piloto: una muestra**

Un diseño preciso y una planificación rigurosa de lo que se quiere hacer no es suficiente para convencer a un ejecutivo de alguna emisora de que la idea merece espacio en la programación. Es necesario mostrar todo lo que ha definido.

Para ello se muestra un programa piloto: “Es una evidencia de lo que es el programa, a tal punto que se diseña como si fuera el primer programa en toda su extensión (...) Es un programa completo con principio y fin”. (Castro, 2001, p. 112). Es, pues, una primera versión acabada del programa, a la cual se le hacen correcciones de ser necesarias, para adaptar el producto a una emisora determinada.

## **2.5 Los jóvenes y la música en la radio**

### **2.5.1 La música venezolana en las ondas: un recorrido a “vuelo de pájaro”**

La radio llega a Venezuela a mediados de los años 20, en la época de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Es un momento histórico de transición: el país comienza a dejar de ser económicamente dependiente de la exportación agrícola y comienza a beber de los ingresos petroleros. Una de las consecuencias inmediatas es el inicio de un proceso de migración del campo a las ciudades.

En este contexto apareció, en 1926, AYRE, la primera emisora de radio venezolana. Su vida fue efímera: logró mantenerse al aire sólo por dos años. Por inconvenientes financieros tuvo que cesar sus transmisiones.

Dos años después, en 1930, apareció una nueva estación: la Broadcasting Caracas. Otras tantas surgieron en la misma década. Esta época, de acuerdo con Yépez (1993), coincide con una suerte de invasión musical extranjera: del norte, del caribe y del sur.

De modo que a lo largo de la historia de la radio venezolana, la música del país convive (o se enfrenta) con la foránea. Sin embargo, el autor resalta que entre los años 30 y 40 la música nacional se presentaba fuertemente en transmisiones radiofónicas en vivo en distintas emisoras. Sonaban canciones como “El norte es una Quimera”, merengue de Luis Fragachán; así como el vals Dama Antañona.

Fuera de las cabinas de radio había iniciativas para consolidar la música nacional: se efectuó, en 1946, el primer Festival Folklórico en el Nuevo Circo de Caracas, organizado por Juan Liscano, evento en el que se mostraron los géneros tradicionales de todas partes del país. Es una muestra de cómo llegaba la música del campo a la ciudad.

En los años 50's se produce con fuerza un estallido de la música venezolana, específicamente de la llanera. Es la época en la que el dictador Marcos Pérez Jiménez, en palabras de Báez (2010), consolida a éste género como el único de la música tradicional venezolana. En la radio se posiciona. Y lo refuerza la televisión cuando aparece en 1952 con Radio Caracas Televisión (RCTV). Yépez (2003) sostiene que en la década de los 50's las canciones llaneras fueron grandes éxitos, pues había mucho entusiasmo por la música nacional.

Es en la siguiente década, en 1962, cuando aparece el Quinteto Contrapunto. Ejecutando música venezolana con técnicas corales, revolucionaron la escena musical venezolana. Se crean réplicas de esta iniciativa en varias regiones del país. Surge de esta forma Serenata Guayanesa, un ensamble instrumental-vocal enfocado en realizar principalmente música del sur-oriente del país, aunque pronto se diversifica.

Pero en este momento la música venezolana comienza a relegarse en los medios de comunicación, inclusive en la radio caraqueña: coincide con el auge del rock and roll de artistas que acaparaban la atención mundial como Elvis Presley. Los jóvenes comienzan así a identificarse con corrientes musicales foráneas como el rock en inglés. Los adultos prefieren canciones latinas que también estaban en auge, con orquestas de salsa y merengue como la Billos's Caracas Boys y Los Melódicos.

Por ejemplo, Radio Capital, que inicia sus transmisiones en 1968, se consolida como una emisora juvenil que llega a producir programas de música foránea,

recuerda Yépez (2003). Este autor acota que, pese a ello, podían escucharse en la radio algunos artistas como Alfredo Sadel, Simón Díaz, Mirla Castellanos y Mirta Pérez.

En la década siguiente, el decreto 598- también conocido como 1x1- buscó cambiarla. El decreto, como lo sostiene Brito (1986), se aplicaba de forma irregular, y pocos grupos venezolanos lograron ganar espacio.

Algunos que se escucharon fue Un Solo Pueblo, agrupación que expone una música distinta a la llanera, el vals y el merengue. También sonó Serenata Guayanesa. Posteriormente, más hacia los 80's, sonaron artistas como Melissa, Yordano, Karina, Frank Quintero, Ricardo Montaner y Franco de Vita. Sin embargo, seguía existiendo el privilegio para la música extranjera y seguía siendo ésta la favorita de distintas audiencias. En esta década se entregan las primeras concesiones en Frecuencia Modulada, lo cual acelera la segmentación en la radio. Esto hace que en los 90's se mantenga la situación de preferencia hacia lo externo, aunque logran ganar espacio algunos artistas con géneros llaneros. También agrupaciones de gaita, aunque sólo era en la época navideña.

Un hito lo marcó la entrada en vigencia de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión en la primera década del siglo XXI. Pretendía que volviera a la radio la música tradicional venezolana. Muchas emisoras, sobre todo las de corte juvenil, alegaron que la medida acabaría con la segmentación en la radio. Entonces comenzó a sonar una oleada de lo que se denominó neofolklore: una fusión extrema entre géneros como el rock, rap, hip-hop y música tradicional venezolana. Fue una solución que encontraron las emisoras para cumplir la ley y al mismo tiempo no alejarse de los gustos musicales de su audiencia. La situación parece mantenerse.

### **2.5.2 Una opción para aparecer: el neofolklore**

La consideración de mantener la raíz tradicional en la música venezolana es fundamental en la actualidad. Pero bajo el argumento de que la música ha evolucionado muchas canciones son trabajadas bajo una modalidad denominada “neofolklore”. Su traducción quizá quiera decir “nuevo folklore”, y ha sido cuestionado por distintos músicos.

“Numerosas agrupaciones de géneros urbanos como rock, hip-hop o reggae han intentado incluir sonidos venezolanos en sus piezas para encontrar una oportunidad de sonar en las emisoras” (Fernández, 2012, p.72)

El cantante venezolano Rafael “Pollo” Brito fustiga ese movimiento:

“No existe un folklore nuevo. Ya nosotros tenemos nuestro folklore y nuestras tradiciones. Lo que hay son nuevas propuestas, muy urbanas. Son muy válidas siempre y cuando haya conocimiento y respeto por las estructuras de nuestra música. Lo que se ha denominado neofolklore degrada la música popular tradicional venezolana porque no está presente ese respeto. El neofolklore apareció bajo un criterio meramente comercial: las bandas que estaban olvidadas o no encontraban cómo aparecer en la radio comenzaron a hacerlo para que las tomaran en cuenta en la programación musical, para cumplir la ley”. (Brito, 2013 [Discurso])

Al respecto también ha opinado el maestro compositor venezolano Álvaro Paiva Bimbo: “El problema no está en que lo hagan, sino en que lo hagan por oportunismo y que lo hagan sin aplicar un verdadero conocimiento de la estructura musical venezolano. Y la dañan.” (Fernández, 2012, p.72)

### 2.5.3 La radio, segmentada

Luego de que en los años 80's el Gobierno nacional otorgara las primeras concesiones a emisoras de Frecuencia Modulada comercial comenzó una transformación en la radio, explica Yépez (1993). En esa década aparecieron estaciones como KYS FM 101.5, Éxitos 99.9 FM, 102.3 FM, 103.3 FM y la 92.9 FM.

Ello llevó a que se diera un fenómeno que, según Yépez (1993), los publicistas tenían tiempo esperando: la segmentación en la radio:

Esto quiere decir que de aquella radio de los primeros treinta años, donde todo se podía mezclar, llegamos a una segmentación por especialidades, muy útil en el momento de invertir en publicidad radial. Los segmentos tradicionales eran por grupos socioeconómicos o por estilos (Yépez, 1993, p. 6)

Se constituyen así, según este autor, emisoras dirigidas a sectores populares, juveniles, adultos, adultos contemporáneos; así como emisoras sólo de recuerdos, emisoras sólo de jazz, emisoras sólo de música romántica. De esa forma, la producción de los contenidos estaba orientada específicamente a satisfacer las necesidades de esa audiencia.

Yépez (1993) refiere algunos programas y profesionales exitosos de ciertos segmentos:

“En las emisoras ABC- Adultos, se destacan César Miguel Rondón, ‘Mingo’ y Ana María Fernández, Ingrid Prieto y Antonio Oliveri, Alfredo Peña, etc. El primero y más sintonizado en audiencia juvenil resultó ser el programa Cualquier cosa, producido por Ely Bravo en la Mega 107.3 de Caracas”. (Yépez, 1993, p. 8)

#### **2.5.4 A la audiencia juvenil**

Esa segmentación sigue: en la actualidad, muchas emisoras continúan dirigiéndose a un público específico. Según la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (Conatel) existen 27 emisoras comerciales en Frecuencia Modulada en Caracas. Ni en esa instancia, ni la Cámara Venezolana de la Radiodifusión llevan una clasificación de ellas en función del target al que se dirigen.

Como lo advierte Yépez (1993), las emisoras suelen definir el público al que se dirigen para diseñar los contenidos de modo que le permitan mantener audiencia y anunciantes. Es, como asegura el experto, una estrategia que viene del campo de la publicidad. Por eso, empresas encuestadoras y publicitarias sí tienen el registro de las emisoras de acuerdo con la audiencia y el estilo.

Alejandro Rhode, locutor y animador con más de 20 años de experiencia en medios radiofónicos y televisivos, esboza en el blog <http://radiovenezolana.blogspot.com/> un esquema de acuerdo con el público al que se dirigen las emisoras. Establece que las emisoras comerciales de entretenimiento son de tres tipos:

“Juveniles –que buscan entretener con cierta dosis de irreverencia-, adulto joven- en las que también predomina el entretenimiento, pero con menos irreverencia-. Y están las pop sueve, que tiene una subdivisión denominada pop latino o popular latino; en ambos casos, su contenido es casi enteramente musical”. (Rhode, 2013)

Las emisoras comerciales de corte juvenil, según esta clasificación, son tres: 92.9 FM, Hot 94.1 FM y La Mega estación 107.3 FM. Las tres están adscritas a la Cámara Venezolana de la Radiodifusión. Además de ese trío de estaciones, Marín y Roa (2006) consideraron a Rumbera Network en su estudio sobre emisoras

caraqueñas de corte juvenil. Ellas se guiaron por una clasificación sugerida por la empresa encuestadora Rank and Recall.

Rumbera Network cambió de dueños en 2012 y su contenido se modificó, explica Rhode (2013). Esa emisora en Caracas pasó a llamarse en 2012 La Nueva 104.5 FM y a pertenecer al circuito Músi-K. Ahora, de acuerdo con lo establecido por Rhode (2013), forma parte de las emisoras “popular latino”. De modo que para esta investigación se consideran emisoras de corte juvenil a las siguientes:

- **92.9 FM:** Opera desde 1989 y es emisora hermana de Radio Caracas Radio (RCR) que transmite en Amplitud Modulada. Su slogan es “cien por ciento libre”. Está dirigida a personas de 15 a 29 años. Suelen transmitir sobre todo música pop y rock. La emisora mantuvo por un tiempo el eslogan 100% libre de gaitas. “A través de sus características, esta emisora logra conectarse con los adolescentes y sus necesidades. Cada cierto período, refresca su imagen” (Marín y Roa, 2006, p. 101)
- **Hot 94.1 FM:** Pertenece al circuito FM Center. También está dirigida al público joven. La emisora, siguiendo la definición que presenta en su página web <http://www.hot94fm.com.ve>, mantiene un “concepto lleno de inquietudes para que los jóvenes la tripeen al máximo”.
- **La Mega estación 107.3 FM:** Fue de las primeras emisoras comerciales en Frecuencia Modulada. Promociona conciertos de cantantes y grupos más relevantes. Brinda además las tendencias nuevas en la música y el espectáculo. Forma parte del circuito Unión Radio.

“Como emisoras juveniles, se puede decir que todas manejan un estilo similar, su principal diferencia está en el estilo de música que les genera identidad. Todas se

mueven bajo parámetros de naturalidad, un toque de rebeldía y la combinación de información con diversión” (Marín y Roa, 2006, p. 101)

Estas investigadoras, además, observaron que en estas emisoras es común el uso de la radio participativa, sustentada en la participación mediante llamadas telefónicas, mensajes de texto, correos electrónicos, lo cual genera cercanía con la audiencia. A ello habría que agregar las redes sociales digitales como Facebook y Twitter, pues se han convertido en instrumentos de comunicación muy potentes, sobre todo en audiencias juveniles.

#### **2.5.4.1 Jóvenes y música venezolana: ¿agua y aceite?**

Una de las premisas que concluyeron Marín y Roa (2006) fue el rechazo de los jóvenes a la música tradicional popular venezolana: las preferencias de esta audiencia suelen girar en torno a corrientes musicales extranjeras. Es justamente en torno a esta disyuntiva que ha habido un debate histórico sobre la programación musical de las emisoras, sobre todo las dedicadas a audiencias juveniles.

Es una relación que bien vale la pena revisar en este trabajo, en tanto que se plantea un programa de radio de música popular tradicional para de este tipo audiencia.

Brito (1986) analizó este fenómeno a partir de la revisión que hizo del cumplimiento del decreto 1x1, el cual buscaba que todas las emisoras le dieran cabida a la música nacional entre los años 70's y 80's. “¿Por qué nuestra juventud prefiere el rock y el disc-music por ejemplo a los géneros populares nuestros?”, se preguntó esta investigadora.

La respuesta a esta pregunta ha sido debatida ampliamente por musicólogos y promotores culturales. Las respuestas esencialmente giran en torno a la ausencia de

un esfuerzo mancomunado entre las instituciones educativas, la familia y los medios de comunicación que permitan que los jóvenes reconozcan y valoren la música nacional. Esto aún más en un mundo globalizado como el actual. Bisbal (1998) explica la situación con claridad:

Las nuevas generaciones cada vez más sometidas con verdadero placer y deleite a signos producidos fuera de su territorio, inclusive de su tribu o grupo, se empiezan a delimitar por otros signos y a reconocerse con ellos y con las reconstrucciones y reelaboraciones que hacen. Estoy pensando en estos momentos en algunas expresiones que las radios y las televisoras han popularizado (p. 479).

A propósito, Brito (1986) centra su análisis en los medios de comunicación: “Nadie pone en duda hoy el poder de los medios masivos para imponer conductas, valores modelos e ideales (...) Los medios se refuerzan mutuamente para conformar modelos estandarizados de conductas en cuanto a consumo, gustos musicales, modas, etc. (...)

La investigadora agrega que los jóvenes son los más expuestos a esos modelos impuestos por los medios:

Se explota, hábilmente, la necesidad de los jóvenes de afirmarse como generación dentro de su medio creando su propia subcultura (...) crear adición por cierto género musical no es una tarea difícil. La concentración horizontal de los medios, fenómeno que se acelera en nuestro país, ha puesto en manos de pocos y poderosos grupos de empresas una multiplicidad de medios: radio, prensa, TV, disqueras, publicidad etc. (Brito, 1996).

Desde esta perspectiva se responsabiliza a los medios de comunicación, principalmente a la radio, del poco apego de los jóvenes para con la música nacional. Las emisoras, por su parte, se han volteado al planteamiento de Brito (1986): 20 años después, la investigación de Marín y Roa (2006) concluye que la radio es renuente a

transmitir la música venezolana- sobre todo la popular tradicional- por que ha determinado que a su audiencia no le agrada. Pero Marín y Roa (2006) acotan con énfasis que ese rechazo es sobre todo a la música llanera, y ésta es justamente la que, según las investigadoras, más transmiten.

Considerando la gran capacidad que tienen los medios para proyectar las corrientes musicales que sugiere Brito (1986), queda la ventana abierta para una propuesta que considere la totalidad de la música popular tradicional venezolana. Y que le dé protagonismo: un espacio producido especialmente para targets juveniles, que atiendan sus necesidades, de modo que su transmisión no signifique una pérdida de audiencia para las estaciones radiofónicas, y por consiguiente migración de anunciantes.

Pero más allá de ese criterio meramente comercial, tal como lo concluye Bisbal (1998):

Se trataría de intentar, con los prejuicios de un lado, ver cómo condensan al interior de cada nación y su sociedad, al interior de cada sector social, al interior del pueblo, los signos provenientes de las diferentes industrias culturales y qué simbologías nuevas o viejas o refundidas se están conformando. Hay proceso en vivo, en acto (p. 480)

## **Capítulo III**

### **MARCO METODOLÓGICO**

#### **3.1 Tipo de investigación**

Este Trabajo Especial de Grado propone una solución concreta ante un problema percibido: la producción de un magazine radiofónico de cara a la poca difusión que se la da actualmente a la música tradicional venezolana en emisoras comerciales de corte juvenil en Frecuencia Modulada de Caracas.

Se trata, pues, de un proyecto factible. La Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2001), citada por Castro (2003) define: “Los proyectos factibles consisten en la investigación, elaboración y desarrollo de una propuesta de un modelo operativo viable para solucionar problemas, requerimientos o necesidades de organizaciones o grupos sociales” (p. 63)

Hurtado (2000) también se refiere a los proyectos factibles, y agrega que éstos: “Surgen a partir de un diagnóstico preciso de las necesidades del momento, los procesos causales involucrados y las tendencias futuras” (p. 49). Es un planteamiento que está en consonancia con la presente investigación.

#### **3.2 Nivel de la investigación**

Es fundamental, en el desarrollo de todo producto comunicacional, tomar en consideración quiénes serán los receptores. Elaborar un magazine radiofónico para difundir la música tradicional venezolana en audiencias juveniles a través de la radio supuso, por lo tanto, sondear la percepción que tiene actualmente ese target respecto a este tipo de música, así como la indagación de las necesidades, gustos y opiniones de ese sector de la población.

Fue oportuno, además, el desarrollo de un monitoreo de algunas emisoras caraqueñas de corte juvenil de Frecuencia Modulada, para precisar cuantitativamente de qué manera se está llevando a cabo en la radio la difusión de la música venezolana con raíces tradicionales.

Lo anterior llevó al desarrollo de una investigación de profundidad exploratoria. Arias (2006) la define como: “Aquella que se efectúa sobre un tema u objeto desconocido o poco estudiado, por lo que sus resultados constituyen una visión aproximada de dicho objeto, es decir, un nivel superficial de conocimientos” (p. 23)

Los estudios de exploratorios, para Selltiz (1980), citado por Arias (2006), permiten la formulación más precisa de un problema de investigación. “Dado que se carece de información suficiente y de conocimiento previo del objetivo de estudio, resulta lógico que la formulación inicial del problema sea imprecisa” (Arias, 2006, p.23).

Es lo que sucede en este caso: conocer, por ejemplo, cuántas canciones y géneros tradicionales se transmiten al día en una muestra de emisoras caraqueñas de corte juvenil permitió blindar la descripción del problema percibido inicialmente. De igual manera, al conocer las necesidades y preferencias de la audiencia, fue posible construir un producto audiovisual de cara a la referida situación.

### **3.3 Diseño de la investigación**

La investigación exploratoria, que sirvió de apoyo para la construcción del magazine radiofónico “Son de Aquí”, se planteó bajo un diseño de campo. Para Arias (2006)

Consiste en la recolección de datos directamente de los sujetos investigados, o de la realidad donde ocurren los hechos (datos primarios), sin manipular o controlar

variable alguna, es decir, el investigador obtiene la información, pero no altera las condiciones no existentes (p. 31)

Toda investigación requiere el desarrollo de una fase documental. Esta no fue la excepción, pues se requirió para la construcción del marco teórico. Sin embargo, no hubo un diseño propiamente documental; tal como Arias (2006) lo aclara: “Son los datos primarios obtenidos a través del diseño de campo, los esenciales para el logro de los objetivos y la solución del problema planteado” (p. 31).

### **3.4 Población y muestra**

Ramírez (1999) define a la población como un conjunto finito de unidades observacionales, que reúne a individuos u objetos que pertenecen a una misma clase por poseer características similares.

La población en un estudio forma parte del universo, más no se confunde con él; es un subconjunto del universo, conformado en atención a un determinado número de variables que se van a estudiar, variables que lo hacen un subconjunto particular con respecto al resto de los integrantes del universo. (p.87)

En atención a lo anterior, en esta investigación se identificaron dos poblaciones. Una correspondió a las emisoras caraqueñas de corte juvenil en Frecuencia Modulada, y la otra con los oyentes de esos medios.

La muestra, por su parte, es definida por Navarro (2009) como: “Una parte de la población que debe reunir las mismas características de ésta para que sea representativa”. Arias (2006) agrega: “Es un subconjunto representativo finito que se extrae de la población accesible”.

Para el presente estudio, de la población de emisoras se desprendió una muestra de 2 emisoras caraqueñas de Frecuencia Modulada de corte juvenil: se seleccionaron Hot 94.1 FM y 92.9 FM.

De la población de oyentes se escogió una muestra de manera no probabilística- intencional. Arias (2006) refiere que es una selección en la que los elementos son escogidos con criterios propios del investigador. Hernández y otros (2003) definen las muestras no probabilísticas como aquellas que no dependen de la probabilidad sino de causas relacionadas con características del investigador o del que hace la muestra. En este caso, 40 jóvenes con edades entre 15 y 25 años, que escuchen alguna emisora de corte juvenil habitualmente (Hot 94.1 FM, 92.9 FM o La Mega 107.3 FM).

### **3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos**

Durante la investigación de campo se utilizaron técnicas e instrumentos diferentes para cada muestra seleccionada.

En el caso de la muestra de las emisoras comerciales caraqueñas de corte juvenil, se utilizó la técnica de la observación directa, que Tamayo (2002) citado por Navarro (2009) define como aquella en la que el propio investigador observa y recolecta los datos. Fue una observación simple (o no participante) estructurada. En la observación simple el investigador, tal como lo refiere Arias (2006): “Observa de manera neutral, sin involucrarse en el medio o realidad en la que se realiza el estudio” (p. 69).

Fue estructurada porque se realizó bajo una guía previamente establecida, en la que se especificaron los elementos a observar. Se utilizó la lista de frecuencias: un instrumento que se diseña para registrar cada vez que se presenta una conducta o comportamiento (Arias, 2006, p. 71).

Durante la semana del 15 al 28 de abril de 2013, se escuchó durante los horarios todo usuario y supervisado (de 5:00 am a 11:00 pm) las emisoras seleccionadas. Mediante la lista de frecuencia se asentó la cantidad de canciones que transmitían cada una de las estaciones, cuáles de ellas eran tradicionales y el género al que pertenecían.

El tiempo de estudio correspondió con un período neutral: una época en la cual las emisoras transmiten su programación musical habitual sin alteraciones, a diferencia de temporadas como navideñas o carnavales, momentos en los que se suele escuchar más música tradicional venezolana (gaitas y calipsos respectivamente).

Ahora bien, para la recolección de datos de la muestra de los radioescuchas, la técnica a utilizar fue la encuesta que, según Arias (2006), permite conocer la información que suministran los sujetos acerca de sí mismos, o en relación a un tema en particular (p. 72).

Se utilizó mediante un cuestionario mixto compuesto por 15 preguntas cerradas y tres abiertas (ver anexo 1), aplicado durante la semana del 22 al 28 de abril de 2013, el cual permitió conocer la opinión de los encuestados acerca de la música tradicional venezolana y su difusión en la radio.

**Capítulo IV**  
**PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS**

**4.1 Presentación de los resultados**

Tras la aplicación de los instrumentos de recolección de datos explicados en el capítulo anterior se obtuvieron los resultados fundamentales para el alcance de los objetivos de la presente investigación.

En el caso de la lista de frecuencias con la que se monitoreó la presencia de la música popular tradicional venezolana en las emisoras 92.9 FM y Hot 94.1 FM los resultados fueron los siguientes:

**Cuadro N° 1: Monitoreo a la emisora Hot 94.1 FM**

**Horario:** 5: 00 a.m.- 11:00 p.m

<b>Fecha</b>	<b>Música popular tradicional venezolana (N° de canciones)</b>	<b>Neofolklore (N° de canciones)</b>	<b>Otras corrientes musicales (N° de canciones)</b>	<b>Total de canciones</b>	<b>25% *</b>
15/04/2013	Merengues: 3 Gaitas de tambora: 3 Pasajes llaneros: 2 <b>Total: 8</b>	0	130	138	34

16/04/2013**	Merengues: 3 Calipsos: 1 Pasajes: 1 Gaitas de tambora: 2 <b>Total: 7</b>	0	118	125	31
17/04/2013	Merengues: 3 Calipsos: 1 Gaitas de tambora: 3 <b>Total: 7</b>	0	140	147	36
18/04/2013	Aguinaldos: 2 Gaitas de tambora: 2 Pasajes: 2 <b>Total: 6</b>	0	124	130	32
19/04/2013	Merengues: 3 Gaitas de tambora: 2 Calipsos: 1 <b>Total: 6</b>	0	148	154	38
20/04/2013	Calipsos: 2 Merengues: 2 Gaitas de tambora: 2 <b>Total: 6</b>	0	140	146	36
21/04/2013	Parrandas: 1 Calipsos: 1 Gaitas de	0	136	140	35

	tambora: 2 <b>Total: 4</b>				
	<b>Total: 44</b>	<b>Total: 0</b>	<b>Total: 936</b>		

**Fuente:** Datos obtenidos por los autores.

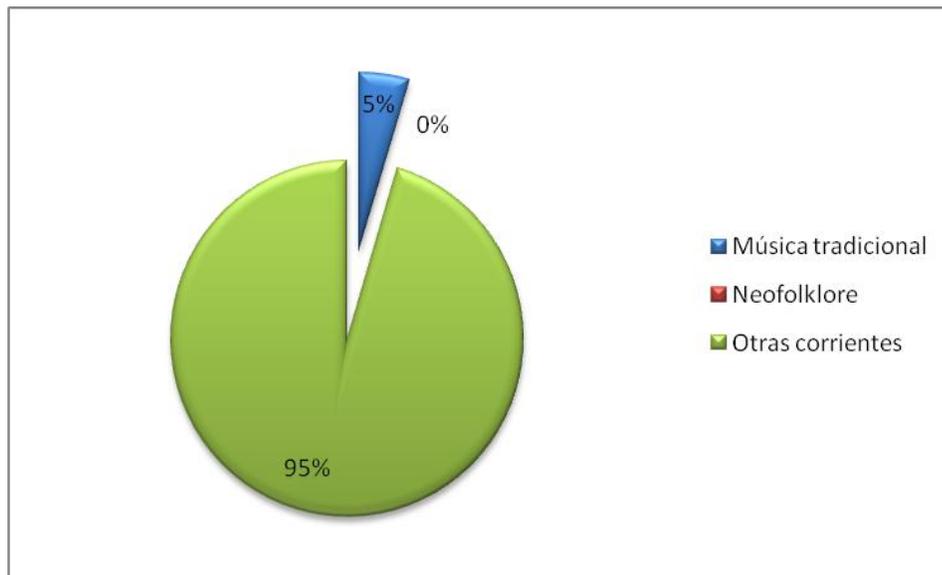
\* 25% de canciones tradicionales necesarias para dar cumplimiento a lo establecido en el artículo 14 de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos.

\*\*Programación interrumpida por cadenas presidenciales a las 12:00 pm., 3:00 p.m. y 6:00 p.m.

En el cuadro anterior se reflejan los resultados obtenidos durante el monitoreo realizado a la emisora Hot 94.1 FM, desde el día lunes 15 de abril hasta el domingo 21 de abril de 2013. Se puede observar que las canciones tradicionales más difundidas se enmarcan dentro de los géneros Merengue, Calipso y Gaitas de tambora. No se registraron canciones que pudieran considerarse neofolklore durante la semana del monitoreo.

El monitoreo del día 16/04/2013 se vio interrumpido por la transmisión de tres cadenas presidenciales, por lo que el número de canciones es menor al del resto de la semana del estudio.

**Gráfico N° 1: Distribución de la programación musical de Hot 94.1 FM**

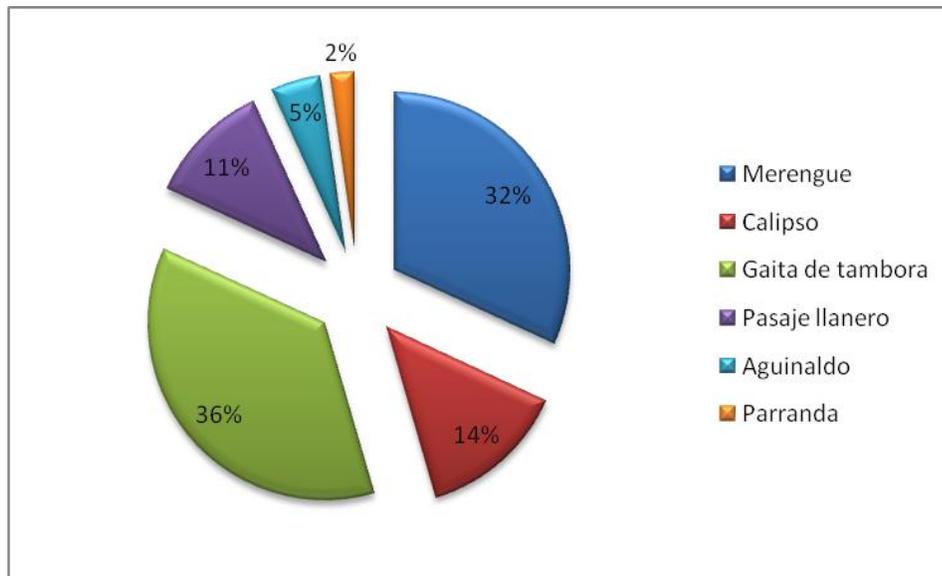


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico anterior se puede observar que durante la semana del monitoreo 95% de las canciones difundidas (936) pertenecía a corrientes musicales foráneas, mientras que sólo 5% (44) se enmarcaba dentro de lo considerado tradicional. Esa desproporción demuestra la falta de cumplimiento con el artículo 14 de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos, donde se establece que al menos 25% de la música difundida en radio debe ser de tipo tradicional y donde se muestre la diversidad de géneros nacionales. El día 15 de abril de 2013, fecha donde se registró el mayor número de canciones tradicionales difundidas, sólo se transmitieron 8 cuando debían ser 35; es decir, 25% del total de los temas que se transmitieron en el día (138).

Durante esta semana también se constató que no se da cumplimiento a lo estipulado en la ley en cuanto a la identificación del género tradicional que se transmite, su intérprete y autor.

**Gráfico N° 2: Géneros musicales tradicionales difundidos por Hot 94.1**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico se observa que el género musical tradicional más difundido por la emisora Hot 94.1 FM es el de Gaitas de tambora, con 36% del total de canciones transmitidas durante la semana de monitoreo.

El Merengue y el Calipso fueron dos de los géneros con mayor presencia durante el período de estudio (32% y 14% respectivamente). Se observó también que géneros como los Pasajes llaneros, Aguinaldos y Parrandas tuvieron una menor difusión, con menos de 11% durante la semana de monitoreo.

**Cuadro N°2: Monitoreo a la emisora 92.9 FM**

**Horario:** 5:00 a.m.- 11:00 p.m.

<b>Fecha</b>	<b>Música popular tradicional venezolana (N° de canciones)</b>	<b>Neofolklore (N° de canciones)</b>	<b>Otras corrientes musicales (N° de canciones)</b>	<b>Total de canciones</b>	<b>25%*</b>
22/04/2013	Golpes llaneros: 15 Pasajes llaneros: 11 <b>Total: 26</b>	12	142	180	45
23/04/2013	Golpes llaneros: 14 Pasajes llaneros: 14 <b>Total: 28</b>	14	140	182	46
24/04/2013	Golpes llaneros: 16 Pasajes llaneros: 13 Sangueros: 1 <b>Total: 30</b>	10	145	185	46
25/04/2013	Calipsos: 2 Golpes larenses: 2 Golpes llaneros: 11 Pasajes llaneros: 9 <b>Total: 24</b>	5	133	162	40
26/04/2013	Golpes llaneros: 13 Pasajes llaneros: 10 <b>Total: 23</b>	10	140	173	43
27/04/2013	Calipsos: 1 Golpes llaneros: 20 Pasajes llaneros: 13	14	147	195	48

	<b>Total: 34</b>				
28/04/2013	Golpes llaneros: 18 Calipsos: 2 Gaitas de tambora: 1 Pasajes llaneros: 14 <b>Total: 35</b>	18	152	205	51
	<b>Total: 200</b>	<b>Total: 83</b>	Total: 999		

**Fuente:** Datos obtenidos por los autores.

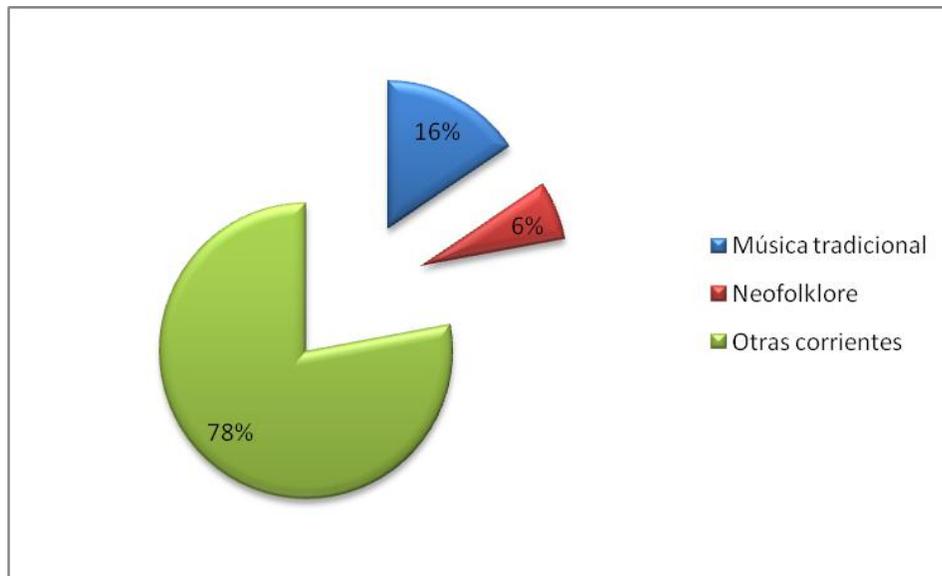
\* 25% de canciones tradicionales necesarias para dar cumplimiento a lo establecido en el artículo 14 de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos.

La tabla presenta los datos recolectados durante el monitoreo realizado a la emisora 92.9 FM desde el 22 hasta el 28 de abril de 2013. Se observa que el número de canciones tradicionales difundidas se enmarcan, en su mayoría, dentro de los géneros Golpe llanero y Pasaje llanero.

Aunque se observa una disposición a dar cumplimiento a lo estipulado en el artículo 14 de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos, se evidencia que la emisora no alcanzó, en ningún día, el porcentaje mínimo de canciones tradicionales que se deben difundir diariamente de acuerdo a la legislación. Por ejemplo, el día 28 de abril de 2013, fecha del monitoreo con mayor transmisión de canciones, se difundieron 205 temas de los cuales 35 fueron de tipo tradicional. Este porcentaje no llegó al 25% necesario para dar cumplimiento a la Ley, ya que era necesaria la difusión de 51 piezas musicales de raíz tradicional.

Para cumplir con la ley, en esta emisora se observó la tendencia a difundir piezas de “neofolklore”, consistentes en la mezcla de canciones tradicionales con géneros urbanos como el hip-hop o trance.

**Gráfico N° 3: Distribución de la programación musical de 92.9 FM**

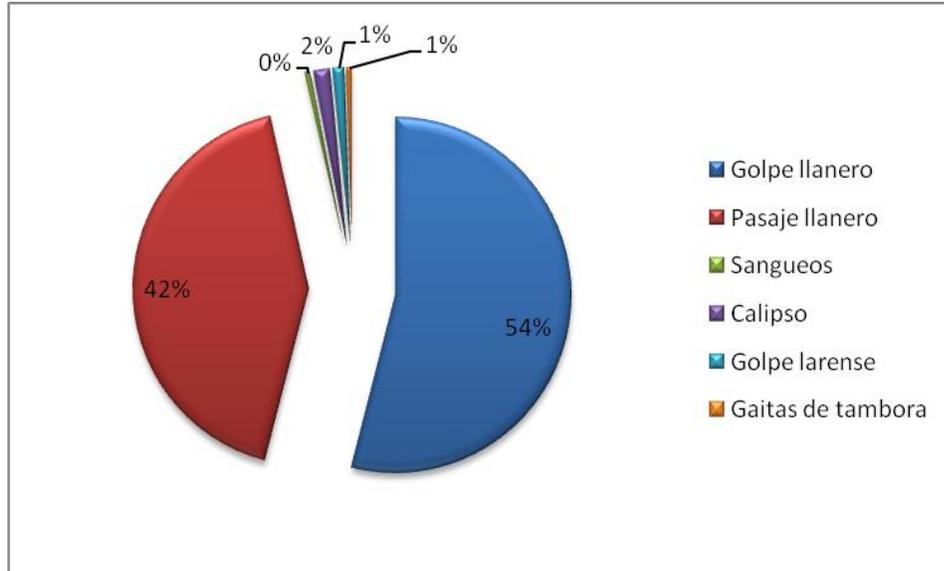


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico anterior es posible observar la proporción de música tradicional venezolana difundida por la emisora 92.9 FM con respecto a otras corrientes musicales.

De acuerdo con los datos obtenidos, sólo 16% es considerado tradicional, mientras que 78% se engloba en corrientes como el Rock y el Pop y 6% como Neofolklore. Por ello, se evidencia que no se da cumplimiento con lo establecido en la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos, aunque existe programación orientada para ello.

**Gráfico N° 4: Géneros musicales tradicionales difundidos por 92.9 FM**

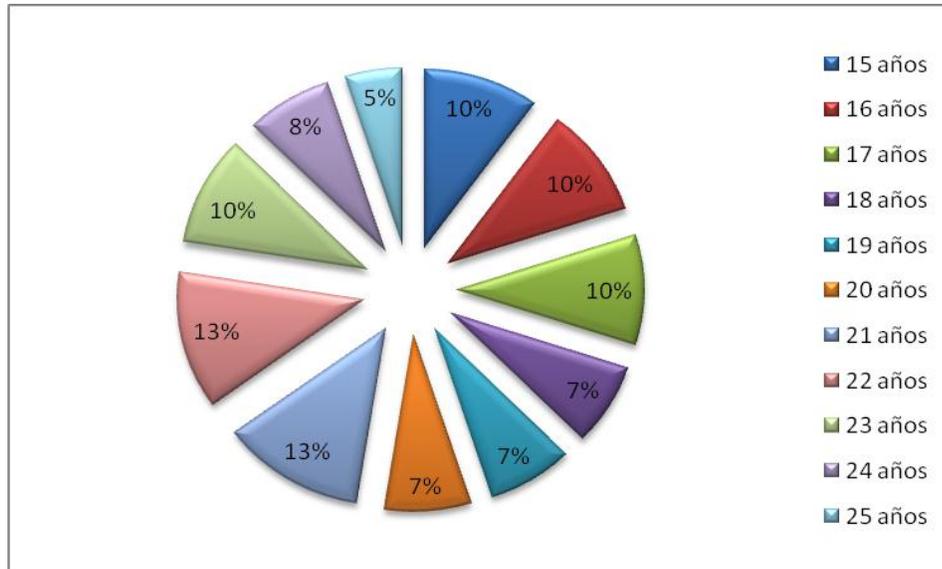


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico se observa que el género musical tradicional más difundido en la emisora 92.9 FM es el Golpe llanero, con 54%. El Pasaje llanero también tiene gran presencia: de éste género fue 42% de las canciones tradicionales transmitidas. Otros géneros como el Sangueo, Calipso y Gaitas de tambora son difundidos en menor proporción, con cerca de 2% del total de canciones de raíz tradicional difundidas por 92.9 FM. Esta proporción comprueba que no se le da un correcto cumplimiento de la ley, en tanto que no se difunde la totalidad de géneros musicales tradicionales de Venezuela.

Por otro lado, en el caso la encuesta aplicada a la muestra de 40 jóvenes radioescuchas entre 15 y 25 años los resultados fueron los siguientes:

**Gráfico N° 5: Edades de la muestra**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico, correspondiente a la pregunta 1 del cuestionario, se muestran las edades de los jóvenes encuestados, que se encuentran entre los 15 y 25 años. De acuerdo a la empresa encuestadora Rank and Recall, que refieren Marín y Roa en su Trabajo de Licenciatura, son esas edades las correspondientes a la audiencia considerada “joven”.

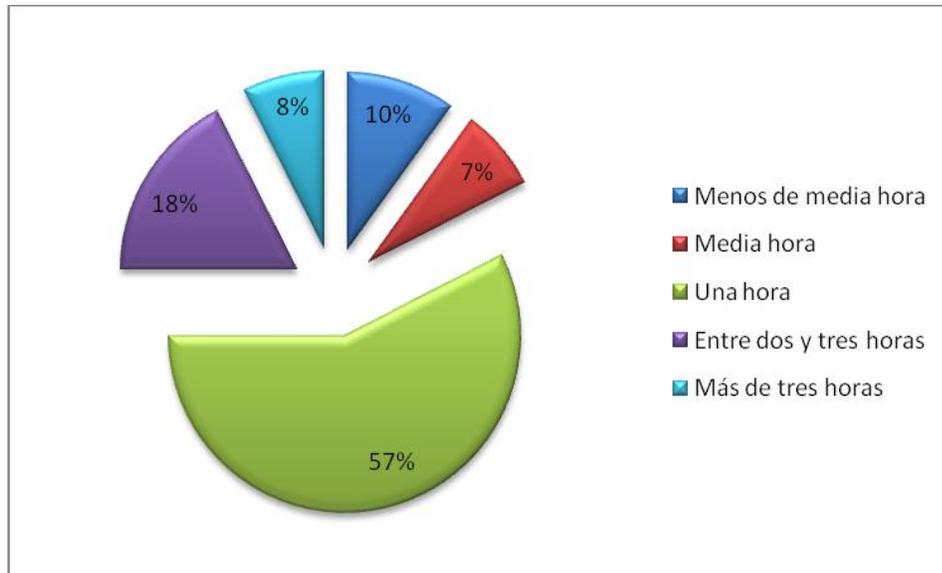
**Gráfico N° 6: Frecuencia de exposición a la radio**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico, correspondiente a la pregunta 2 del cuestionario, se observa que 62% de la muestra (25 jóvenes) respondió escuchar radio todos los días. Por otro lado, 20% (8 jóvenes) afirmó hacerlo de dos a tres veces por semana y 18% (7 jóvenes) lo hace una vez a la semana.

**Gráfico N° 7: Tiempo en horas que los jóvenes dedican a escuchar radio**

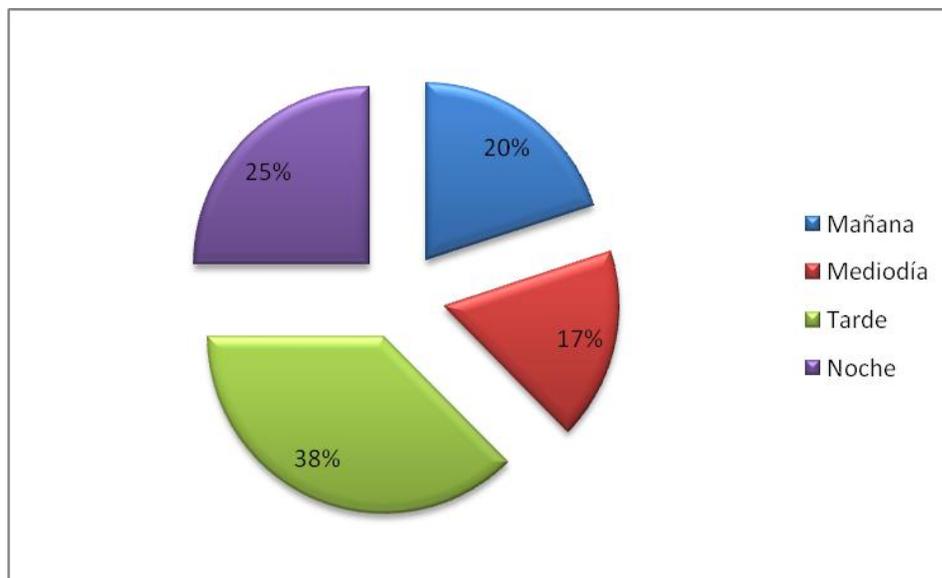


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico, correspondiente a la pregunta 3 del cuestionario, se observa que la mayor parte de la muestra de estudio, 57% correspondiente a 23 de los encuestados, afirmó escuchar radio por más de una hora. Por otro lado, 18% aseguró exponerse a los contenidos radiales entre dos y tres horas y 8% (tres encuestados) por más de tres horas.

Con lo anterior, es posible observar que existe una buena disposición por parte de los jóvenes a escuchar radio por periodos iguales o superiores a una hora.

**Gráfico N° 8: Momento del día en el cual los jóvenes prefieren escuchar radio**

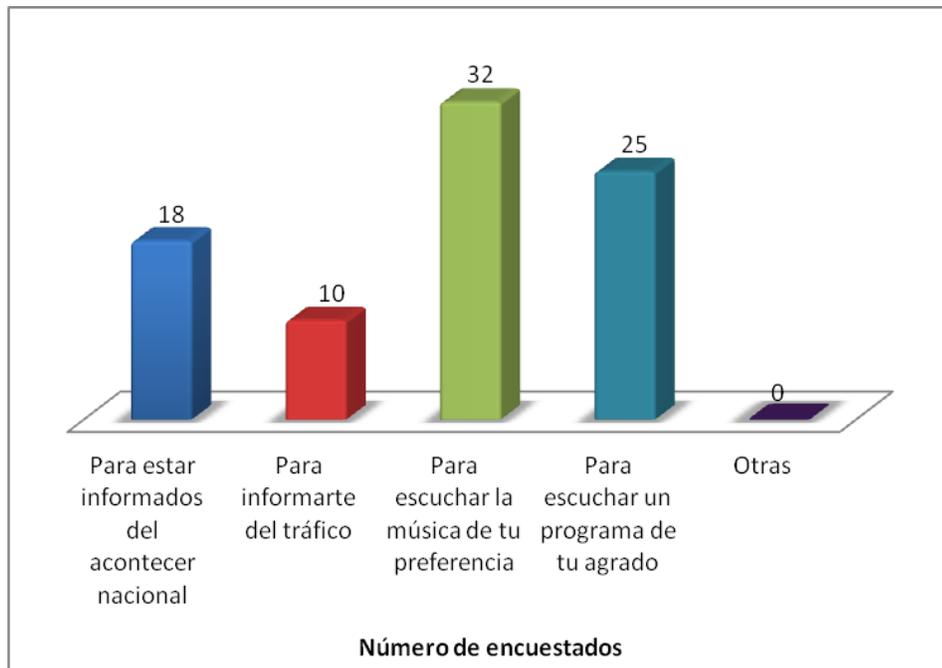


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico, correspondiente a la pregunta 4 de la encuesta, se muestra el momento del día en el cual los jóvenes encuestados prefieren escuchar radio. 38% de la muestra (15 personas) afirmó que la tarde es el momento en el que les agrada más escuchar radio, mientras que 25% (10 jóvenes) dijo que prefiere la noche. Por otro lado, sólo 20% (8 personas) prefiere la mañana y 17% el mediodía.

De lo anterior se desprende que los horarios preferidos por los encuestados (tarde/noche) corresponden a momentos del día en el que las personas salen de sus trabajos o instituciones educativas y pueden escuchar radio en carros o autobuses.

**Gráfico N° 9: Motivo para escuchar radio**

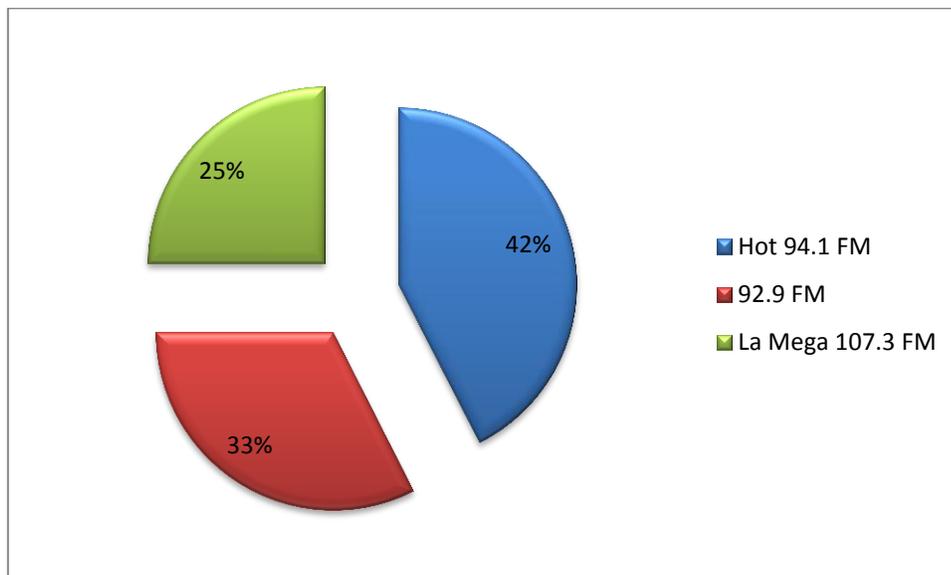


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores.

En el gráfico correspondiente a la pregunta 5 del cuestionario y de opción de respuesta múltiple, la mayor parte de los encuestados (32 jóvenes) indicó que sintonizan alguna emisora de radio para escuchar la música de su preferencia. Mientras, la segunda mayor parte (25 jóvenes) lo hace para escuchar un programa en particular.

Con estos datos se constata que la mayoría de los encuestados ve a la radio como un medio de entretenimiento más que de información, ya que las opciones referentes a noticias fueron las menos seleccionadas.

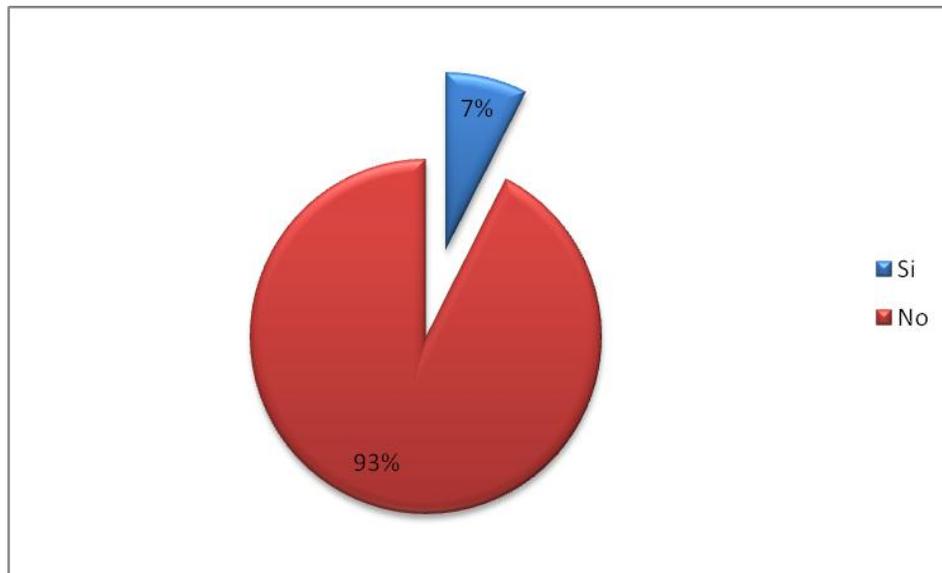
**Gráfico N° 10: Estación de radio preferida por la muestra**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico, correspondiente a la pregunta 6 del cuestionario, se observan los datos con respecto a la estación preferida por los encuestados. 42% de la muestra (17 personas) mostraron mayor agrado por la emisora Hot 94.1 FM, la cual difunde mayormente géneros musicales como el Rock, Pop, Electrónica y Reggaetón. Por otro lado, otro porcentaje significativo (33% correspondiente a 13 jóvenes) afirmó que escucha con mayor frecuencia la 92.9 FM, cuyos contenidos se inclinan más hacia el Rock y el Pop. 25% de los encuestados (10 jóvenes) indicó sintonizar La Mega 107.3 FM. Cabe destacar que estas tres emisoras son consideradas como las de corte juvenil de Caracas en Frecuencia Modulada.

**Gráfico N° 11: Gusto por la música tradicional venezolana**

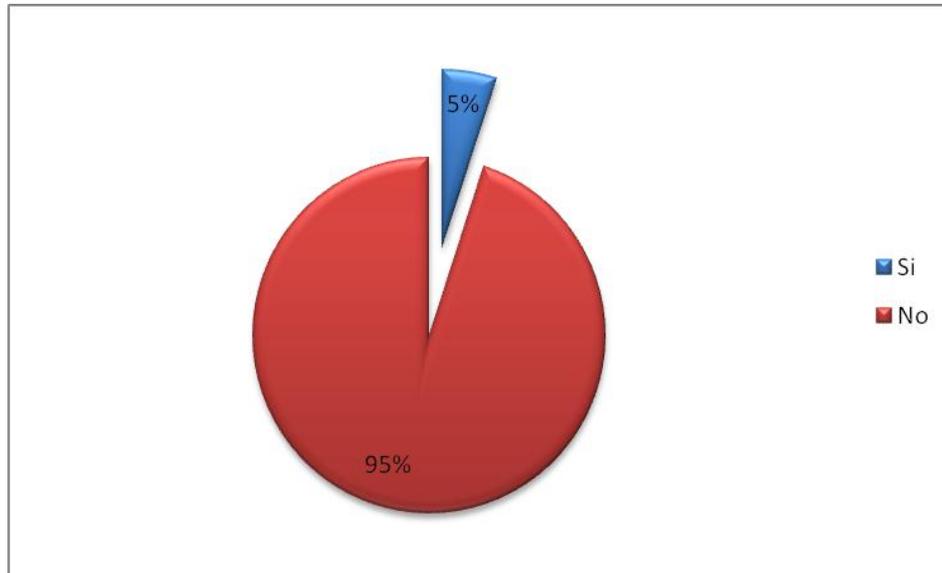


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico, correspondiente a la pregunta 7 del cuestionario, se observa la preferencia de los encuestados con respecto a la música tradicional venezolana. 93% de la muestra (37 jóvenes) indicó que no le gusta la música tradicional del país, mientras que 7% (3 encuestados) aseguró que sí le agrada.

Esta cuenta ha sido un argumento de las emisoras para no difundir más canciones tradicionales: no se adaptan a los gustos de los oyentes. Justo por ello se estableció legalmente la obligatoriedad de las estaciones radiofónicas a transmitir corrientes musicales venezolanas.

**Gráfico N° 12: Gusto por el joropo**

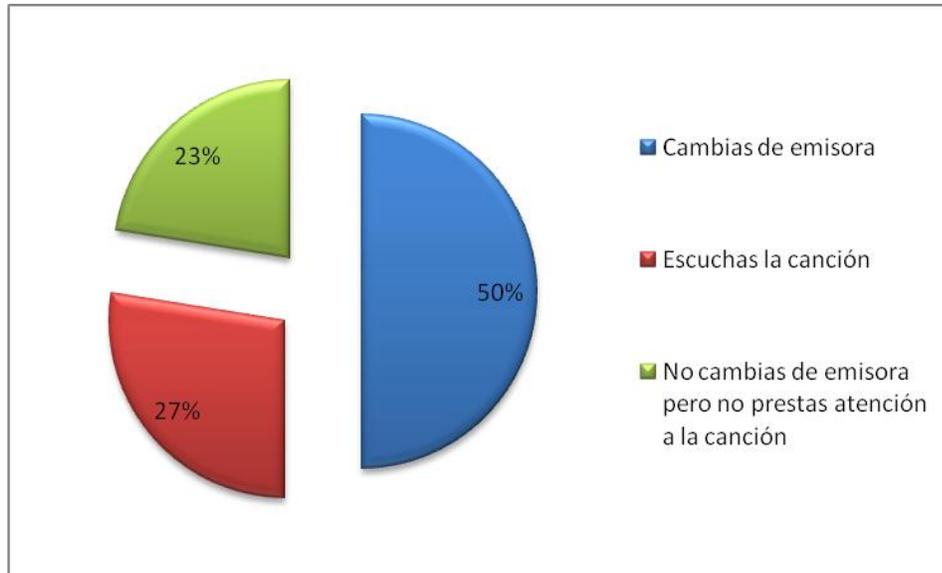


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

El gráfico, correspondiente a la pregunta 8 de la encuesta, se observa el nivel de aceptación que tiene la muestra con respecto al joropo en cualquiera de sus versiones. 95% de los jóvenes (38) aseguró no sentir agrado por este tipo de música tradicional, mientras que sólo 5% (2 encuestados) dijo sentir simpatía por ella.

Aunque el género del joropo es el que más rechazo tiene por parte de los jóvenes, es el más difundido por algunas emisoras, tal como se puede observar en el monitoreo realizado a la estación 92.9 FM.

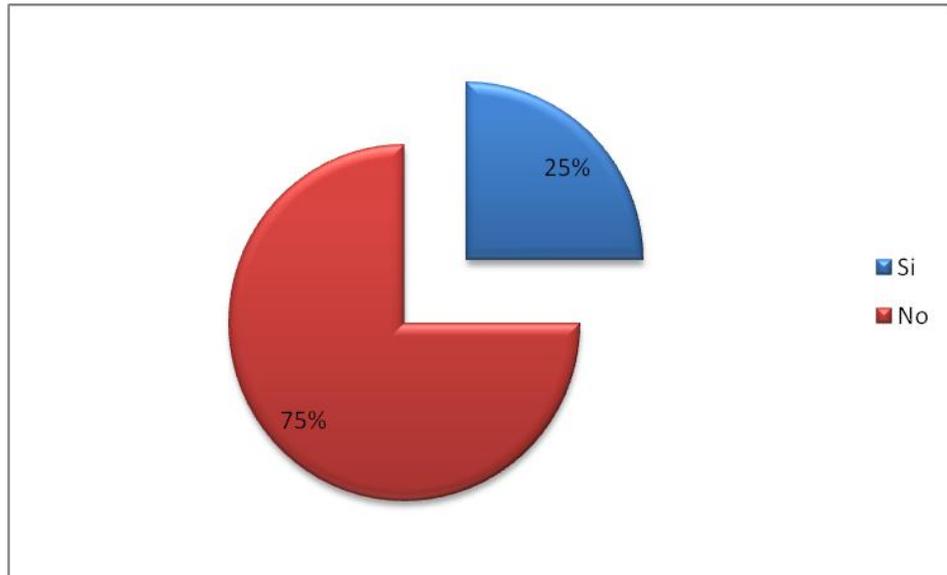
**Gráfico N° 13: Reacción al escuchar música tradicional en la radio**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

El gráfico, correspondiente a la pregunta 9 de la encuesta, refleja la reacción de los jóvenes cuando sintonizan una canción tradicional venezolana en la radio. 50% de la muestra (20 personas) aseguró que cambia la estación, mientras que 27% dijo escuchar la canción y 23% restante la escucha pero no le presta atención. De lo anterior se puede interpretar que la mayoría de los jóvenes rechaza que la música tradicional tenga presencia en las emisoras de su preferencia.

**Gráfico N° 14: Conocimiento de los géneros musicales tradicionales de Venezuela distintos al joropo**

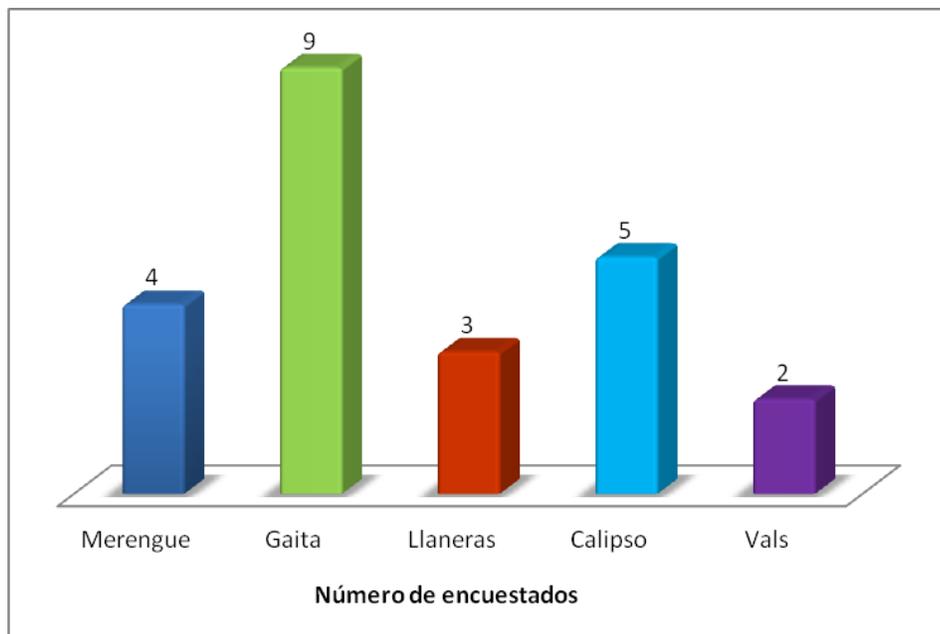


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico, correspondiente a la pregunta 10 de la encuesta, se observa el conocimiento de los jóvenes encuestados con respecto a otro género de la música tradicional venezolana distinto al joropo. 75% de la muestra (30 personas) afirmó que sólo conoce el joropo y lo considera como el único género musical propio de país.

Por otro lado, 10 de los encuestados (25% de la muestra) dijo conocer más géneros de música tradicional venezolana además del joropo.

**Gráfico N° 15: Géneros musicales tradicionales conocidos por la muestra**

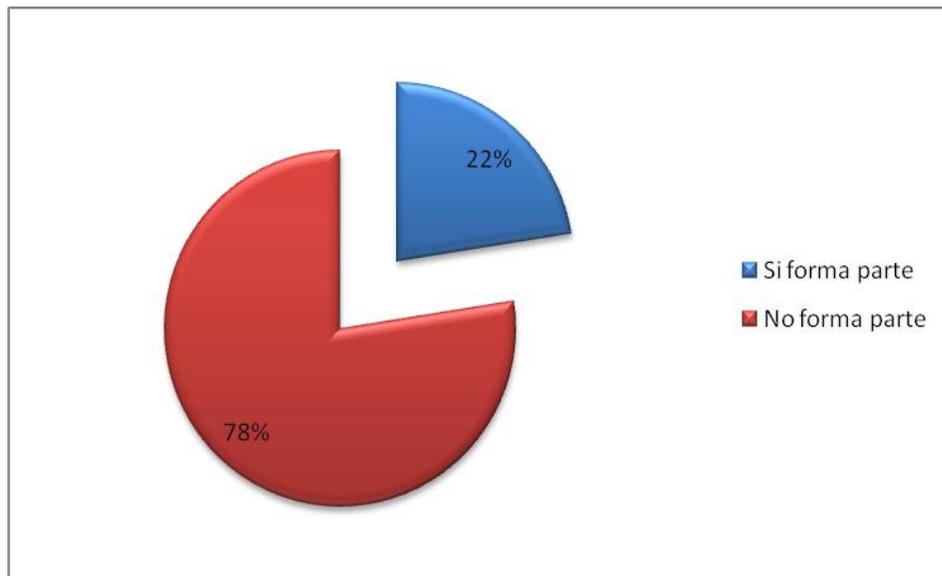


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

El gráfico, correspondiente a la pregunta 11 de la encuesta y de opción de respuesta abierta, muestra los géneros musicales conocidos por los encuestados que respondieron de manera afirmativa la pregunta 10 del cuestionario. Se puede observar que el género musical tradicional más conocido por la muestra, a parte del joropo, es la gaita. Seguidamente, el Calipso es el segundo género más conocido por los encuestados, seguido del merengue y, en menor porcentaje, por el vals.

Cabe destacar que tres de los jóvenes mencionaron “llaneras” dentro de la respuesta, para referirse, quizás, al joropo.

**Gráfico N° 16: Consideración de la gaita como parte de la música tradicional venezolana**

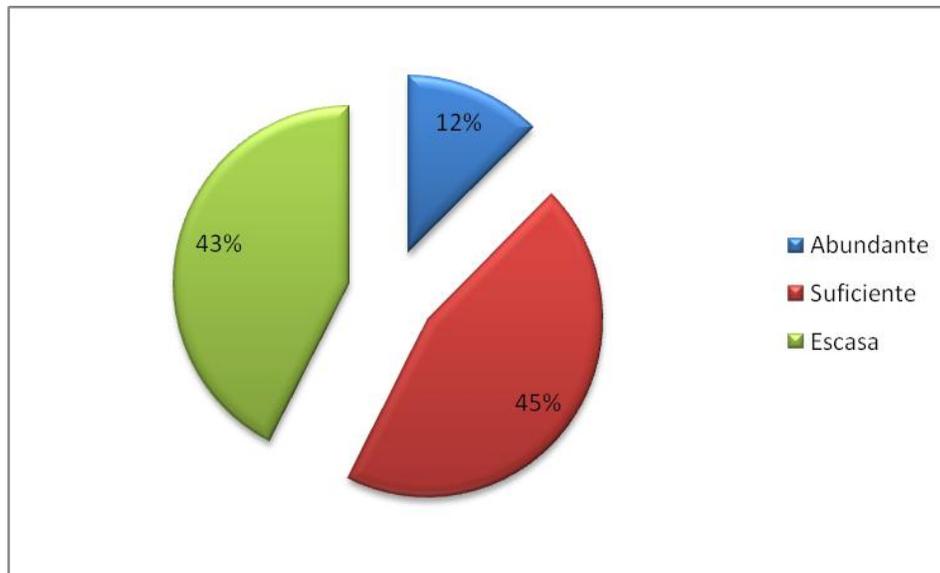


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

El gráfico indica que 78% de los jóvenes que componen la muestra (31) no consideran a la gaita como uno de los géneros musicales tradicionales de Venezuela, mientras que el restante 22% (9) sí. Cabe destacar que los nueve que incluyen a la gaita en los géneros musicales nacionales son los mismos que lo mencionaron en la pregunta anterior.

Con este gráfico es posible observar que existe un desconocimiento con respecto a los géneros musicales tradicionales, ya que la gaita forma parte de ellos y tiene varias representaciones, dependiendo de la zona geográfica donde se toque.

**Gráfico N° 17: Percepción de la difusión de la música tradicional en la radio**

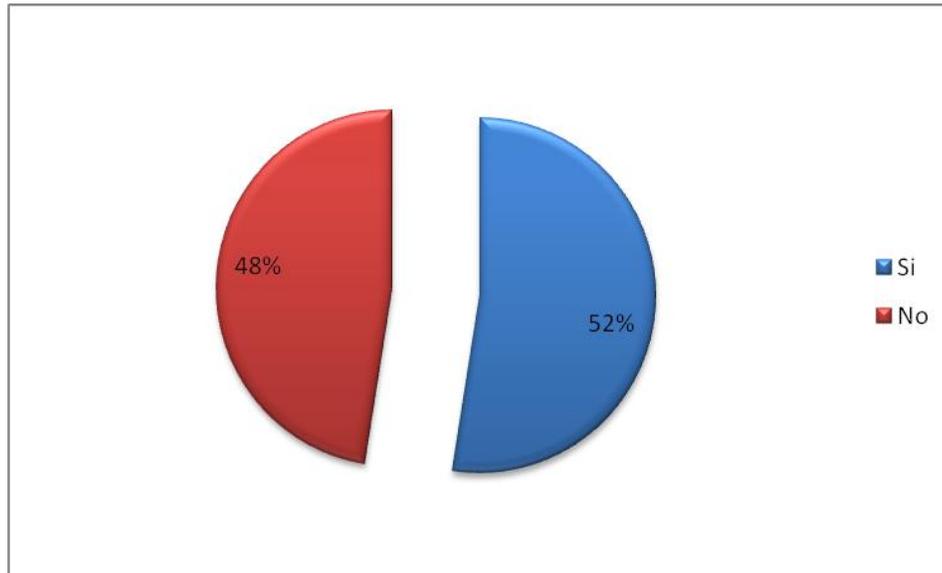


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

El gráfico indica que 45% de la muestra (18 personas) considera que la difusión de la música tradicional venezolana en la radio es “suficiente”. Por su parte, 43% (17) observa que tal difusión se hace de manera “escasa” y el otro 12% (5 personas) como abundante.

Pese a que en las preguntas anteriores los encuestados indican no sentir agrado por la música tradicional, consideran que la difusión realizada por las emisoras de radio es, en su mayoría, suficiente o escasa.

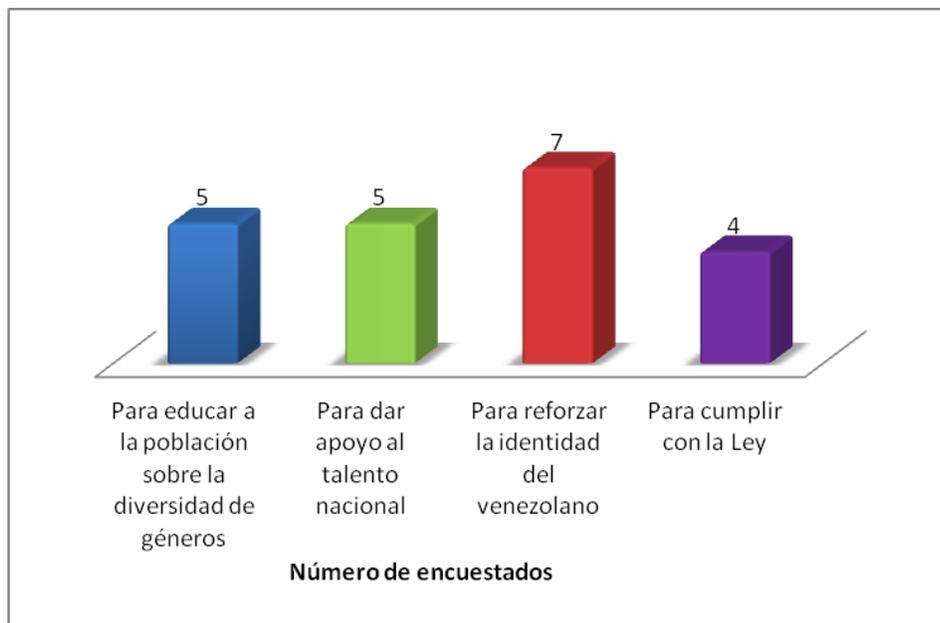
**Gráfico N° 18: Consideración sobre una mayor una difusión de la música tradicional venezolana en la radio**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

La muestra estuvo dividida. En el gráfico, correspondiente a la pregunta 14 del cuestionario de respuesta abierta, 52% de la muestra (21 personas) indicó que la música tradicional venezolana debería tener más difusión en la radio. Mientras, 48% (19 jóvenes) considera que la transmisión que se hace de la música nacional es la indicada. Sin embargo, para un mejor análisis de las razones expuestas por los encuestados para que exista o no una mayor difusión se realizaron los siguientes gráficos:

**Gráfico 18.1: Razones para que SÍ exista una mayor difusión de la música tradicional**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

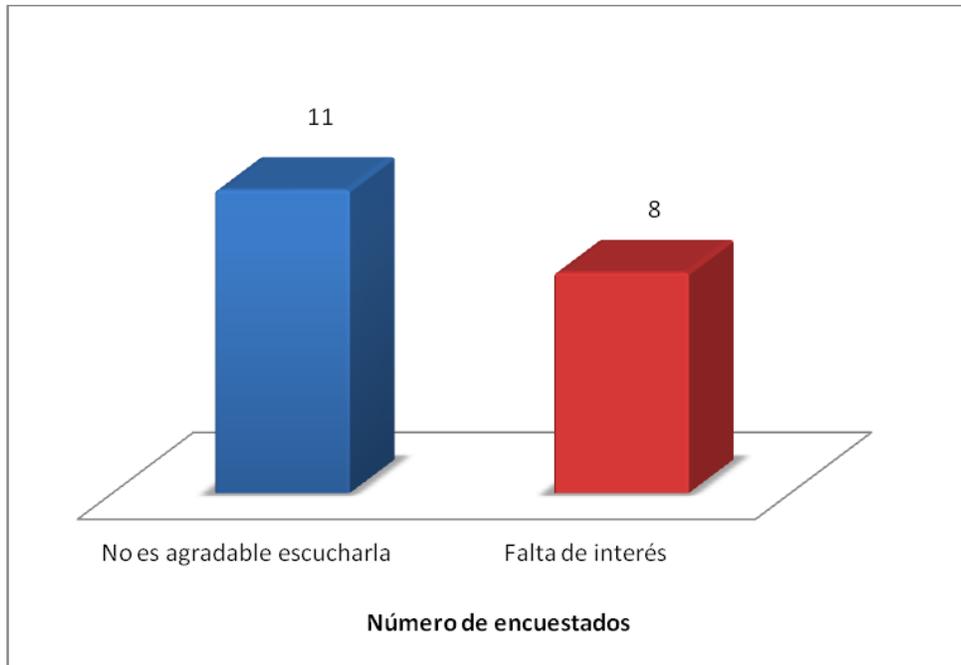
En el gráfico se agruparon por categorías las respuestas, según la similitud existente entre ellas. 21 jóvenes se muestran en favor de una mayor difusión de la música tradicional de Venezuela en la radio. 5 de ellos argumentó que es necesario educar a la colectividad sobre la amplia diversidad de géneros musicales propios de Venezuela, porque incluso ellos no los conocen.

De igual forma, 7 encuestados consideran que tal difusión debe realizarse para reforzar la identidad del venezolano, porque la música autóctona forma parte del acervo cultural del país y, por lo tanto, debe ser apreciada por todos sus habitantes.

Otros 5 jóvenes de la muestra afirmaron que tal difusión ayudaría a proyectar y apoyar al talento de las personas que se dedican a la música tradicional de Venezuela. Además, 4 de los encuestados aseveraron que la difusión de la música

nacional debe hacerse para dar cumplimiento a lo estipulado en la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos.

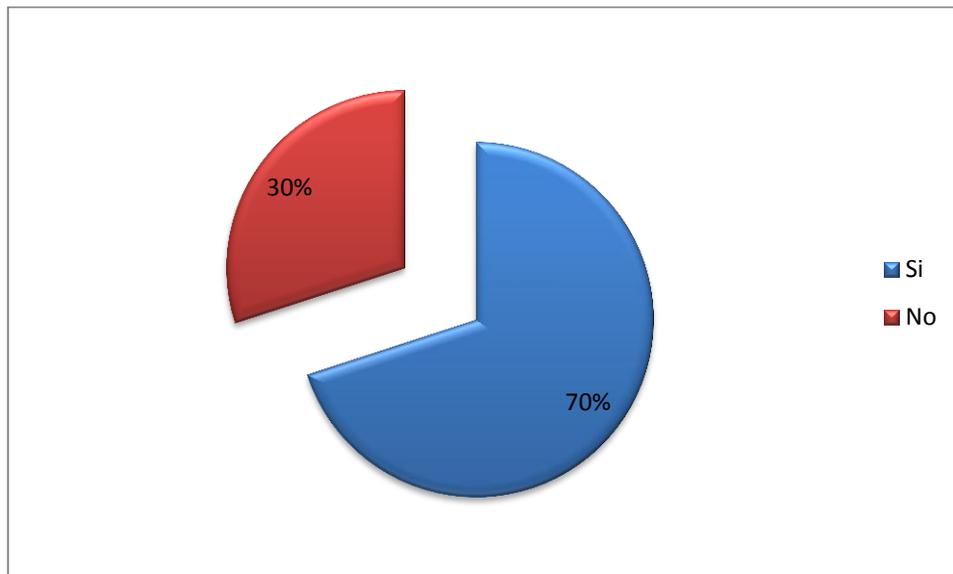
**Gráfico 18.2: Razones para que NO exista una mayor difusión de la música tradicional**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico se observan las respuestas dadas por los 19 jóvenes que consideran que no debe darse mayor difusión a la música tradicional venezolana. Entre las razones para esa postura se ubica el agrado por este tipo de música, al que 11 de los encuestados catalogaron de “desagradable” o “aburrida”. Otros afirmaron no tener interés sobre la música tradicional y menos escucharla en radio.

**Gráfico 19: Disposición de la muestra a escuchar un programa de música tradicional venezolana que no sólo incluya joropo**

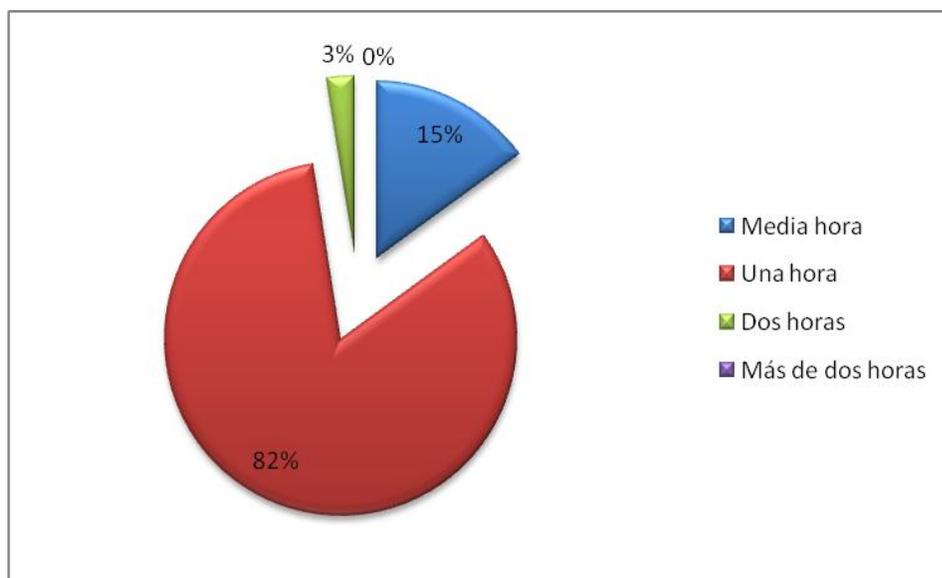


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

Se observa que 70% (28 encuestados) afirmó que escucharía un programa de radio de música tradicional venezolana donde se difundan géneros musicales distintos al joropo. 30% de los encuestados (12 jóvenes) aseguró que no escucharía este tipo de programación.

Ese 30% está compuesto por 4 encuestados que aseguraron no sentir agrado por la música tradicional y los 8 que expresaron “falta de interés” en la pregunta 14 del cuestionario.

**Gráfico 20: Duración del programa de música tradicional**

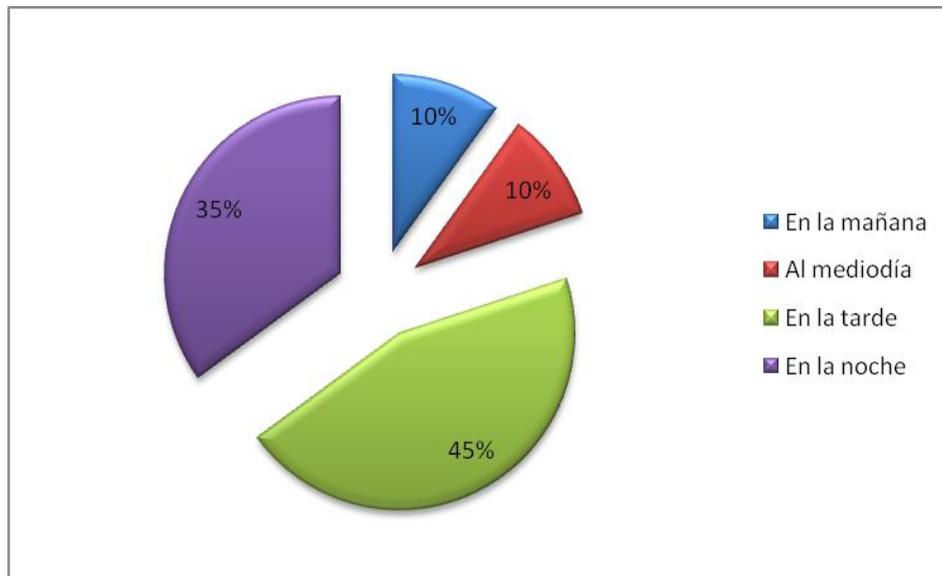


**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

Según 82% de los encuestados (33 jóvenes) la duración del programa de música tradicional venezolana donde se difundan más géneros además del joropo debería durar una hora. 15% consideró que con media hora de duración es suficiente.

Por su parte, sólo 3% de los encuestados consideró que el programa debería durar dos horas, pero ninguno propuso que superara este tiempo al aire.

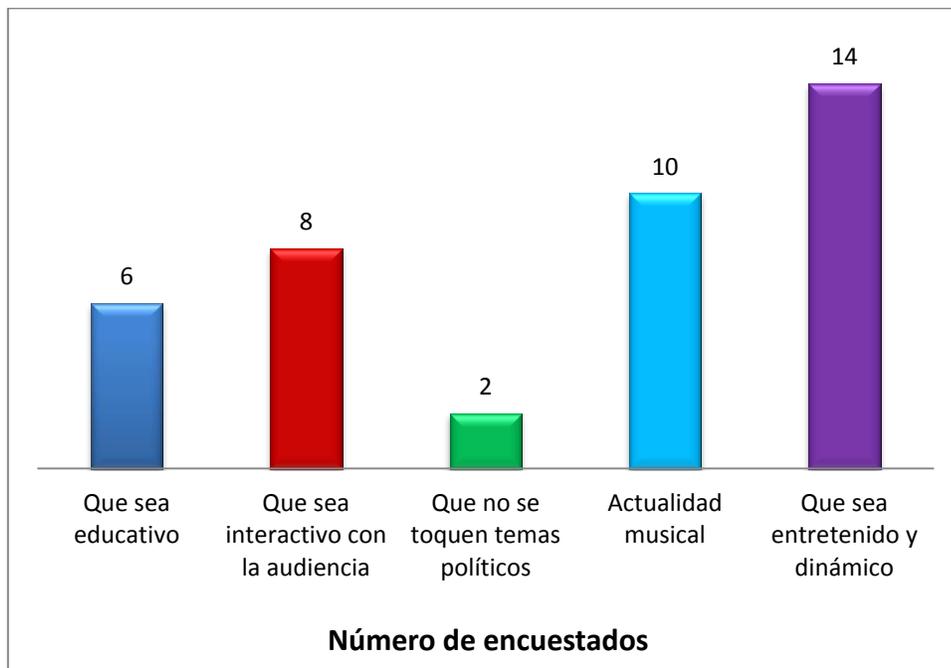
**Gráfico N° 21: Horario del programa de música tradicional venezolana**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

En el gráfico se observa que 45% consideró que el programa de música tradicional venezolana debería transmitirse en horas de la tarde. 35% (14 jóvenes) consideró que la difusión debería hacerse de noche. 10% de los jóvenes opinó que la transmisión del espacio de música tradicional debería hacerse en la mañana, mientras que otro 10% consideró más apropiado el mediodía.

**Gráfico N° 22: Sugerencias para el programa de música tradicional venezolana**



**Fuente:** Datos obtenidos por los autores

El gráfico, correspondiente a la pregunta 18 del cuestionario de respuesta abierta, muestra las sugerencias dadas por la muestra con respecto a los contenidos que debería tener el programa de música tradicional. Las respuestas se agruparon en categorías por la similitud existente entre ellas. En este sentido, 14 de los encuestados consideran que el espacio debe ser entretenido y dinámico: que se aborden temas agradables para la audiencia de manera que no se vuelva un programa aburrido y que haya invitados en vivo. En él debe evidenciarse que es un programa de jóvenes para jóvenes, de manera que los comentarios deben ser pensados para esta audiencia.

Además, 10 de los encuestados afirmaron que uno de los puntos principales del programa debe ser la “actualidad musical”, es decir, que se difundan las nuevas tendencias de la música tradicional. Por su parte, 8 de los encuestados consideraron

como importante la interacción de los locutores con la audiencia, por lo que sugirieron el uso de redes sociales como el Facebook y Twitter para comentarios y sugerencias.

Otros 6 encuestados consideraron que el contenido del programa debe ser educativo, donde se muestre la diversidad de géneros musicales autóctonos y los instrumentos que les dan vida. Consideraron pertinente que el joropo no tenga mucho protagonismo y que se haga un recuento sobre las zonas geográficas de Venezuela donde son populares los géneros tratados en el programa. Finalmente, 2 de los encuestados solicitaron que el espacio no trate temas políticos, ya que estas temáticas no deberían mezclarse con la música y la cultura.

#### 4.2 Resumen de hallazgos:

- Las estaciones de radio más frecuentadas por la muestra son Hot 94.1 y 92.9 FM, las cuales fueron monitoreadas en esta investigación.
- En ninguna de esas emisoras (92.9 FM y Hot 94.1) se le da cumplimiento a lo establecido en el artículo 14 de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos. En términos cuantitativos, la que más se acercó a lo estipulado por la legislación, sin llegar a cumplirla, fue 92.9 FM. La desproporción es más notoria en Hot 94.1 FM. En ambas se registró que menos de 25% de la programación musical fue de tipo tradicional venezolana, lo cual evidencia el incumplimiento de la legislación.
- No se difunde la gran diversidad de géneros musicales tradicionales de Venezuela en ninguna de las dos emisoras. En el caso de 92.9 FM, durante el monitoreo, la mayoría de las canciones eran joropos (golpes o pasajes llaneros) y se transmitían dentro de un espacio llamado “*El Bolajala*”, que se repetía tres veces al día. Es esa música la que 95% la muestran encuestada manifestó rechazar. Aunque excluyeron algunos, resalta que Hot 94.1 FM difunde más géneros tradicionales, pese a que siempre fueron las mismas canciones.
- 75% de los encuestados afirmó desconocer la amplitud del repertorio de música tradicional y sólo considera al joropo como género musical propio de Venezuela. Es posible que el rechazo a la música nacional se deba a tal desconocimiento, ya que se engloba toda la música tradicional como “joropo”.
- A pesar de que la mayor parte de los jóvenes consultados afirmaron no sentir gusto por la música tradicional, 52% considera que debe ser más difundida para que la gente la conozca, se apoye la cultura nacional y a sus talentos.

- La corriente Neofolklore es difundida recurrentemente dentro de la programación de 92.9 FM, posiblemente como estrategia para cumplir con la ley. Sin embargo, este tipo de música no se considera del tipo tradicional: es una fusión extrema entre otras corrientes y la música venezolana. Muchos músicos han insistido en que eso “deforma” la música tradicional de la nación.
- 83% de los jóvenes encuestados se expone diariamente a los contenidos radiofónicos en lapsos de tiempo iguales o mayores a una hora. Los principales motivos son de índole recreativa, tales como escuchar la música de su preferencia o un programa de su agrado.
- 70% de la muestra manifestó que escucharía un programa de radio que difunda géneros musicales tradicionales de Venezuela distintos al joropo. Los consultados sugieren que el producto tenga una hora y se transmita en la tarde. Esta propuesta se corresponde con el tiempo que la mayoría de los encuestado dedica a escuchar radio (justamente una hora, diariamente). También coincide con uno de los motivos que más argumentaron para recurrir a la radio: escuchar un programa de su interés. Los jóvenes demandan que un programa de música tradicional venezolana sea interactivo, dinámico, entretenido, educativo, con música actual, y sin connotación política.

## **Capítulo V**

### **LA PROPUESTA**

#### **5.1 Idea:**

Realizar un magazine radiofónico de música popular tradicional venezolana dirigido a jóvenes caraqueños de entre 15 y 25 años de edad.

#### **5.2 Públicos:**

##### **5.2.1 Público primario:**

Se trata de un programa de radio dirigido principalmente a jóvenes caraqueños radioescuchas de emisoras de corte juvenil en Frecuencia Modulada, cuyas edades oscilan entre los 15 y 25 años. Esta audiencia tiene características particulares: de acuerdo con los datos presentados en el capítulo anterior es una población que suele rechazar la música popular tradicional venezolana en las emisoras de su preferencia.

Los oyentes de este espacio son jóvenes que viven inmersos en este mundo globalizado: la mayoría suele optar por escuchar corrientes musicales foráneas. En caso de escuchar un programa de música tradicional nacional, demandan que sea un espacio producido para jóvenes, dinámico, entretenido e interactivo.

##### **5.2.2 Público secundario:**

Dado que el tema principal del magazine es la difusión de la música tradicional venezolana, este espacio también está dirigido a todos los venezolanos que les guste la música nacional y a todos los que quieran conocerla.

### 5.3 Análisis del entorno:

Una vez conocidas las necesidades y la percepción de la audiencia sobre la difusión de la música popular tradicional venezolana en la radio fue necesario revisar qué propuestas similares existen en emisoras caraqueñas de corte juvenil de Frecuencia Modulada. Eso permite diferenciarlo.

Existen al aire dos programas dedicados a difundir música popular tradicional venezolana. Uno de ellos llamado *El Bolajala*, en 92.9 FM; un espacio de una hora de duración, donde difunde toda la música venezolana que transmite la emisora diariamente. Se presenta como un programa exclusivamente de música llanera. El monitoreo realizado en este Trabajo de Grado confirmó que cumplen con eso: sólo se transmiten joropos y pasajes llaneros.

*El Bolajala* es repetido tres veces al día, en la mañana, en la tarde y en la noche. Es un espacio musical donde no hay locutores. No existe ningún tipo de interacción con la audiencia ni información sobre los géneros musicales que son difundidos. Las únicas palabras que se escuchan son pequeños fragmentos pregrabados de las vivencias de dos personajes con rasgos de llaneros.

La situación en La Mega 107.3 FM es parecida a la de 92.9 FM: existe un espacio llamado *Rock&IV* destinado a la difusión de la música tradicional venezolana. En el portal web <http://www1.unionradio.net/LaMegaEstacion/programacion/default.aspx?idProg=6> se define al programa como un segmento de música tradicional venezolana combinada con el neofolklore: “Haciéndolo atractivo para cualquier tipo de público”. En este espacio, transmitido de 5:00 am a 6:00 am, en ocasiones puede escucharse la locución de Leison Rodríguez, pero otras veces adopta un estilo muy similar al del “*Bolajala*”: sólo suenan las canciones una tras otras, con la identificación del autor, y el género siempre es identificado como “folklore”. Predomina la música llanera.

#### **5.4 Horario y Periodicidad:**

En concordancia con lo propuesto por los jóvenes consultados en el estudio presentado en el capítulo anterior, se plantea que el magazine sea transmitido de lunes a viernes, en el horario comprendido desde las 4:00 P.M. hasta las 5:00 P.M.

Es una propuesta que bien pudiera ser difundida por emisoras de corte juvenil de Frecuencia Modulada: son éstas estaciones de radio en las que se constató, a través de un monitoreo, la deficiente proyección de la música tradicional venezolana, de acuerdo con la ley. Y se trata, además, de un programa producido especialmente para el target juvenil.

#### **5.5 Anunciantes:**

Se concibe como un espacio sustentable económicamente y sostenible en el tiempo, para lo cual la presencia de la publicidad es fundamental. A tono con el propósito el programa, los productos o servicios que se anuncian le son de utilidad al público. También tienen cabida las empresas, organizaciones, productos o servicios que tengan vinculación con la movida artístico-cultural venezolana (especialmente en lo musical) y que les interese la producción nacional.

#### **5.6 Perfil del talento:**

El equipo de producción que se requiere para el desarrollo del magazine está compuesto por:

##### **5.6.1 Productor general:**

Es el encargado de dirigir al resto del personal involucrado en el programa. Es el responsable de planificar los contenidos de todas las ediciones del espacio, así como de establecer pautas de grabación y contactar a los invitados.

Es una persona investigadora y conocedora de la escena musical tradicional venezolana. Tiene la capacidad de buscar materiales que contribuyan a la producción del programa. Además, está al tanto de las necesidades y tendencias del público joven. En conocimiento de todos los elementos del lenguaje radiofónico y de las características del medio, puede diseñar contenidos creativos.

### **5.6.2 El guionista:**

Es el encargado de la redacción de los guiones del programa. Trabaja de la mano con el productor general del espacio, ya que se encarga de plasmar las ideas y aportar sugerencias. Conocedor de la radio, sabe manejar de forma eficiente los elementos del lenguaje particular de este medio. Es también un investigador constante de la música tradicional venezolana y se mantiene al tanto de lo que ocurre en la actualidad.

### **5.6.3 Locutores:**

Es la pareja que le da la voz al programa. Alineado con el público primario al que está dirigido el espacio, son jóvenes y pueden desarrollar una locución dinámica, jovial y entretenida. Tienen la habilidad de improvisar. Antes de ir al aire investigan los contenidos que serán tratados. Por ello están capacitados de hacer entrevistas a los invitados y hacer comentarios analíticos sobre los distintos temas que se desarrollan en el espacio. La empatía entre ellos es una característica fundamental, pues permite que la dinámica del programa sea agradable y fluida. Interactúan con los demás miembros del equipo de producción.

### **5.6.4 Operador de audio:**

Es el responsable del manejo adecuado de la música y efectos sonoros del programa, según lo establecido en el guión.

### **5.7 Plan de trabajo:**

Es un programa en vivo con fragmentos pre-grabados. Es bajo esta modalidad pues permite una mayor interacción entre los locutores y la audiencia, algo que sugieren los resultados presentados en el capítulo IV.

También, se utilizan fragmentos pre-grabados como entrevistas fuera de la cabina de radio y algunos micros relacionados con los temas que tratados.

### **5.8 Musicalización:**

La música es uno de los elementos principales dentro del programa. Atendiendo a las sugerencias referidas en el capítulo anterior, se difundirá la mayor cantidad posible de géneros musicales populares venezolanos de raíz tradicional, no sólo la propia de los llanos venezolanos.

Se procura mostrar la música que se está haciendo en la actualidad, caracterizada por la inclusión de instrumentos musicales modernos como la batería y el bajo. En los productos musicales recientes se observa la fusión de conocimientos académicos de los artistas con los esquemas tradicionales de la música venezolana. Esta preferencia también aplica para la selección de las cortinas y demás efectos que se requieran.

Es un tipo de música que quizá tiene mayor aceptación, si se considera que artistas como Viniloversus, Nana Cadavieco y Caramelos de Cianuro (que tienen muchos seguidores en la audiencia a la que se aspira llegar) se han vinculado con este movimiento emergente de músicos populares venezolanos.

### **5.9 Distribución del espacio:**

Se trata de un programa de 60 minutos de duración, de los cuales 15 estarán destinados a la publicidad. El tiempo restante está enteramente reservado al contenido del programa, incluyendo la presentación y la música.

De acuerdo con los autores consultados, no todas las secciones tienen una estructura rígida, pues se busca que el programa tenga dinamismo. Por ello se procura que, aunque todas las secciones están diseñadas y estructuradas, el contenido fluya sin tandas divisiones.

El programa también tiene un espacio para las personalidades que tendrán voz en él.

### **5.10 Invitados:**

Son artistas, músicos, conocedores o investigadores de la música tradicional de Venezuela. En tanto que el programa es una plataforma para proyectar la música tradicional actual, podrán ser protagonistas artistas emergentes que se dediquen a la música venezolana. Tendrán cabida invitados jóvenes, que puedan resultarle empáticos a la audiencia: que puedan hablar de su experiencia en los mismos términos que los radioescuchas.

## **5.11 Programa Piloto: Son de Aquí**

### **5.11.1 Sinopsis:**

Son de Aquí es un magazine radiofónico especialmente dirigido jóvenes entre 15 y 25 años de edad, radioescuchas caraqueños de emisoras de corte juvenil en Frecuencia Modulada. Educativo, pero sobre todo entretenido y ameno, es una vitrina que aspira exhibir la amplitud y calidad de la música popular tradicional venezolana, su sonido actual y urbano, al tiempo que contribuye al cumplimiento de la Ley de Responsabilidad Social en Radio Televisión y Medio Electrónicos.

Es también una plataforma para exponer los talentos de la música tradicional venezolana y mostrar su trayectoria artística. Durante una hora diaria y con una locución dinámica, desde este espacio se establece una interacción directa con la audiencia a través de las redes sociales. Busca, pues, que los jóvenes puedan conocer lo propio en cuanto a lo musical: desde los instrumentos, los géneros, los artistas que marcaron historias y los protagonistas de hoy. Son de Aquí está en sintonía con los jóvenes, para que sientan que la música nacional también puede sonar a ellos.

### **5.11.2 Nombre del espacio: Son de Aquí.**

Es un juego de palabras que tiene una doble connotación. La frase, que identifica al programa, se refiere al “ser de aquí”; en este caso, a los músicos venezolanos, protagonistas del espacio. Al mismo tiempo, tiene un significado musical: alude al “son” que tiene el país. El diccionario de la Real Academia Española, en su versión web, define esta acepción como: “Sonido que afecta agradablemente al oído, con especialidad el que se hace con arte”.

### **5.11.3 Slogan:**

*En sintonía contigo.*

#### 5.11.4 Logotipo de Son de Aquí:



Aunque se trata de un producto radiofónico, se le diseñó una imagen gráfica. Para posicionar el programa e interactuar con la audiencia a través de redes sociales es importante contar con una imagen que represente la personalidad del segmento.

El logo de “Son de Aquí” está conformado por la figura de un cuatro, instrumento utilizado en muchos de los géneros de la música tradicional popular venezolana y que recoge la esencia musical de Venezuela. Por otro lado, con la figura del pentagrama que se observa de fondo se busca dar la sensación de dinamismo, elemento que en Son de Aquí resulta importante de transmitir, pues es un magazine radiofónico dinámico, entretenido y actual. Para el nombre del programa, se utilizó una tipografía sin serif, con los colores de la bandera venezolana, para reafirmar el contenido del programa.

#### 5.11.5 Talento:

##### 5.11.5.1 Producción general:

Para el programa piloto de Son de Aquí, la producción general estuvo a cargo de Erick Lezama y Wilmer Cedeño, autores de este Trabajo Especial de Grado.

#### **5.11.5.2 Guionista:**

Uno de los encargados de realizar el guión para el programa piloto de Son de Aquí fue Erick Lezama, quien se ha dedicado a investigar la música tradicional venezolana y, además, la ha interpretado en distintos escenarios. También participó Wilmer Cedeño, a quien le agrada la música popular tradicional venezolana. Ambos son autores de este Trabajo de Grado.

#### **5.11.5.3 Locutores:**

La locución de Son de Aquí estuvo a cargo de la pareja joven conformada por Wilmer Cedeño (autor de este trabajo) y María Fernanda Sojo. Sus timbres de voz resultan agradables y contrastan. Han estado juntos frente a los micrófonos en otras oportunidades y han demostrado transmitir empatía. Están en capacidad de improvisar, de ser necesario; y de hacer entrevistas a los artistas invitados.

#### **5.11.5.4 Operador de audio**

Carlos Efraín Martínez “McCartney”. Es profesional en el área, con más de 30 años de experiencia como operador de audio en distintas emisoras de radio, canales de televisión y en la grabación de comerciales.

#### **5.11.6 Publicidad:**

Dado que el programa piloto de Son de Aquí es un trabajo académico no se incorporó ningún anunciante. Sin embargo, se reservó el espacio: el producto tuvo una duración de 45 minutos y se dejaron 15 para la publicidad.

### **5.11.7 Plan de trabajo:**

Son de Aquí está planteado como un programa para ser transmitido en vivo con segmentos pregrabados. Pero en el piloto, por ser un trabajo académico, fue completamente grabado y luego todo fue montado en postproducción con el programa “Final Cut”

### **5.11.8 Redes Sociales**

- **Facebook:** Son de Aquí
- **Twitter:** @Sondeaquí

### **5.11.9 Secciones:**

Son de Aquí tiene una serie de secciones diseñadas, aunque no todas estuvieron presentes en el programa piloto, ni separadas de manera tajante. Este diseño es fundamental porque es una herramienta útil para dinamizar la distribución de los contenidos en el programa. Estos son esbozos que pueden alternarse en diferentes ediciones:

- **Son de ayer:**

Espacio para recordar algún artista -famoso o no- que se haya dedicado a la música popular tradicional venezolana y no se destaque con frecuencia en los medios. Este segmento también sirve para recordar alguna canción tradicional venezolana que haya sido famosa.

➤ **Lanza la respuesta:**

Espacio para entrar en interacción con la audiencia a partir de rifas de entradas a conciertos, conferencias, eventos, Discos Compactos, instrumentos autografiados, entre otros premios. Para ello se recurre al uso de redes sociales.

➤ **Son noticia:**

Segmento breve en el cual se difunden noticias sobre artistas, conciertos, conferencias, encuentros, lanzamientos, bautizo de discos, festivales, giras sobre música popular tradicional venezolana. Sirve para promocionar y difundir futuros eventos. No sólo se transmite la noticia, sino que es enriquecida con comentarios de los locutores, quienes manejan la actualidad de la escena musical tradicional venezolana

➤ **Los de hoy:**

Entrevista a músicos o grupos musicales involucrados en la movida de la música popular venezolana de raíz tradicional, para abordar cómo ha sido su trayectoria artística, su experiencia y dar a conocer su obra. En una misma edición puede haber más de una entrevista.

➤ **Pentagrama Tradicional:**

Espacio para ahondar y mostrar algún género del repertorio musical tradicional del país. Se describen cómo y dónde se suelen ejecutar. Se admiten invitados especialistas en los distintos géneros.

➤ **Cambur Pintón:**

Un segmento destinado a dar a conocer algún instrumento que suela ejecutarse para interpretar la música tradicional del país. También se puede contar con músicos invitados que puedan explicar cómo funciona.

➤ **Ahí estuvimos:**

Sección dedicada a reseñar eventos de música popular tradicional venezolana a los que Son de Aquí haya asistido. Se pretende mostrar cómo es el ambiente de la actividad y entrevistas con el público. También tienen cabida conversaciones con los artistas: antes de salir a escena o después de la actuación.

**5.11.10. Invitados:**

➤ **Jorge Torres:**

Mandolinista, compositor, arreglista, licenciado en música por la Universidad Nacional Experimental de las Artes. También es integrante del ensamble Kapticúa, agrupación que forma parte de la Movida Acústica Urbana. Ha participado en los espectáculos denominados Rock and MAU. Productor musical de su propio disco, Estado Neutral.



➤ **Marina Bravo:**

Cantante profesional de música popular tradicional venezolana. Ganadora de la Voz Nacional Universitaria en 1996, solista del Orfeón Universitario y la Estudiantina de la Universidad Central de Venezuela. Cantante de la agrupación Pomarrosa, auspiciada por la fundación Bigott. Integró el colectivo de cantantes Piso1. Fue la voz cantada de la muñeca Barbie en América Latina para la película “La princesa y la Plebeya”.



**5.11.11. Estructura:**

Son de Aquí es un programa de 45 minutos de duración. Los contenidos están distribuidos en siete bloques, cada uno separado por una canción. Se muestra en la siguiente tabla:

**Cuadro N° 3:** Estructura de Son de Aquí

<b>Bloque</b>	<b>Contenido</b>
1	Presentación del programa, de los locutores y del contenido del programa
2	Sección Son Noticias
3	Entrevista Marina Bravo, primera parte (sección Los de hoy)
4	Entrevista Marina Bravo, segunda parte (sección Los de hoy)
5	Sección Son de Ayer
6	Entrevista Jorge Torres, primera parte (sección Cambur pintón)
7	Entrevista Jorge Torres, segunda parte (sección Cambur pintón). Despedida.

**Cuadro N° 4:** Programación musical de Son de Aquí

<b>Bloque</b>	<b>Canción</b>	<b>Género</b>
1	No hay	Bambuco
2	Mamá Oh	Calipso
3	De donde Vengo	Sanguero
4	Viene la Barca	Malagueña
5	Quinta Anauco	Vals
6	Estado Neutral	Merengue
7	La casa	Sanguero

La programación musical seleccionada es clave. A tono con la idea de mostrar la amplitud de la música popular tradicional venezolana, en Son de Aquí están presentes 6 géneros musicales venezolanos. En las cortinas utilizadas, se evidencian más formas musicales tradicionales: varias gaitas de tambora, un joropo con estribillo, un joropo llanero.

Se puede observar que los géneros responden a distintas regiones del país: el bambuco de la región andina del país; el calipso, tradicional del sur; la malagueña y el joropo con estribillo, formas musicales del oriente del país; el vals y el merengue de Caracas (aunque están a lo largo del territorio nacional); el joropo, de los llanos; el sangueo, tambor de las costas de Aragua, Miranda, Carabobo y Vargas.

#### 5.11.12. Presupuesto para Son de Aquí

**Cuadro N° 5:** Presupuesto Pre- producción

Descripción de gastos	Costo unitario	Costo total (Bs)
Llamadas telefónicas a invitados	0	0
Impresión de 4 guiones	80	320
Material discográfico	--	800
Adquisición de material bibliográfico de reverencia (2 revistas)	30	60

**Total..... Bs 1180**

**Cuadro N° 6:** Presupuesto de producción

Descripción	Costo unitario	Costo total (Bs)
4 horas en estudio de grabación	350	1500
8 botellas de agua de 100 ml	12	96

locutores	0	0
Marcador acrílico	15	15

*Total..... Bs 1611*

**Cuadro N° 7:** Presupuesto de Post- producción

<b>Descripción</b>	<b>Costo unitario</b>	<b>Costo total (Bs)</b>
Edición y montaje con el programa final Cut	750	750
4 Cd's vígenes	15	60

*Total..... Bs. 810*

**Gran total..... B. 3601**

**Cuadro N° 8:** Ficha técnica

<b>Nombre del programa</b>	Son de aquí
<b>Slogan</b>	En sintonía contigo
<b>Formato</b>	Magazine Radiofónico
<b>Tipo de programa</b>	Mixto
<b>Elementos</b>	Lenguaje, Salud, sexo y violencia tipo "A"
<b>Duración</b>	45 minutos
<b>Periodicidad</b>	Diario
<b>Horario</b>	De 4:00 P.M a 5:00 P.M.

<b>Audiencia</b>	Jóvenes caraqueños de 15 a 25 años de edad, radio escuchas de emisoras caraqueñas de corte juvenil
<b>Formato de grabación</b>	CD
<b>Producción</b>	Erick Lezama y Wilmer Cedeño
<b>Guión</b>	Erick Lezama y Wilmer Cedeño
<b>Locución</b>	Wilmer Cedeño y María Fernanda Sojo
<b>Musicalización</b>	Erick Lezama y Wilmer Cedeño
<b>Operador técnico</b>	Carlos Efraín Martínez McCartney
<b>Estudio de grabación</b>	Estudios McCartney

**5.11.13 Guión técnico**

Magazine Radiofónico Son de Aquí

Duración: 45 minutos

Producción Erick Lezama y Wilmer Cedeño

Octubre 2013

<p><b>CONTROL</b></p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 4: Presentación</b></p> <p>pregrabada</p> <p>Desde: 0:00:01</p> <p>Desde: El siguiente...</p> <p>Hasta: 0:00:36</p> <p>Hasta: Cedeño.</p>	<p><b>Loc. Presen. 1:</b> El siguiente es un programa mixto de producción nacional que contiene elementos de lenguaje, salud, sexo y violencia que pueden ser escuchado por niños, niñas y adolescentes sin la supervisión de sus madres, padres, representantes o responsables.</p> <p>(Sigue presentación pregrabada)</p>
--	---

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar track 5:</b> Cortina Olor a corazón. (Suenan 3 segundos y se va a fondo)</p>	<p><b>Loc. presen. 2:</b> Tan venezolana como la hallaca llega esta hora de la mejor música nacional... La que más suena a ti. Son de aquí, en sintonía contigo... Bajo la conducción de Mafe Sojo y Will Cedeño.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Hola, hola... Ya estamos listos y complacidos de compartir con ustedes este rato agradable de buena música... Esa que es nuestra, y que nos llena pura buena vibra.</p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
---	---

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 6:</b> Efecto</p> <p>Awww. (Fundir con <b>Track 7:</b> efecto Aplausos 1)</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Me entusiasma mucho estar acompañado de mi compinche, Mafe Sojo, a quien por ahí le dicen la voz más dulce de la radio... Y yo lo certifico.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Muchísimas gracias, Will, me salió cumplido y todo... Así que estamos comenzando con buen pie... Yo feliz de estar contigo aquí en este espacio para mostrar y revisar la amplitud de nuestro mundo musical tradicional.</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
--	---

**Loc. 2:** Y darle valor lo nuestro ¿no? Porque es que nuestros sonidos son diversos, somos más que arpa, cuatro y maracas... Y este es el espacio para mostrar toda esa diversidad.

**Loc. 1:** Esto es Son de Aquí, y estamos en sintonía contigo. Por eso tú eres el protagonista en este espacio. Nos importan tus opiniones, así que no pierdas tiempo y conéctate desde ya a nuestras redes sociales y lanza tus comentarios.

(Sigue Loc.1)

<p>CD Programa Cortinas/Efectos <b>Insertar Track 2:</b> Efecto corte</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos <b>Insertar Track 8:</b> Cortina</p> <p>Tábara</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Dale follow a la cuenta en Twitter del programa @sondeaquí y a nuestras cuentas personales, la mía es @wilcedeno...</p> <p><b>Loc. 2:</b> Y la mía @Mafesojo.. Tampoco olviden darle Me Gusta a nuestra página en Facebook. Ahí estamos actualizando todo sobre la escena musical popular tradicional venezolana.</p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
--	---

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p>Insertar <b>Track 9:</b> Efecto Disc Jockey (Fundir con <b>Track 7:</b> Efecto aplausos 1).</p> <p><b>Continúa Track 8:</b> Cortina Tábara...</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Estamos bajo la tutoría de Manuel Sainz.</p> <p><b>Loc. 2:</b> En la producción general de este espacio, Erick Lezama y Wilmer Cedeño.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Y en los controles el gran Carlos Efraín Martínez McCartney.</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
--	---

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 7: Efecto</b></p> <p>Aplausos 1</p>	<p><b>Loc. 2:</b> Hoy estaremos conversando con la reconocida cantante de música popular tradicional, Marina Bravo...</p> <p><b>Loc. 2:</b> Marina es una gran exponente de nuestra música, tiene una larga trayectoria...</p> <p><b>Loc. 1</b> Y hoy nos contará sobre su proyecto independiente.</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
--	--

**Loc. 2** También nos visita el destacado músico Jorge Torres... Mandolinista, compositor, acaba de graduarse con honores como licenciado en música en Unearte.

**Loc. 1:** Jorge es un monstruo en la música... Y hoy además estaremos conversando, además, de su disco Estado Neutral y sobre ese gran fenómeno musical que es la Movida Acústica Urbana.

**Loc. 2:** conocida como MAU...

(Sigue Loc. 1)

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 7: Efecto</b></p> <p>Aplausos 1</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Así que hoy estamos de lujo... ¿No, Mafe?</p> <p><b>Loc. 2</b> Claro que sí, Will Cedeño... Nos visitan dos talentazos que además son emprendedores que han invertido sus recursos para sacar adelante sus producciones, que significan un aporte bien importante a nuestra música.</p> <p><b>(Sigue Loc. 1)</b></p>
--	--

<p>CD Programa Música</p> <p><b>Track 1:</b> Canción No hay</p> <p>Desde: 0:00:01</p> <p>Hasta: 0:02:29</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 12:</b> Vuelta pregrabada</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Así somos los venezolanos... Eso apenas es una muestra de la altísima calidad de lo nuestro. Todo eso y más en Son de aquí, donde estamos en sintonía contigo.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Avanzamos con buena música, cien por ciento venezolana. Y a propósito de la MAU, suena en bambuco No hay, de Nana Cadavieco...</p>
--	--

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 10:</b> Cortina Los lindos canarios (suena 3 segundos y baja a fondo)</p>	<p><b>Loc. Presen. 2:</b> ¿Suena a ti? ¡Claro! Escuchas Son de aquí, en sintonía contigo.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Eso era una bambuco, música típica de los andes venezolanos. Nosotros seguimos aquí, con la buena música que nos llena de mucha buena vibra, que nos hace sentir orgullosos de ser venezolanos.</p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
--	---

	<p><b>Loc. 1:</b> Estamos esperando tus comentarios, criticas, todo lo que quieras decirnos en @Sondeaquí y por nuestras cuentas personales @willcedeno.</p> <p><b>Loc. 2:</b> y @mafesojo.</p>
<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 2:</b> Efecto corte</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Y revisamos lo que ha estado aconteciendo en la escena musical venezolana...</p>
<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 13:</b> Cortina Ni joropo ni estribillo 1.</p>	<p><b>Loc. 1:</b> ...porque los de aquí Son Noticia.</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 7: Aplausos 1</b></p>	<p><b>Loc. 2:</b> Este mes de octubre se une la Rock and MAU, nada más y nada menos que con la Orquesta Sinfónica Juvenil Simón Bolívar, en un concierto denominado locos por la paz.</p> <p><b>Loc. 1:</b> ¿Qué más venezolano que eso, ah? Música tradicional venezolana, con rock venezolano, con nuestro maravilloso sistema de orquestas... Eso es para que todo el mundo se sienta orgulloso de lo nuestro.</p> <p><b>(Sigue Loc. 2)</b></p>
--	--

**Loc. 2:** Así es, un espectáculo imperdible, que tendrá lugar el próximo veinte de octubre en la sede del sistema de orquestas.

**Loc. 1:** El evento es organizado por la ONG “Posible”. Los productores precisaron que son sólo dos funciones totalmente gratuitas.

**Loc. 2:** Una será a las once de la mañana y la otra a las tres de la tarde.

(Sigue Loc. 1)

**Loc. 1:** Es un espectáculo  
único y no te lo puedes perder,  
así que a llegar bien  
tempranito, porque en la sala  
sólo caben ochocientas  
personas.

**Loc. 2:** Ahí estarán Nana  
Cadavieco, Rawayana,  
Caramelos de Cianuro,  
Tomates Fritos... El maestro  
Álvaro Paiva está fajado con los  
arreglos porque lo interesante  
es que todos van a actuar a la  
vez.

(Sigue Loc. 1)

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 15:</b> Efecto impelable</p> <p><b>Continúa Track 13:</b> Ni joropo ni estribillo 1</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Eso definitivamente nay que oírlo... Ya lo saben, este veinte de octubre en la sede del sistema de orquestas, a las once de la mañana y a las tres de la tarde.</p> <p><b>Loc. 2.</b> El festival La siembra del cuatro llega a su noveno aniversario este mes.</p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
--	---

	<p><b>Loc. 1:</b> Desde el veinticuatro y hasta el veintiséis de octubre se estará llevando a cabo este evento en el Teatro Teresa Carreño.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Veintiséis participantes fueron seleccionados en eventos regionales, tras demostrar dominio en la técnica del cuatro solista.</p> <p><b>Loc1:</b> Los veintiséis elegidos competirán el viernes veinticinco, y el jurado escogerá a los dieciséis que se enfrentarán en la gran final el sábado veintiséis...</p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
--	---

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 15:</b> Efecto impelable</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Eso será a las siete de la noche en la Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Yo eso no me lo pierdo...</p> <p><b>Loc. 1</b> Sí... Fíjate que de ese festival han salido grandes ejecutantes del cuatro.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Claro que sí, bueno, fíjate, un ejemplo de lo que dices es la agrupación C4 trío...</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
---	--

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 7: Aplausos 1</b></p>	<p><b>Loc. 2:</b> Sus integrantes fueron finalistas en las ediciones de dos mil cuatro y dos mil cinco de la Siembra del Cuatro y ahora tiene una trayectoria importante.</p> <p><b>Loc.1:</b> Y precisamente C cuatro también es noticia...Esta agrupación de música instrumental venezolana se encuentra de gira por el país con el cantante Rafael "El Pollo" Brito.</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
--	---

**Loc. 2** Este ensamble no <sup>ha</sup> parado... Yo me siento muy contenta por ellos. Antes de salir a esta gira, que han llamado "Seguros de lo Nuestro", se conoció que C4 está nominado al Grammy por el disco Gualberto más C cuatro.

**Loc. 1** Ojalá se lo ganen, mucha suerte para ellos... Y bueno, ellos mismos nos invitaron a apoyarlos en esta gira.

(Sigue Control)



**Loc. 2:** Esta semana llegarán a Mérida...

**Loc. 1:** Yo tengo familia en allá, y déjame decirte, Mafe Sojo, que me comentaron que desde hace semanas allí las entradas estaban acabándose.

**Loc. 2:** Ellos están seguros de lo nuestro y nosotros también lo estamos.

**Loc. 1:** Claro que sí, por eso en Son de aquí estamos en sintonía contigo.

(Sigue Loc. 2)

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 16:</b> Efecto De Repente</p> <p>Continua <b>Track 26:</b> Cortina Negrito caja 'e agua</p>	<p><b>Loc. 2</b> Y el Pollo Brito no <del>sujo</del> anda con C cuatro en la gira, sino que aprovechó y grabó con ellos un disco titulado De Repente... Él en serio no pierde tiempo.</p> <p><b>Loc. 1</b> Ese CD lo bautizarán justamente al terminar la gira, aquí en Caracas, y nos invitó a nosotros y a todos nuestros oyentes.</p> <p>(Sigue Control)</p>
--	---

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 28:</b> Sonido Pollo Brito</p> <p>Desde: 0:00:01</p> <p>Desde: Por supuesto...</p> <p>Hasta: 0:00:28</p> <p>Hasta: ¡Váyalo pues!</p>	<p><i>Por supuesto a toda la gente que nos escucha a través de Son de Aquí, les habla Rafael “El Pollo” Brito, y en mi cumpleaños el 14 de noviembre, que lo vamos a celebrar en el Sambil, en el anfiteatro del Sambil además vamos a bautizar nuestro disco que es de C4 Trío más Rafael Pollo Brito y ustedes tienen que tener ese disco. Nos vemos allá en Caracas el 14 de noviembre y me llevan mi regalo. ¡Váyalo pues!</i></p>
<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 7:</b> Aplausos 1</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Además es el día de su cumpleaños... Allí estaremos, ¿no Mafe Sojo?</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>

	<p><b>Loc. 2:</b> Por supuesto que si...</p> <p>Y bueno, no conforme con esto, el Pollo está preparando un material discográfico que contendrá el homenaje que le rindió hace dos años a Tito Rodríguez... Será de boleros y ritmos Caribeños.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Tengo entendido que ese lo bautizará el dieciocho de noviembre en el Centro Cultural BOD Corp Banca, aquí en Caracas.</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
--	--

**Loc. 2:** Y además de eso, también trabaja en un material que saldrá a la venta en el primer trimestre de dos mil catorce. El Pollo no descansa.

**Loc. 1:** Así es que tiene que ser...

**Loc. 2:** Nosotros le deseamos mucho éxito al Pollo en estos proyectos...

(Sigue Loc. 2)

<p>CD Programa Música</p> <p><b>Track 2:</b> Mamá OH</p> <p>Desde: 0:00:01</p> <p>Hasta: 0:02:08</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 12:</b> Vuelta pregrabada</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 17:</b> Cortina</p> <p>Caramelito e' papelón</p>	<p><b>Loc. 2:</b> Y en Son de aquí siempre le abrimos las puertas, vámonos al sur del país con este calipso sabroso. Suena Mamá OH, del Pollo Brito.</p> <p><b>Loc. Presen. 2:</b> ¿Suena a ti? ¡Claro! Escuchas Son de aquí, en sintonía contigo.</p> <p style="text-align: right;"><b>(Sigue Loc. 2)</b></p>
--	--

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 25: Aplausos 2</b></p>	<p><b>Loc. 2:</b> Ya estamos de vuelta en Son de aquí. Nuestras coordenadas, ya las saben, @Son de aquí, @mafesojo...</p> <p><b>Loc. 1:</b> ...y @willcedeño. Pasa por Facebook y dale me gusta a nuestra cuenta.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Y como lo prometimos al principio, ya está en nuestra cabina la reconocida cantante venezolana Marina Bravo.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Así es, Mafe Sojo, un gustazo tener aquí a Marina, quien tiene una trayectoria llena de éxitos...</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
---	--

	<p><b>Loc. 2:</b> De ser Voz Nacional Universitaria, pasó a ser solista del Orfeón y la Estudiantina de la UCV, fue integrante de Pomarrosa, Piso Uno...</p> <p>Además es actriz, investigadora de la cultura popular venezolana y periodista... Toda una referencia de nuestra música.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Bienvenida, Marina...</p> <p>Antes de comenzar, ¿cómo te conseguimos en Twitter?</p> <p><b>Marina Bravo:</b> <i>Bueno me pueden contactar a través del marina_bravo y bueno, encantada de estar aquí compartiendo un poquito de música venezolana con ustedes.</i></p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
--	--

**Loc.1:** Luego de toda esa trayectoria ahora emprendes como artista independiente con tu disco De donde vengo. Cuéntanos de ese proyecto, porque sabemos que tú sola cubriste con todos los gastos.

**Marina Bravo:** *Bueno como casi toda la producción nacional hoy. Parte de la movida hoy es eso, ahorrar mucho dinerito para tratar de hacer tu disco y además contar con los amigos, porque yo creo que ese es uno de los puntos más importantes en cualquier producción hoy, y es que uno cuenta con muchos músicos que están disponibles y nos vamos ayudando unos con otros. Fue casi que retribución pues, al trabajo que uno viene haciendo y que todos colaboramos.*

(Sigue Loc. 2)

**Loc. 2:** Marina, uno escucha tu disco y uno percibe que es un tributo a nuestra música... El tema que le da nombre al CD habla justamente de cómo las fusiones formaron la esencia musical venezolana... Un poco del negro, con el blanco, con el indio... ¿Eso es de dónde vengo?

**Marina Bravo:** *Si, realmente De Donde Vengo es un tributo a lo que soy, ¿no? A lo que somos como venezolanos. Mi papá, mi mamá, mis viajes en carretera chiquita escuchando el Quinteto Contrapunto y a Morella Muñoz, a Lilia... Todas esas cosas que han sido una suma.*

(Sigue Loc. 1)

**Loc. 1:** De dónde vengo le rinde tributo a grandes íconos de nuestra canción popular tradicional. Pero lo haces con una propuesta muy urbana, muy actual... Eso lo están haciendo muchos artistas, ¿cómo evalúas este momento de la música venezolana?

**Marina Bravo:** *Hace unos quince años aproximadamente, cuando comenzó Pomarrosa, un poquitico menos de quince años, nosotras con aquellas ganas de hacer música venezolana, Marina Bravo y Zeneida Rodríguez pues, audicionamos en Fundación Bigott para decir: la música venezolana o el canto femenino venezolano en general, o esta generación de relevo del canto femenino había quedado en una especie de bache. Entonces, la Fundación Bigott, preocupada por eso, decidió hacer esta búsqueda. Yo creo*

que el lenguaje responde a la información que tienen los músicos. El lenguaje, la manera de tocar, de cantar, de arreglar, de interpretar... Esto tiene que ver con la información que tienen cada uno de los músicos. El hecho de que tú dices: bueno, es más urbano, es más actual... Por supuesto porque la música que escuchan estos músicos que hacen estos arreglos es actual. Nosotros veníamos también de un trabajo de investigación, que es importante decirlo, pero tenemos muy claro el objetivo urbano porque somos caraqueñas. Yo creo que se trata justamente de equilibrar todas esas cosas nuevas que podemos escuchar de todos esos músicos, jazzistas por ejemplo que adoramos y escuchamos así con todo el amor del mundo. También es meterle un poquito de lo tradicional y decir: bueno, vamos a ver qué resulta de esto.

(Sigue Loc. 2)



<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 19:</b> Cortina</p> <p>Gatos de oliva (Suenan 3 segundos y baja a fondo)</p>	<p><b>Loc. 2:</b> Eso era De donde vengo, de nuestra invitada de hoy Marina Bravo. Estamos en Son de aquí, siempre en sintonía contigo.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Yo les cuento que Mafer está aquí moviendo la cintura como dice la canción... Bueno, lo de morena lo tiene...</p>
<p>CD programa cortina/efectos</p> <p><b>Insertar Track 18:</b> Efecto silbido</p>	<p>(Sigue Loc. 2)</p>

**Loc. 2:** Jajaja cómo no voy a estar bailando con ese ritmo tan sabroso, típico de por allá de las costas de Miranda, Aragua, Carabobo y Vargas, sobre todo para cantarle a San Juan...

**Loc. 2:** Marina a ti te han apoyado mucho los más grandes de la música popular tradicional venezolana: Cecilia Todd, el maestro Henry Martínez... Y te han considerado parte importante de la generación de relevo... ¿Eso no supone además una gran responsabilidad?

**Marina Bravo:** *Por supuesto, es un voto de confianza enorme que yo creo que responde también al trabajo ¿no? A las muestras de constancia y amor que uno puede sentir por lo que se hace.*

**Loc. 1:** Marina sabemos que ahorita estás radicada en Margarita, cuéntanos los proyectos que tienes, hacia dónde va tu carrera, cuáles son tus planes...

**Marina Bravo:** *Mira, mis planes por supuesto siempre seguir cantando. Eso es muy importante para mí. Dentro de lo que hablábamos de la producción nacional está también el hecho de que uno tiene que producirse sus propios conciertos. Si bien estoy en Margarita vivo viajando a Caracas, te vas enterando de algunas cosas cuando estas allá, te das cuenta de que la dinámica es muy distinta, es un poco más*

*lenta. No es lo mismo Marina Bravo visitando Margarita que Marina Bravo viviendo en Margarita. De todas maneras yo creo que es simplemente trabajar por un espacio que uno se va ganando poquito a poco y no pienso tampoco abandonar mi espacio que ya tengo aquí en Caracas, gracias Dios, y que bueno, como ya te dije son más de quince años trabajándolo y que, bueno, seguir haciendo conciertos, esa es mi idea. Por supuesto viene un disco nuevo, ya hace falta, con los chicos del ensamble Quintillo. Hay algunas cositas personales que me tienen un poco retrasada, pero con mucha felicidad además... Y bueno, los chicos de Quintillo, ya tenemos el repertorio armado, se está trabajando en los arreglos... Estos son unos margariteños maravillosos pero es muy chistoso porque ellos son de Margarita pero viven en Caracas, entonces ahorita estamos cruzados. Sin embargo bueno, en las vacaciones nosotros ensayamos y nos ponemos de acuerdo.*

**(Sigue Loc. 2)**

<p>CD Programa Cortinas/Efectos <b>Insertar Track 7: Efecto</b> Aplausos 1</p>	<p><b>Loc. 2:</b> Muchas gracias por acompañarnos hoy. De verdad un gran placer oírte y servir de plataforma para difundir tu buena música.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Marina es un ejemplo de los talentos que son de aquí.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Nosotros en Son de aquí avanzamos con buena música. Will, vámonos a Oriente con esta Malagueña... Suena Viene la barca, del cantautor venezolano José Alejandro Delgado.</p> <p><b>(Sigue Control)</b></p>
--	--

<p>CD Programa Música</p> <p><b>Track 4:</b> Viene la barca</p> <p>Desde: 0:00:01</p> <p>Hasta: 0:02:05</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 12:</b> Vuelta pre-grabada</p>  <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 10:</b> Los lindos canarios (suena 3 segundos y se va a fondo)</p>	<p><b>Loc. Presen. 2:</b> ¿Suena a ti?</p> <p>¡Claro! Escuchas Son de aquí, en sintonía contigo.</p>  <p><b>Loc. 2:</b> Seguimos pasándola bien, con muchísima buena vibra.</p>  <p><b>(Sigue Loc. 1)</b></p>
--	---

**Loc. 1:** Les recordamos que esperamos sus comentarios en nuestras redes sociales. En Twitter nos puedes encontrar como @Sondeaquí, @mafesojo y @willcedeno.

**Loc. 2:** Y en Facebook búscanos y mantente actualizado.

**Loc.1:** Este es el momento de recordar esas canciones que han hecho historia en nuestra música.

**Loc. 2:** Esto es Son de ayer

(Sigue Control)

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 2:</b> Efecto corte</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 20:</b> Efecto son de ayer</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 21:</b> Quinta Anauco instrumental (Suena 3 segundos y se va a fondo)</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 6:</b> Efecto Awww</p>	<p><b>Loc. 2:</b> Tenemos una canción muy romántica...</p> <p><b>Loc. 1:</b> Tu siempre taaaan romántica...</p> <p><b>(Sigue Loc. 2)</b></p>
---	--

**Loc. 2:** Es que, ya va, nuestra música puede ser bien pachangosa, pero bueno, también muy romántica... En eso no hay nada de malo... Y muestra de eso es Quinta Anauco.

**Loc. 1:** Nada, nada, nada de malo, Mafe Sojo... Ese es un bello vals composición del maestro venezolano Aldemaro Romero.

**Loc. 2:** ¿Tú sabes que con esa canción hay una anécdota muy curiosa?

(Sigue Loc. 1)

**Loc. 1:** No me la sé, a ver...

**Loc. 2:** Bueno, en el año 1969 se estaba rodando la película La epopeya de Bolívar en la Quinta Anauco, allá en San Bernardino. Los productores le pidieron al Maestro Aldemaro que compusiera un tema instrumental que sería la canción principal de la película.

**Loc. 1:** Ajá, ¿y entonces?

(Sigue Loc. 2)

**Loc. 2:** Bueno, necesitaban el tema con urgencia y él envió las partituras a la Quinta Anauco, pero no le colocó nombre a la canción. Entonces, cuando los papeles llegaron al lugar los productores pensaron que la canción se llamaba “Quinta Anauco” porque ese era el nombre que aparecía en el sobre.

**Loc. 1:** Y Quinta Anauco se quedó...

(Sigue Loc. 2)

**Loc. 2:** Eso quiere decir que este tema inicialmente sólo fue instrumental. Después le pusieron letra, y bueno, la han interpretado muchísimos artistas como Ilan Chester, María Teresa Chacín, Mirla Castellanos, ensambles instrumentales como Gurrufío, los sinvergüenzas...

**Loc. 1:** Y también la agrupación Santoral. ¿Y qué tal si la escuchamos ahora mismo? En Son de aquí, siempre en sintonía contigo... Suena Quinta Anauco, Vals de Aldemaro Romero.

(Sigue Control)

<p>CD Programa Música</p> <p><b>Track 5:</b> Quinta Anauco</p> <p>Desde: 0:00:01</p> <p>Hasta: 0:02:05</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 12:</b> Vuelta pre-grabada</p>  <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 5:</b> Cortina Olor a corazón (suena 3 segundos y se va a fondo)</p>	<p><b>Loc. Presen. 2:</b> ¿Suena a ti? ¡Claro! Escuchas Son de aquí, en sintonía contigo.</p>  <p><b>Loc. 2:</b> Escuchábamos Quinta Anauco de la agrupación Santoral, excelente esa interpretación de esta hermosa pieza, ¿no es así?</p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
--	--



**Loc. 2:** Son muchas las versiones que existen de este instrumento, pero la mandolina aquí es de madera, suele tener cuatro pares de cuerdas y está afinada como el violín.

**Loc. 1:** La diferencia es que en la mandolina las cuerdas son tocadas por una pajuela, que es como un trozo de plástico con el que se rozan las cuerdas.

**Loc. 2:** La mandolina suena muy bien. Me encanta su sonido bastante agudo. Y bueno, he notado que sobre todo en la música oriental la mandolina siempre está presente. **(Sigue Loc. 1)**

**Loc. 1:** Sí, la mandolina es clave en la gaita oriental, el galerón, el polo, la malagueña, la fulía oriental...

**Loc. 2:** Y bueno, también se sale de oriente y está en todo nuestro país... Hay aguinaldos, vals, bambucos y hasta joropos con acompañamiento de la mandolina.

**Loc. 1:** Por su puesto, de hecho, en el fondo escuchamos un joropo oriental con mandolina, eso es la tijera, de Gonzálo Teppa.

(Sigue Loc. 1)

<p>Sube cortina a primer plano por 5 segundos y va a fondo</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Es que la mandolina es un instrumento muy interesante, y para seguir conversando sobre él, aquí tenemos a un experto en la materia, y es quien justamente ejecuta ese tema que escuchamos de fondo.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Como lo prometimos al principio, nos acompaña en la cabina Jorge Torres, mandolinista, compositor, arreglista y licenciado en música... Es el mandolinista del ensamble Kapicúa, una de las agrupaciones que integra la Movida Acústica Urbana.</p> <p>(Sigue control)</p>
--	--

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 25:</b> Aplausos 2</p>	<p><b>Loc. 2:</b> Y además Jorge ha emprendido un proyecto independiente denominado Estado Neutral, un disco precisamente de Mandolina solista.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Bienvenido, Jorge, qué bueno tenerte aquí. Le recordamos a nuestros oyentes que pueden enviarnos sus comentarios, preguntas, sugerencias a la cuenta en Twitter @Sondeaquí</p> <p><b>Loc. 2</b> ¿cómo es tu cuenta, Jorge?</p> <p>(Sigue Loc. 2)</p>
--	--

**Jorge Torres:**  
*@jorgetmandolina*

**Loc. 2:** Ya que tú eres el experto, coméntanos qué representa la mandolina en la música tradicional venezolana.

**Jorge Torres:** *Bueno, la mandolina es un instrumento bien importante para nuestra música popular tradicional venezolana. Es un instrumento que se encuentra actualmente en todo el país. Es fundamental, como ustedes dicen, para la música oriental y bueno, en eso tiene su razón de ser ya que bueno, es un instrumento que no se sabe con certeza como llega a nuestro país, pero llega a mediados del siglo diecinueve y probablemente sea por intensas migraciones de italianos y portugueses por las costas venezolanas.*

(Sigue Loc. 1)

**Loc. 1:** Y ¿por qué decidiste tocar la mandolina y no otro instrumento?

**Jorge Torres:** *Mira yo empecé, como muchos músicos, en una estudiantina. Una estudiantina es un conjunto instrumental que bueno tiene cuatro, guitarra y su principal instrumento es la mandolina. Cuando estuve en la escuela de música José Reyna allí pasé por varios de los instrumentos que componen este formato instrumental, toqué un poquito de cuatro, un poquito de guitarra y siempre me llamó mucho la atención la mandolina porque es la que lleva la melodía principal de los temas.*

**Loc. 2:** ¿Qué edad tenías, Jorge?

**Jorge Torres:** *Mira, comencé la mandolina a eso de los diez u años.*

(Sigue Loc. 2)

**Loc. 2:** Jorge tú tienes una trayectoria importante de la que hablábamos al inicio. Vienes de la academia, pero también has estado en la calle... ¿Cómo ha sido esa experiencia de combinar esos dos mundos?

**Jorge Torres:** *Mira, eso ha sido fundamental. Evidentemente estudiar música, formarse ya sea en el conservatorio o a nivel universitario, es fundamental. Pero el tema de tocar, como bien dices, en la calle te da una visión muy distinta, sobre todo de la música popular porque digamos que en el formato académico tu estas como ceñido a ir por una línea por donde tienes que leer, unas cosas específicas...*

**Loc. 2:** ¿Sientes como ciertas limitaciones en ese mundo?

**Jorge Torres:** *No limitaciones, pero hay unas cosas bien estrictas que hay que respetar, de los compositores y de la dinámica como se interpreta esa música. La música popular te permite una mayor libertad.*

**Loc. 1:** ¿Y esa experiencia cómo se refleja en tu primer disco Estado Neutral? Un material que, por cierto, fue casi todo autofinanciado...

**Jorge Torres:** *Si bueno, este es mi primer disco como solista. Ya tengo dos producciones discográficas con el ensamble Kapicúa en donde también soy solista pero digamos que comparto la responsabilidad de la producción musical y de la autogestión con mis otros compañeros Edward Ramírez, Álvaro Paiva y Manuel Rangel. En este caso bueno, en Estado Neutral yo asumí solo la producción musical del disco, los costos que implica hacer el*

*material. Bueno, evidentemente es mucho más difícil así, ¿no? Fue una experiencia muy chévere, se ve por supuesto el reflejo de la experiencia que tengo por ahí tocando en la calle y quise en este trabajo hacerlo así y de la manera más orgánica que es tocando la música en vivo.*

**Loc. 2:** Cuéntanos cómo fue el proceso de producción de este material... Una particularidad es que no se grabó instrumento por instrumento como se suele hacer, sino que fue grabado todo en vivo, ¿no es así?

**Jorge Torres:** *Si, en las producciones de Kapicúa mi experiencia fue esa. Nosotros para que la cosa quedara, digamos lo más perfecta posible, lo hicimos instrumento por instrumento. En este caso se hizo en vivo primero por lo que ya hablamos del swing o espontáneo que es tocar así, y*

*lo otro es que sale más barato grabar en vivo, eso es muy importante decirlo. Nosotros llegamos al estudio todos juntos, hacemos una, dos, tres tomas y elegimos la que más nos gusta y eso evidentemente en horas reduce los costos.*

**Loc. 1:** Estado Neutral es quizás, si no el único, uno de los pocos discos de mandolina solista que hay en el país... Y Aquiles Báez se ha referido a ese material como un gran aporte a la música venezolana actual. ¿Estás satisfecho?

**Jorge Torres:** *Yo estoy muy contento con el trabajo del disco. Trabajé con músicos maravillosos que aportaron muchísimo a la música: Gonzálo Teppa en el contrabajo, Diego Álvarez "El negro" en la badcusión, Edward*

<p>CD Programa Música Track 6: Estado Neutral Desde: 0:00:01 Hasta: 0:01:49</p>	<p><i>Ramírez en el cuatro y la guitarra, Eden Arellano grabó en la mandola, Manuel Rangel grabó unas maracas... Y no sé, porque es delicado, si decir que es de los pocos discos de mandolina solista que hay en el país, pero si siento que responde a una necesidad de aportar algo al repertorio y a la mandolina, y al repertorio para mandolina.</i></p> <p><b>Loc. 2:</b> Nosotros estamos muy complacidos de disfrutar de un trabajo de tan alta calidad. Así que vamos a escuchar la canción que le da el nombre al disco. Esto es Estado Neutral, un merengue de Jorge Torres.</p> <p>(Sigue Control)</p>
---	---

<p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 12:</b> Vuelta pre-grabada</p>          <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Insertar Track 24:</b> Cortina ni joropo ni estribillo 2 (Suenan 3 segundos y se va a fondo)</p>	<p><b>Loc. Presen. 2:</b> ¿Suenan a ti? ¡Claro! Escuchas Son de aquí, en sintonía contigo.</p>          <p><b>Loc. 1:</b> Seguimos aquí con el mandolinista Jorge Torres. Estamos en Son de Aquí, siempre en sintonía contigo.</p>          <p><b>Loc. 2:</b> Pueden seguir a Jorge a través de la cuenta en Twitter @jorgetmandolina y nuestras coordenadas son @sondeaquí, @mafesojo y @willcedeno</p> <p><b>(Sigue Loc. 1)</b></p>
--	---

**Loc. 1:** Jorge otra de las cosas que resalta de tu disco es que tocas con una mandolina de diez cuerdas, es decir, un par de cuerdas más que las usuales en este instrumento...

**Jorge Torres:** *Si, esa es una de las cosas que tiene el disco. Es una mandolina que tiene poco tiempo desde que los lutieres venezolanos comenzaron a hacerla. Es impulsada, principalmente, por Hamilton de Holanda, un mandolinista brasileño importantísimo a nivel mundial que tiene aproximadamente diez años tocando esta mandolina y desde hace aproximadamente cuatro o cinco años los lutieres venezolanos están comenzando a hacerla y bueno, estoy experimentando con ella en este disco.*

(Sigue Loc. 2)

**Loc. 2:** Fíjate que interesánte, así como lo es también una de las propuestas que se ha presentado en las diferentes salas del país. Hablo de la Rock and MAU, donde también has tenido la oportunidad de participar... Cuéntanos, ¿cómo ha sido la recepción del público?

**Jorge Torres:** *Si bueno, una de las cosas más fabulosas que ha tenido la propuesta Rock and MAU es que nos ha permitido acercar la música venezolana un poco al público joven, que normalmente no consume la música que nosotros hacemos. La primera experiencia que tuvimos fue en un concierto en Trasnocho Cultural y bueno, se quedó gente afuera... Fue impresionante. Además, la energía del público es muy distinta a la que nosotros*

*estamos acostumbrados a sentir en un concierto, es una gente que está sentada y es muy eufórica al escuchar la música y bueno, por supuesto apoyados en el talento de grupos como La Vida Boheme, Viniloversus que bueno, tienen un público impresionante de gente joven...*

**Loc. 2:** Algunas personas

podrían decir que esta mezcla de música venezolana con rock degrada lo tradicional... ¿Tú qué tienes que decir al respecto?

**Jorge Torres:** *Yo siento que no, yo siento que el trabajo que se está haciendo es un trabajo muy respetuoso. Las personas que componen Rock and MAU son venezolanos, músicos venezolanos que conocen muy bien nuestras tradiciones y los ritmos que se están trabajando dentro de las adaptaciones. La idea es de Diego "El Negro"*

<p>CD Programa Cortinas/Efectos <b>Insertar Track 2:</b> Efecto corte</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos <b>Track 3:</b> Fiesta en Elorza (suena 5 segundos y se va a fondo)</p>	<p><i>Álvarez y Diego es un percusionista que, sin duda, sabe lo que está haciendo. La responsabilidad mayor de estas adaptaciones a distintos ritmos es de él.</i></p> <p><b>Loc. 2:</b> Muchísimas gracias, Jorge, mucho éxito en todos los proyectos que estás emprendiendo. Definitivamente, como dice Aquiles eres un gran representante de la música popular tradicional en la actualidad, qué bueno haberte tenido en Son de Aquí.</p> <p>(Sigue Loc. 1)</p>
---	---

<p>CD programa/efectos</p> <p><b>Insertar Track 7: Aplausos 1</b></p>	<p><b>Loc. 1:</b> Bueno gente, así llegamos al final de este espacio, todo un placer haberlos acompañado en esta hora de muchísima buena vibra.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Así es Will Cedeño, un programa de lujo. Puro talento con calidad de exportación.</p> <p><b>Loc. 1:</b> En Son de Aquí estamos en sintonía contigo...</p> <p><b>Loc. 2:</b> Estuvimos bajo la tutoría de Manuel Sainz.</p> <p><b>(Sigue Loc. 1)</b></p>
---	---

<p>CD programa/efectos</p> <p><b>Insertar Track 7:</b> Aplausos 1</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p>Insertar <b>Track 9:</b> Efecto Disc Jockey (Fundir con <b>Track 7:</b> Efecto aplausos 1).</p>	<p><b>Loc. 1:</b> En la producción general de este espacio, Erick Lezama y Wilmer Cedeño.</p> <p><b>Loc. 2:</b> En los controles el gran Carlos Efraín Martínez McCartney.</p> <p><b>Loc. 1:</b> Y en la conducción de este espacio los acompañó la voz más dulce de la radio, Mafe Sojo...</p> <p><b>Loc. 2:</b> Y Will Cedeño...</p> <p style="text-align: right;"><b>(Sigue Loc. 1)</b></p>
---	---

<p>CD Programa Música</p> <p><b>Track 7:</b> La Casa</p> <p>Desde:00:00:01</p> <p>Hasta: 00:04:18</p> <p>CD Programa Cortinas/Efectos</p> <p><b>Track 29:</b> Despedida pre-grabada</p>	<p><b>Loc. 1:</b> Nos vamos con La Casa, de Caramelos de Cianuro, en sangueo, por Asier en Rock and MAU.</p> <p><b>Loc. 2:</b> Chao, chao...</p>     <p><b>Loc. Presen. 2:</b> Esto sonó a ti. Son de Aquí, en sintonía contigo... Con Mafe Sojo y Will Cedeño</p>
--	--

## Capítulo VI

### CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

#### 6.1 Conclusiones

La obligatoriedad sigue signando la relación que existe entre la música popular tradicional venezolana y la radio. Sin embargo, la difusión de la música nacional, en emisoras de corte juvenil en Frecuencia Modulada de Caracas, se caracteriza por el incumplimiento de la legislación vigente.

Es claro que la proyección que se hace de la música nacional es precaria. El porcentaje que de ella se transmite en estaciones de corte juvenil dista por mucho de lo establecido en la ley. Las corrientes musicales foráneas protagonizan la programación musical de estos medios.

En algunas emisoras quizá no hay un trabajo de producción para conocer y seleccionar la música de raíz tradicional que más le pueda agrandar a la audiencia y cumplir con la ley. O tal vez, desde estas estaciones de radio, se asume que los radioescuchas le resta importancia a qué tipo de música venezolana se le presente.

En todo caso, eso lo percibe la audiencia: los jóvenes radioescuchas de emisoras juveniles en Frecuencia Modulada de Caracas no sienten agrado por la música tradicional, y la consideran únicamente como joropo o música de los llanos. Sólo algunos pocos reconocen que existen otros géneros como el calipso, el merengue o el sangreo y que forman parte del repertorio musical tradicional de Venezuela.

De modo que, en este contexto, se reconoce la necesidad de un programa de radio como el que se planteó en esta investigación. La producción de Son de Aquí puso en evidencia la gran diversidad de la música venezolana de raíz tradicional. Y es justo su amplitud, además de la cantidad de talentos que la producen actualmente, lo que confirma la posibilidad de que un producto como éste sea sostenible en el tiempo.

Son de Aquí demuestra que es posible cumplir con la ley y al mismo tiempo pensar en la audiencia. Eso implica una investigación minuciosa, un acercamiento sin prejuicios a la música nacional, y una adecuación de los contenidos al público, de modo que le resulte ameno y entretenido, mientras pueden aprender aspectos de la cultura nacional. Con esas premisas claras, el tratamiento que se le dé a la música nacional podría tener un matiz distinto.

Si bien la radio es un medio fundamental para lograr que los jóvenes y toda la colectividad conozcan y valoren la música popular tradicional del país, también es necesario que se aboquen a esa tarea los otros medios de comunicación.

Para tal cometido, además, resulta necesaria la participación de otros sectores de la sociedad. Las instituciones educativas y la familia pueden inculcar el conocimiento de lo propio. Desde el Estado, a través de diversas instancias, se debe velar por el cumplimiento de la legislación y apoyar la difusión del trabajo de los talentos. Un esfuerzo mancomunado entre todos estos actores de la sociedad contribuiría a que la situación tenga un viraje afortunado.

## 6.2 Recomendaciones

- Transmitir y darle continuidad a la propuesta radiofónica Son de Aquí, dada la insuficiente difusión que hay de la música popular tradicional venezolana en las emisoras caraqueñas de corte juvenil en Frecuencia Modulada. De esta forma se estaría dando cumplimiento a lo estipulado en la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos.
- Realizar monitoreos para identificar los niveles de aceptación de la audiencia, lo cual ayudaría a modificar los elementos del programa que sean necesarios en caso de que no se estén consiguiendo los objetivos deseados con la propuesta.
- Desde la Escuela de Comunicación Social estimular la creación de más propuestas audiovisuales que tengan como fin la difusión de la cultura nacional, sobre todo lo concerniente a la música tradicional del país, dado el desconocimiento que se tiene sobre ella.
- Discutir, en las cátedras de radio, la importancia de darle cumplimiento a lo establecido en la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos, especialmente lo relacionado con la difusión de la música popular tradicional venezolana.

## Referencias

Aretz, I. (1969). **Manual del folklore Venezolano** (2da ed). Caracas: Monte Ávila Editores

Arias, F (2006). **El proyecto de Investigación: introducción a la metodología científica (5ta ed.)**. Caracas: Editorial Epístime

Balsebre, A. (2000). **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Ediciones Cátedra.

Bisbal, M. (1998). **De las mediaciones massmediáticas a la cultura popular: acotaciones de la discrepancia**. En Aleman, C. y Suárez, M. (Eds.) Venezuela: Tradición en la modernidad, primer simposio de cultura popular. Caracas: Equicoccio Ediciones/Fundación Bigott

Calcaño, J. (1985). **La ciudad y su música**. Caracas: Monteávila editores.

Castro, E. (2001) Así se diseñan programas radiofónicos. Maracaibo: La Universidad del Zulia.

García, C. (1998). **Tonada**. En Peñín, J., y Guido, W. (Eds). Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott.

García, C. (1998). **Calypso y Parang: confluencia musical entre el caribe anglo e hispanoparlantes**. En Alemán, C. y Suárez, M. (Eds). Venezuela: Tradición en la modernidad, primer simposio sobre cultura popular. Caracas: Equinoccio Ediciones/Fundación Bigott.

González, E. (1998). **De lo popular a lo Residencial: un itinerario teórico.** En Alemán, C. y Suárez, M. (Eds). Venezuela: Tradición en la modernidad, primer simposio sobre cultura popular. Caracas: Equinoccio Ediciones/Fundación Bigott

Hurtado, J. (2000). **Metodología de la Investigación Holística.** Caracas, Venezuela: Sypal

Locatelli, A. (1977). **Raíces musicales.** América Latina en su música. Cerro del agua: Siglo XXI editores

López, A (2005). **Atlas de tradiciones venezolanas.** Bogotá: Fundación Bigott/El Nacional.

Muñoz, J. y Gil, C. (1997). **La radio: teoría y práctica.** Madrid: IORTV

Navarro, L. (2009). **Desarrollo, ejecución y presentación del proyecto de investigación.** Caracas: Panapo.

Oliveros O. (1998). **Sanguero.** En Peñín, J., y Guido, W. (Eds). Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott.

Ortiz, M. (1998). **Joropo.** En Peñín, J., y Guido, W. (Eds). Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott.

Ortiz, M. (1998). **Música popular tradicional: dinamismo y vigencia.** En Alemán, C. y Suárez, M. (Eds). Venezuela: Tradición en la modernidad, primer simposio sobre cultura popular. Caracas: Equinoccio Ediciones/Fundación Bigott.

Pacanins, F. (2006). **Conversaciones con Aldemaro Romero.** Caracas: Fundación Para la Cultura Urbana.

Peñín, J. (1998). **Vals**. En Peñín, J., y Guido, W. (Eds). Enciclopedia de la Música en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott.

Ramírez, T. (1999). **Cómo hacer un proyecto de investigación**. Caracas: Editorial Panapo

Ramón y Rivera, L. (1990). **La música folklórica de Venezuela** (3ra. ed). Caracas: Monte Ávila Editores.

Tomlinson, J. (1999). **Globalization and Culture**. Chicago: University of Chicago Press.

Universidad Católica Andrés Bello y Centro Gumilla (2010). [Informe] **Estudio de consumo cultural en Venezuela**.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2001). **Manual de trabajos de grado, de Maestrías y tesis Doctorales**. Caracas, fedeupel.

Vásquez, M. (2005) **Historia y Comunicación Social**. Santafé de Bogotá, Colombia: Gráficas Modernas.

Vidal, J. (2004). **La era de la radio en Venezuela**. Venezuela: Alfadil Ediciones.

Yépez, O (1993) **Cuentos y Recuentos de la radio en Venezuela**. Caracas: fundación Neuman.

Zavarce, C. (1996). **Secretos de la producción radiofónica**. Caracas: Panapo.

## **Hemerográficas**

Ballesta, J. (2010). **¿En dónde estamos parados? La música venezolana actual.** Revista Ladosis, noviembre-diciembre, nro 13.

Brito, B (1986). **1x1 escaramuza de una batalla perdida.** Comunicación Centro Gumilla. Volumen 53, p. 35.

González, A. (1992). **La cultura residencial viene por la revancha.** Revista Nueva Sociedad, marzo, nro. 113.

Ortiz, M. (2001). **Los tambores resuenan en la ciudad.** Revista Bigott, octubre-noviembre, nro. 59.

Ramón y Rivera, L. (1991) **Los estudios del folklore en Venezuela.** Anuario Fundef.

Velázquez, R. (1990). **El folklore, la tradición y la cultura popular, categorías flexibles para la interpretación de la obra del hombre.** Anuario FUNDEF.

## **Documentos legales**

Decreto Nro. 598 1974 (1974). **Gaceta Oficial Nro. 30680.** Diciembre ,1974.

**Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos** (2011). Gaceta Oficial Nro. 39610, Febrero, 2011.

## **Trabajos de Grado**

Ahumada, L. y González, M. (2004). **La música tradicional venezolana: investigación documental y realización documental.** Trabajo Especial de Grado. Universidad Central de Venezuela: Venezuela.

Balda, F. (1999). **Elaboración de un libro de producción para un programa magazine.** Trabajo Especial de Grado. Universidad Católica Andrés Bello: Venezuela.

Fernández, M. (2012). **El Ritmo de la gran ciudad. Reportaje sobre la música popular con raíces tradicionales en Caracas.** Trabajo Especial de Grado. Universidad Católica Andrés Bello: Venezuela.

Marín, G. y Roa, C. (2006). **Aceptación del medio radio por parte de los jóvenes caraqueños luego de la aplicación de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión.** Trabajo Especial de Grado. Universidad Católica Andrés Bello: Venezuela.

Montero, O. y Valvueda, W. (1994). **La música venezolana en la radio: proyecto de programación FM en Caracas.** Trabajo Especial de Grado. Universidad Central de Venezuela: Venezuela.

Vidal, C. (2005) **Diseño y elaboración de una página Web para la difusión de a música folklórica venezolana.** Trabajo Especial de Grado. Universidad Católica Andrés Bello: Venezuela.

## **Fuentes Web**

Báez, A. (2010). **¿Por qué la música venezolana no es conocida internacionalmente?** [Documento en línea]. Consultado el 2 diciembre de 2012 en

<http://prodavinci.com/2010/03/08/artes/%C2%BFpor-que-la-musica-venezolana-no-es-conocida-internacionalmente/>

Emisora Hot 94 FM (2013). [Página web en línea] consultada el 20 de febrero de 2013 en <http://www.hot94fm.com.ve/acerca-de-nosotros/>

Emisora La Mega 107.3 FM (2013). [Página web en línea] consultada el 20 de febrero de 2013 en:

<http://www1.unionradio.net/LaMegaEstacion/programacion/default.aspx?idProg=6>

Paraíso, R. (2000). **Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos. Revista de literaturas populares.** [Revista en línea]. Consultado el 22 de diciembre de 2012 en <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/19/06-paraiso.pdf>.

Real Academia Española (2013). [Página web en línea] consultada el 17 de julio de 2013, disponible en <http://www.rae.es/rae.html>

Rhode (2013). Clasificación de emisoras FM. [Blog en línea] consultado el 18 de diciembre de 2013, disponible en <http://radiovenezolana.blogspot.com/>

Rodríguez, S (2007). Cantos de trabajo en Venezuela. En *ContrArte* [Revista en línea] Nro 76, diciembre. Consultado el 05 de octubre de 2013 en <http://encontrarte.aporrea.org/76/creadores/a8803.html>

Sonidos del Folklore (2013) [Página web en línea] consultada el 05 de octubre de 2013, disponible en <http://sonidosdelfolklore.com>

Unesco (1982). Declaración de México sobre las Políticas Culturales. [Documento en línea] consultado el 17 de diciembre de 2012 en

[http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico\\_sp.pdf/mexico\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf)

Venezuela tuya (2012) [Página web en línea] consultada el 05 de octubre de 2013, disponible en <http://venezuelatuya.com>

### **Discursos**

Brito, R. (2013). Rueda de prensa previa a la gira “seguros de los nuestro”. [Discurso]. Guataca Producciones.

# ANEXOS

**Anexo N°1:**  
Modelo de encuesta



**Universidad Central de Venezuela**  
**Facultad de Humanidades y Educación**  
**Escuela de Comunicación Social**  
**Instrumento de recolección de datos**

A continuación se le presenta una serie de preguntas, por favor marque con una equis (X) la respuesta de su preferencia. La información recabada será utilizada de manera confidencial, y servirá de apoyo para el Trabajo Especial de Grado que nos encontramos realizando.

**1. Edad \_\_\_\_\_**

**2. ¿Con qué frecuencia escuchas radio?**

A diario \_\_\_\_\_

De dos a tres veces por semana \_\_\_\_\_

Una vez por semana \_\_\_\_\_

**3. ¿Cuántas horas dedicas a escuchar radio?**

Menos de media hora \_\_\_\_\_

Media hora \_\_\_\_\_

Una hora \_\_\_\_\_

Entre dos y tres horas \_\_\_\_\_

Más de tres horas \_\_\_\_\_

**4. ¿En qué momento del día prefieres escuchar radio?**

Mañana \_\_\_\_\_

Mediodía \_\_\_\_\_

Tarde \_\_\_\_\_

Noche \_\_\_\_\_

**5. ¿Para qué escuchas radio? (puedes marcar más de una opción)**

Para estar informado del acontecer nacional \_\_\_\_\_

Para informarte sobre el tráfico \_\_\_\_\_

Para escuchar música de tu preferencia \_\_\_\_\_

Para escuchar un programa que es de tu agrado \_\_\_\_\_

Otra \_\_\_\_\_

**6. ¿Cuál es la estación de tu preferencia?**

La Mega 107.3 \_\_\_\_\_

Hot 94.1 \_\_\_\_\_

92.9 FM \_\_\_\_\_

**7. ¿Te gusta la música de tradición venezolana?**

Si \_\_\_\_\_

No \_\_\_\_\_

**8. ¿Te gusta el joropo?**

Si \_\_\_\_\_

No \_\_\_\_\_

**9. Cuando escuchas radio y suena una canción tradicional venezolana, tú:**

Cambias la emisora \_\_\_\_\_

Escuchas la canción \_\_\_\_\_

No cambias la emisora, pero no le prestas atención a la canción \_\_\_\_\_

**10. ¿Conoces algún género de la música tradicional venezolana diferente del joropo?**

Si \_\_\_\_\_

No \_\_\_\_\_

**11. De ser afirmativa tu respuesta anterior, indica cuáles:**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**12. ¿Consideras que la gaita forma parte de la música tradicional venezolana?**

Si \_\_\_\_\_

No \_\_\_\_\_

**13. Según tu percepción, la música tradicional venezolana cuenta con una difusión en la radio**

Abundante \_\_\_\_\_

Suficiente \_\_\_\_\_

Escasa \_\_\_\_\_

**14. ¿Consideras que en la radio debe difundirse más la música tradicional venezolana?**

Si \_\_\_\_\_

No \_\_\_\_\_

**¿Por qué?**

---

---

**15. ¿Escucharías un programa de radio de música tradicional venezolana que no sólo incluya joropo?**

Si \_\_\_\_\_

No \_\_\_\_\_

**16. ¿Qué duración cree que debería tener un programa de música tradicional venezolana?**

Media hora \_\_\_\_\_

Una hora \_\_\_\_\_

Dos horas \_\_\_\_\_

Más de dos horas \_\_\_\_\_

**17. ¿En qué horario crees que debería ser difundido un programa de música tradicional venezolana?**

En la mañana \_\_\_\_\_

Al mediodía \_\_\_\_\_

En la tarde \_\_\_\_\_

En la noche \_\_\_\_\_

**18. ¿Qué sugerencias le harías a la producción de un programa de música tradicional venezolana?**

---

---