

FASE I
DEFINICIÓN

FASE I

DEFINICIÓN

1. TEORIZACIÓN DE LAS VARIABLES

1.1.BASES TEÓRICAS

A continuación se presentarán las bases teóricas de esta investigación las cuales se han estructurado en función de definir los conceptos convenientes para la sustentación de las variables y objeto de estudio, con el propósito de elaborar el marco teórico referencial para el presente trabajo de grado. En este sentido, es la música folklórica la variable objeto de estudio de este trabajo, para lo cual se consultaron varios autores que conjuntamente con el soporte de declaraciones emitidas por especialistas en el área de la música y la radio, permitirá un mayor entendimiento durante el desarrollo de la referida investigación.

1.1.1 LA RADIO COMO MEDIO NO CONVENCIONAL

Para Urdaneta (1999, p. 13) la radio es sencillamente una técnica de transmisión de sonido en tiempo y espacio, también puede definirse como un medio físico que implica un conjunto de aparatos técnicos que emiten y reciben ondas radio eléctricas y cargas de información.

Así mismo Castro (2005, p. 15) define que es un proceso armónico que permite la comunicación, sin retorno por el mismo medio, desde un punto denominado emisor dirigido a otro posible punto llamado receptor, para lo cual requiere de un aparato mecánico o eléctrico.

De igual manera, Escalante y Gutiérrez (2007, p. 97), exponen que La radio ha demostrado poseer una evidente influencia en los distintos ámbitos de la sociedad, en los cambios de comportamientos y de opinión acerca del acontecer diario; indicando que de allí viene la importancia de este medio posicionándose en los gustos y preferencias de públicos que buscan, la recreación y el entretenimiento como parte de su calidad de vida, además de estar permanentemente informados y bien orientados.

Añaden los autores, que las estaciones de radio en la actualidad con el apoyo de los avances tecnológicos logrados en el área, están en capacidad de ofrecer calidad programática, constituyéndose al mismo tiempo en empresas altamente competitivas con principios claros de producción.

Esto depende claro está, de un proceso de planificación, partiendo de determinados criterios, los cuales a su vez incidirán significativamente en el desarrollo de la emisora

En este sentido los dos autores como lo son Urdaneta y Castro coinciden al definir la radio como el medio por donde se emite información a una gran cantidad de personas, las cuales reciben el mensaje, que es transmitida por ondas radioeléctricas, en este caso la información que se suministrará al receptor será de suma importancia.

Sin embargo, los investigadores consideran que los planteamientos formulados por Escalante y Gutiérrez (2007), corresponden con la naturaleza del término no convencional al expresar que la radio rompe lo convencional a través del uso de las nuevas tecnologías y la creatividad de sus productores para incorporar nuevos elementos.

1.1.2 PROCESO DE PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA

Según Kaplun, (18/09/08) En el proceso de producción radiofónico se enfoca hacia la elaboración de géneros y programas radiofónicos, es decir, hacia cualquier tipo de mensaje radiofónico, ya que en la programación de cualquier emisora todos los contenidos se concretan en géneros que a su vez integran un programa o bien se planifican en unidades programáticas.

De acuerdo con el autor mencionado el proceso de producción radiofónico se encarga de toda la elaboración que conlleva un programa de radio, empezando por el desarrollo de los géneros y el tipo de mensaje que se quiere dirigir al público radioescucha.

Todo este proceso pasa por una etapa de creatividad teórica y técnicas se componen para así formar una estructura de un programa radiofónico.

1.1.3. ETAPAS DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA

Como señalo Castro (2001, p. 67) todo programa por breve que sea requiere de una estructura que debe reflejarse de alguna manera. No debe olvidarse que el éxito depende del siguiente lo debe garantizar quién lo

procede en la cadena, esa es la radio. Lo que va a salir al aire, si no se tiene previsto puede generar confusión o mal manejo por parte del locutor o técnico al igual que un cambio de planes que no se anticipa a su debido tiempo.

Por su parte Figueroa (1997, p. 32) sugiere que los programas de radio requieren de un guion para su visualización y desarrollo. Este trabajo implica planeación, organización y desarrollo o realización. A toda esta tarea se le conoce como producción, todo guión requiere de un conocimiento del segmento de auditorio al que se va a dirigir, perfil de la programación de la emisora, así como los recursos materiales, humanos y técnicos de que se dispone para llevarlo a cabo.

Referente a lo expuesto por Figueroa (1997) y Castro (2001) no tienen nada en común ya que uno define las etapas de producción como la planeación, organización y desarrollo, y el otro afirma que se debe tener algo previsto al hacer un programa radiofónico.

En este sentido se ha fijado posición con Figueroa (1997) ya que expone un concepto más claro para la elaboración del proceso de producción, este trabajo implica planeación, organización y desarrollo o realización.

(A) PRE PRODUCCIÓN

Para Vidal (1996, p. 96) es el proceso mismo de grabación de la obra radiofónica, es el momento sustancial de la obra que se lleva a cabo ya que en ella se vera la culminación de la expectativas desde el surgimiento de las

ideas hasta la cima del esfuerzo.

Por otro lado Figueroa (1997, p. 322) es el conjunto de técnicas y métodos que permiten desarrollar las diversas estructuras programáticas, comprende la acción, el modo y efecto de realizar un programa mediante la utilización de recursos que se destinan a todo proceso creativo para llevar a la escena una obra radiofónica.

Ambos autores coinciden en el proceso de la misma para obtener una buena programación pero Figueroa (1997) es más preciso al reseñar que una preproducción es aquella que desarrolla los distintos puntos los cuáles serán tratados, dentro de una acción, y conlleva a una excelente realización de los programas teniendo en cuenta los recursos que la preproducción ofrece, por tal motivo en esta investigación se tomará en cuenta todo lo dicho por Figueroa para que se lleve a cabo la culminación del proyecto. Este la define con más claridad para ser entendida por aquellas que desean realizar una buena programación.

(B) PRODUCCIÓN

Como señaló Castro (2001, p. 67)

Todo programa por breve que sea requiere de una estructura que deba reflejarse de alguna manera. No debe olvidarse que el éxito del siguiente lo debe garantizar quien lo procede en la cadena, esa es la radio. Lo que va a salir al aire, sino se tiene previsto puede generar confusiones y mal manejo por parte del locutor o técnico, al igual que un cambio de planes que no se anticipe en su debido tiempo.

Por su parte Figueroa sugirió (1997, p. 32)

Que los programas de radio requieren de un guión para su visualización y desarrollo. En este trabajo implica planeación, organización y desarrollo o realización. A toda esta tarea se le conoce como producción todo guion requiere de un conocimiento del segmento de auditorio al que se va a dirigir, perfil de la programación de la emisora, así como los recursos naturales humanos y técnico de que se dispone para llevarlo a cabo.

Los autores antes expuestos coinciden en que es un recurso técnico el cuál ayuda al manejo de una buena producción, ésta será emitida a una gran colectividad, pero antes debe ser estudiado para luego sacarla al aire, también hacen mención de las estructuras que se deben utilizar para realizar excelentes producciones, lo cual implica planeación, buen desenvolvimiento por parte de los locutores. Ambos planteamientos guardan profunda relación sin embargo, se mantiene la postura con Figueroa.

(C) POST PRODUCCIÓN

De la Mota (1998, p. 374) señala que es toda manifestación exigida por un programa de televisión o radio, después de su producción para poder entrar en antena y que sea debidamente seguido y comprendido.

De igual manera, Figueroa (1997, p. 98) sostiene que esta etapa tiene como objeto principal, afirmar detalles, corregir los errores que pueda tener la grabación conforme al guion una vez que haya sido grabada en total permite redondear las ideas y hacer ajustes de última hora por pequeñas imperfecciones que tenga la producción ya realizada.

Los autores De la Mota, (1998) y Figueroa (1997) no coinciden del todo

al definir la post producción, ya que Mota señala que son las manifestaciones que se presentan a última hora, los cuales podría tener un programa después de su culminación, pero que aún no ha sido llevado en antena, esto permite retocar los pequeños detalles que la producción haya tenido durante la grabación.

Mientras que Figueroa en su definición es más claro, por lo cual se fija posición con el mismo, ya que hace referencia a los ajustes que pueda tener una grabación, permitiendo redondear las ideas y realizarles los ajustes que sean necesarios y alcanzar el objetivo que no es más que lograr una excelente grabación tomando en cuenta todos los detalles mencionados por Figueroa.

1.2. RADIO REVISTA

Según Castro (2001, p. 60) la radio revista es todo programa radiofónico cuya duración es mayor a 30 minutos, con variedad de contenidos actualizados y en estructura que permita la participación de diversos géneros.

Por otra parte Escalante (2003, p. 49) sostiene que se “constituye en el formato de formatos, debido a que en el se combinan elementos importantes como lo son la información, opinión y entretenimiento, combinando variedad de estilos en un solo espacio”.

Tanto Castro (2001) como Escalante (2003), explican claramente en que consiste una radio revista o revista radiofónica, cuyos aportes permiten

entender que se trata de un programa diverso, versátil y lleno de dinamismo. Pero los investigadores dejan claro que se tomará para la presente investigación los postulados de Escalante por considerar que al señalar que es un formato de formatos, queda evidenciado que es un programa que se construye sobre la base de varios géneros radiofónicos.

La radio revista es aquella que consta de la variedad tales como, los distintos formatos que se utilizan, los efectos sonoros, la musicalización y al mismo tiempo el estilo del conductor para hacerla así más dinámica, los programas radiales partiendo de varios temas que sean de gran importancia para toda la colectividad a la cual le será emitida.

1.2.1 CONTENIDO DE UNA RADIO REVISTA

Castro (2007, p. 45) determina que para ubicar el contenido de cada uno de los programas radiofónicos que se quieran emitir deben plantearse una serie de interrogantes que involucran tanto a la audiencia como a la estación y el objetivo que persigue. Aquí se debe determinar la pauta musical, la cual pueda ser desde temática, hasta genérica o género; siempre tomando en cuenta el perfil de la estación, el programa y el público.

Al mismo tiempo Escalante (2007, p. 54) afirma que el contenido se puede determinar, pero también se puede esbozar y terminarlo de construir con la participación de la audiencia. El enfoque y el estilo del programa, hasta donde la estación lo permita, también determina la línea del contenido del programa.

De acuerdo con lo antes expuesto los autores coinciden al definirla como

la pauta que se debe tomar para determinar una programación. Por lo tanto se puede decir que el contenido de una radio revista es aquella que conlleva a la realización de los diversos programas radiales tomando en cuenta al público a la cuál le será emitida la información.

(A) FORMATOS RADIOFÓNICOS

Vidal (1966, pág. 61) la define como una primera instancia, en los musicales y los hablados. Para la finalidad pedagógica se centran los formatos hablados, es decir, donde predomina netamente la palabra.

La música podrá jugar, por supuesto, un papel importante pero siempre complementario. La herramienta esencial será la palabra.

Del mismo modo, Escalante y Gutiérrez (2007, p. 121) señala que los formatos radiofónicos permiten una comunicación muy eficaz y atractiva para los radio escucha con la producción de diversos programas que contengan diferentes formatos dirigidos a la masa auditiva.

De acuerdo con los autores ya mencionados, los formatos radiofónicos deben ser complementarios del programa radial y por supuesto lo hace atractivo. Esto permite que el programa sea de mayor agrado y de mayor interés para los radioescuchas como lo dice Escalante (2007, p. 121).

Los investigadores asumen los planteamientos de ambos autores tomando en cuenta que se complementan y permitirá enriquecer la presente investigación.

(a) entrevista Según Castro (2001, pág. 249) dice que es una forma de

comunicación que se establece en dos vías: quien o quienes preguntan y quien o quienes responden, con objetivos previamente elaborados y que pueden ser modificados o enriquecidos en el transcurso del hecho el cual tiene una duración entre 10 y 15 minutos.

Para Herreros, (1992, pág. 249) la entrevista es un diálogo entre periodista y entrevistado con el objeto de obtener una información o definición de la personalidad de este. Es una conversación peculiar en la que la presencia del entrevistado es como director, indagador e incitador de las declaraciones del entrevistado.

Los autores coinciden en que la entrevista es un diálogo que mantiene al entrevistado y al periodista con el fin de obtener la mayor información que sea necesaria. Castro (2001) dice que en el transcurso de las entrevistas puede ser modificado o enriquecido el cuestionario previamente realizado, Este último facilita elementos novedosos, por lo cual los investigadores toman su aporte como una referencia teórica para esta investigación.

(b) noticia Lo indicado por Castro (2001, p, 113) expresa que es un hecho verdadero, inédito o actual de interés general y necesario el cual se comunicara a un publico que puede considerarse masivo, una vez que haya sido interpretado por los sujetos promotores que controlan el medio para las difusiones.

Sin embargo Figueroa (1997, p. 204) la noticia adopta una gran variedad de estilos y formas que dependen de la política de cada estación de la

sensibilidad de los directores de noticia y principalmente en la capacidad de trabajo y el talento de los reporteros.

Los autores brevemente citados no coinciden, debido a que Castro (2001) dice que la noticia debe ser un hecho verdadero, inédito o actual. Y por su parte Figueroa (1997) dice que la noticia adopta una gran variedad y que tiene su propio estilo dependiendo de la estación o programa radial. La noticia debe regirse de unos formatos y que deben ser hechos reales, de interés y actual. Fijando posición con lo dicho por Castro (2001) la noticia debe ser un hecho verdadero, inédito o actual

(c) reportaje Cebrián (1992, p. 93) define el reportaje como el género más rico de los utilizados en la radio desde la perspectiva informativa. Su riqueza viene de su libertad de formato. De la ausencia de una estructura rígida en este género que le permite la intervención de la creatividad. Claro, sin olvidar que se trata de una narración informativa.

Ortiz (1997, p. 134) considera que el reportaje es un género donde se combina la narración y los recursos sonoros para brindar información ambientada.

Los autores Cebrián (1992, p. 93) y Ortiz (1997, p. 134) coinciden en cuanto a que se trata de una narración, sin embargo Cebrián, se muestra más específico al señalar que el reportaje es el género más rico de los utilizados en la radio desde la perspectiva informativa y que puede regirse bajo cualquier formato y por su parte Ortiz la señala como un género que combina la narración y los recursos sonoros para así brindar una información

bien ambientada para el oyente.

Ante lo expuesto se ha fijado posición con el autor Cebrian (1992), ya que es más preciso al señalar que el reportaje es el género más rico dentro de la radio desde la perspectiva informativa, sin olvidar que es una narración informativa.

(d) documental Para López, (1997, p. 45) algunos productores se refieren al documental como el relato periodístico que se limita a pruebas documentales, tales como registros en directo, entrevistas, y sonidos reales.

De igual manera, Figueroa, (1997) define el documental radiofónico como el instrumento que aporta los datos más sobresalientes reunidos en la escena de los hechos y contiene multiplicidad de opiniones de los protagonistas de los expertos, de los líderes de opinión y de los organismos que toman decisiones en la vida social.

Los autores López (1997, p. 45) y Figueroa (1997) coinciden en que el documental es el relato de los hechos más resaltantes o más importantes. De acuerdo con estos autores se puede decir que el documental debe realizarse con los hechos que causen mayor interés al radioescucha para así captar su audiencia.

En este sentido fijando posición con los dos autores debido a que el documental es el relato de los hechos más resaltantes o más importantes y que son los que deben salir al aire.

(e) reportaje simultáneo Según Vidal (1996, p. 138) se realiza en directo la creación se ejecuta paralelamente al desarrollo de la acción. El eje creativo

lo da la propia acción que hace hilo conductor de la narración. Para la elaboración de este tipo de reportajes se escogen acontecimientos previsibles. El periodista o los periodistas al mando de estos reportajes tienen que estar muy bien documentados.

Conocer a los protagonistas y antagonistas del suceso. Sus escenarios y su historia. Por ende debe elaborarse un material de apoyo que el periodista debe tener a la mano para cualquier tipo de accidente previniendo bajas en la información en vivo.

Por otra parte Figueroa (2000, p. 241) sostiene que es aquella que surge con naturalidad en el reportero la inquietud de profundizar en el análisis y en la investigación. Pero es un intento de global de calificarlo, ya que es considerado por los más distinguidos escritores como el género periodístico del rango más próximo a la perfección.

(f) reportaje diferido Para Vidal (1996, p. 138) Se elabora en la mesa de redacción. Su finalidad es dar al oyente –según cita a Cabello- todos los datos importantes sobre un hecho actual o sobre alguno que haya que actualizar. El ordenamiento de las representaciones no necesita seguir un orden cronológico, sino un orden lógico que facilite la comprensión del hecho.

El periodista seleccionará las muestras y las ordenará de forma que transmita al público en pocos minutos la idea de una acción desarrollada en fracciones de tiempo muy superiores, sin escatimar información.

Según Figueroa (2010, p. 243) Conocido simplemente como reportaje es también una tarea bien pensada que permite el montaje y la elaboración

planeada. No requiere un orden cronológico pero se nutre de la lógica para la exposición de la historia.

Los autores Vidal (1996) y Figueroa (2010) coinciden en que el reportaje no requiere un orden cronológico pero debe tener un orden lógico que facilite la comprensión del hecho. De acuerdo con estos autores se puede decir que el reportaje diferido es aquel que se elabora en la mesa de redacción con todos los hechos actuales o que haya que actualizar, debe redactarse de forma coherente, sencilla y precisa de manera que el radioescucha lo capte con facilidad. Por lo tanto se fija posición con lo dicho por ambos autores.

(B) GUION LITERARIO

Según Vidal (1966, p. 61):

la espontaneidad es una de las características más subrayadas de los hispanoamericanos y más específicamente de los caribeños. Tal característica que no es ni positiva ni negativa en abstracto entronca en la improvisación, otra de las características nuestras que han acabado con nuestra propia idiosincrasia. La falta de planificación es algo por lo cual hemos luchado durante toda nuestra historia en todos los ámbitos.

Al respecto Castro (2001, p. 91) reflejó de una manera global la historia o el tema que se va a tratar, sin ofrecer detalles técnicos sobre la realización y la transmisión.

Los autores brevemente citados Vidal (2001, p. 61) y Castro (2001, p. 91) explican sus diferentes puntos de vista, por lo cual se coincide con ambos porque para la realización de un guión hay que planificar y ordenar lo que se va a decir, y la misma vez debemos estar muy bien documentados para

poder hacer una buena improvisación al momento de transmitir un programa.

(C) MÚSICA

Según Figueroa, (1996, p. 146) la música es el segundo elemento del código radiofónico y un excelente auxiliar del guión. La música tiene la función poética de servir en la radio para describir, sin palabras, el lugar, el tiempo, el estado de ánimo, las condicionantes sociales y la idiosincrasia de la cultura de los pueblos.

La música, como miembro del reino imaginario, se ha vuelto poderosa. Se mueve en varias dimensiones: en la dimensión del tiempo, en la de las intensidades altas y bajas y en la de volúmenes de tonos crecientes y decrecientes.

Los aumentos y las disminuciones, como podrá observarse ahora, tienen un cierto carácter que le da especificidad a la música. No hace falta decir que es el ingrediente más importante de la obra radiofónica. Independientemente de su función recreativa como arte, sirve a la radio para intensificar las acciones, para establecer la ambientación en general y para formular cambios en el escenario de la imaginación humana. Es evidente que se hace referencia a la música cuando no representa el mensaje principal de la radio, sino cuando se la utiliza como un recurso auxiliar.

Señala castro (2001, p. 32) la música se utiliza con mayor frecuencia en la estructuración de programas radiofónicos, generalmente sirven para provocar cambios o identificar espacios dentro de un programa determinado.

Los autores Figueroa, (1996) y Castro (2001) coinciden en que la música generalmente provoca cambios en la imaginación del radioescucha, Figueroa es más claro en su definición ya que dice que la música es el que identifica al programa y es el segundo elemento más importante de la radio. Se puede decir que la música es un elemento fundamental en la radio, ya que es la que le da armonía a la estación o al programa. La música hace que el receptor deje llevar su imaginación, se relaje o simplemente diversión.

(a) música subjetiva Por su parte Pedroza (2005, p. 31) la define como la que expresa y apoya situaciones anímicas y crea un ambiente emocional que es difícil y hasta ridículo describir por medio de imágenes o palabras.

Para comprender la intencionalidad de uso de la música subjetiva previa. Esta música surge y llega a la fibra de los sentidos. Es casi imposible que una persona que se encuentre en una situación de extrema tristeza por la muerte de un ser querido, se sienta a escuchar las alegres composiciones de Vivaldi o los tambores festivos de afroamérica.

Por otro lado Ortiz (2008, p. 49) Normalmente, a través de los fragmentos musicales nos adentramos en el mundo de las sensaciones, por ello los relacionamos con ciertos estados anímicos.

Los autores Pedroza (2005) y Ortiz (2008) coinciden en que la música subjetiva es aquella que apoya y expresa estados anímicos. Pedroza es más explícito en su concepto ya que dice que es imposible no identificarse con este tipo de música en un momento de mal estado de ánimo. Se puede decir

que la música subjetiva es la que le llega más al radioescucha en un momento crítico en su vida.

(b) música objetiva Según Pedroza (2005, p. 30) es aquella que, independientemente de nuestros sentimientos e ideas, es por sí misma. Expone un hecho concreto, donde "solo" se da lugar a una interpretación y atiende claramente a género, época, estilo, etc.

Para un conocedor musical y hasta para el compositor es posible que sea así eso de "una interpretación", pero para un oyente esta objetividad dependerá de su archivo sonoro. Para una joven venezolana, escuchar un vals podría significar la celebración de sus 15 años.

Por su parte Ortiz (2008, p. 49) dice que la música sustituye a la palabra en la descripción de ambientes, escenas, etc. Es el caso en el que el texto anuncia, por ejemplo, una batalla, una tormenta, etc., y la música narra por sí sola la escena. Se sitúa al oyente en el escenario y si la música le relata la historia.

Ante lo expuesto por los autores los cuales están totalmente de acuerdo que la música objetiva es la que expone un hecho concreto y sólo se da lugar para la interpretación e imaginación del receptor. Por lo tanto se puede decir que la música objetiva es la que traslada al radioescucha a la letra de la canción, se identifica y deja llevar su imaginación hasta los lugares o momentos que la música lleva.

(D) EFECTOS SONOROS

Para Pedroza (2005, p. 40) Los efectos sonoros pueden ser naturales, y

aquí se incluyen los denominados humanos: Los que se generan sin utilizar instrumentos ni herramientas; e instrumentales, producidos por o con instrumentos creados para tal fin.

Los efectos de sonido sirven para apoyar una narración y construir un mensaje, sólo con ellos o como parte de un lenguaje. Se pueden registrar, crear o recrear y su comprensión dependerá del marco referencial del oyente y del uso dentro del contexto narrativo.

Los efectos de donde, afirma Victoria, (1999, p. 156), deben ser reales, de otra manera confunden al oyente, pues no puede identificarlos. A modo de acotación, esa realidad no implica que no puedan ser creados, siempre y cuando puedan ser identificados o que a su uso continuo los lleve a ser entendidos o aceptados como reales por la audiencia. Para ilustrar un poco, sería conveniente consultar acerca de qué sonido emiten las naves de los marcianos o cómo se comunican; tal vez sea difícil encontrar un registro sonoro de esta naturaleza, pero un sonido diseñado para tal fin puede ubicar al oyente exactamente en el ambiente que se quiere.

Lo que sí es muy cierto, según lo dice Victoria (1999, p. 155), es que cuando se piensa en el uso de sonidos, es esencial pensar también en el público; el emisor y el receptor deben percibir el sonido de igual manera y atribuirle los mismos significados.

Por otro lado Castro (2001, p. 40) expresa que los efectos sonoros pueden ser naturales o humanos, los cuales son los que se generan sin utilizar instrumentos ni herramientas, sirven para apoyar una narración y

construir un mensaje.

Los autores Pedroza (2005) y Castro (2001) coinciden en que los efectos sonoros pueden ser naturales es decir los que se generan sin utilizar instrumentos ni herramientas, también están de acuerdo en que los efectos sonoros sirven para apoyar la narración.

Los efectos sonoros pueden ser naturales o artificiales, los dos pueden ser utilizados en el programa radial, aunque estos autores recomiendan que sean naturales.

(E) SECCIONES

Para Ortiz, (1995, p. 144) define secciones como cada una de las partes diferenciadas en las que, sin formar parte de la continuidad, se puede dividir un programa.

Por su parte Castro (2001, p. 74) define las secciones como espacios definidos, con principios y fin dentro de el tiempo de emisión de un programa son de cierta duración e involucran formatos con géneros distintos.

Ante lo expuesto por los autores Ortiz (1995) y Castro (2001) tienen cierta semejanza al decir que son partes del programa que diferencian cada uno de los segmentos los cuales se dan dentro de los programas radiofónicos. Por lo tanto se puede decir que es aquella que consta de varios espacios los cuales diferencian una sección de lo otra.

(F) TIPS

Según Pedroza. (2005, p. 71) el tips en el lenguaje de la radiodifusión, es

la menor unidad sonora con contenido semántico. Básicamente se podría afirmar que existen dos tipos de tips: los propios de la emisora o del programa y los tips de contenido, de programación.

El tips propio de la emisora o del programa es el que dice, enseña o recalca alguna característica diferenciadora de la emisora o del programa, es una especie de promoción muy corta. Además de la brevedad es fácil identificarlos, porque los tips de la emisora o del programa siempre son grabados.

En el caso de la emisora se acostumbra grabarlos en la voz oficial de la misma y para los programas es recomendable grabarlos en una voz distinta a la de los presentadores, aunque se acostumbra grabarlos en las voces oficiales de la emisora; se recomienda igualmente que los tips del programa se graben en voces que contrasten con la de quien presenta, conduce o anima, es decir, si el presentador es hombre se recomienda que los tips sean grabados por mujeres y viceversa.

Por otro lado, Castro (2001, p. 71) define los tips como el lenguaje radiofónico, ésta es la menor unidad sonora con contenido semántico

1.3. MÚSICA FOLKLÓRICA VENEZOLANA

Revista Científica de Investigación Social (22/03/10) la define como el producto del mestizaje que nació cuando confluyeron elementos culturales de los tres grupos étnicos residentes en el país, que se mezclaron en comunidades y se convirtieron en la Venezuela colonial. Por esta razón, en el folklore venezolano se observa una gran interrelación (sincretismo cultural)

de los elementos aportados por las culturas indígenas, españoles y africanos.

Así mismo Aretz (1995, p. 11), es el patrimonio de una capa cultural que precede a la que crea o disfruta de las conquistas modernas, sean mecánicas, farmacológicas, arquitectónicas, culturales entre otras.

Según lo que afirma la Revista Científica de Investigación Social (22/03/10) es el producto del mestizaje entre españoles y grupos étnicos.

La música folklórica venezolana es la que identifica el país, es la música que a pesar que salgan nuevas formas musicales siempre debe estar por delante.

En este sentido fijando posición con Aretz (1995, p. 11) ya que es el patrimonio de la cultura venezolana.

1.3.1 FORMAS MUSICALES

Para Dollal, A, (1996) la define como las expresiones artísticas de un lugar geográfico determinado que nacen al amparo de las creatividades, el talento y la capacidad descriptiva de los habitantes.

Al respecto Aretz (1995, p. 43), son aquellas manifestaciones que surgen en las diferentes ciudades las cuales circulan por todo el pueblo, sin hacer distinción de clases.

Los autores Dollal, A, (1996) y Aretz (1995) ambos coinciden al decir que son aquellas manifestaciones geográficas propias de un pueblo los cuales hacen referencias a las y creaciones de sus costumbres.

Esta transcurre en el tiempo, y su forma se despliega también a lo largo

de éste. Fijando posición por lo dicho por Dollal, A, (1996) y Aretz (1995) ya que ambos aportan sus ideas dándole la definición correcta.

(A) CALIPSO

Según Aretz (2006, p. 59) Es una tradición popular que se inicio en los albores del Siglo XIX, dicha presunción se hace basado en la Tradición Oral, y dado que las explotaciones auríferas se iniciaron en una forma industrial entre los años 1860 al 1870. El Calipso de El Callao, es para los callaoenses no solo una expresión musical, teatro o danzas, sino una actitud mental, una filosofía de raíces profundas que permite comprender las complicadas costumbres que han resultado de esa mezcla, en la que diferentes nacionalidades aportaron sus usos y costumbres sin egoísmo cultural, es el compartir los conocimientos.

Se puede definir al Calipso como aquella forma que parte de las actitudes mentales, comprendiendo así las costumbres de los diferentes estados, lo cual hace que sus melodías partan de las mezcla de las actitudes.

Como lo expone Turk (1999, p. 78) es una forma de música folclórica desarrollada en la isla de Trinidad, al noroeste de América del Sur, y originariamente cantada en los carnavales. Las letras de los Calipso frecuentemente son improvisadas y generalmente tratan sobre temas de actualidad o satíricos. Se caracterizan técnicamente por los giros arbitrarios en la acentuación de las palabras del inglés cotidiano.

Los dos autores tienden a tener sus diferencias por lo que Aretz define al Calipso, como una expresión musical, sin actitudes mentales mientras que Turk, afirma que es una forma musical originaria en la isla de Trinidad, la cual se caracteriza por sus improvisaciones que tratan sobre temas de actualidad.

En consecuencia se ha fijado posición con tukt (1999), ya que señala que el Calipso es originario de la isla de trinidad, la cual trata temas de actualidad o satíricos, por esos elementos se considera adecuado en todo lo indicado por dicho autor, para la realización de esta investigación.

(B) GAITA PERIJANERA

Matos, M. (1989, p. 61) explica que su origen se remonta a la época de la colonia, son los canarios quienes introducen la danza y el ritmo, luego sufre transformaciones al tomar contacto con la cultura negra e indígena aún presente en la Sierra de Perijá.

Según explica Acevedo (1993, p. 30), es una fiesta dedicada a San Benito, que se celebra el 27 de diciembre hasta por lo menos el 6 de enero, cuando se pagan promesas por ayuda al santo negro. Se acompaña la gaita con tambora, cuatro y maracas. La inclusión del furro por algunos es nueva. Ha sido catalogada por algunos como suite popular, debido a que se compone de cuatro partes: gaita, sambe, guacharaca y chimbanguales.

Los autores no coinciden con lo planteado ya que matos (1989) dice que son los canarios los que introducen el ritmo, mientras que Acevedo expone que es aquella que acompaña la gaita y utilizan maracas, furros y tamboras.

Por lo tanto, Acevedo es más directo y es más asertivo al decir que es un canto popular donde se utilizan sambe, guachara y chimbanguales.

Fijando posición con Acevedo (1993, p. 30) ya que es más directo y es más asertivo al decir que es un canto popular donde se utilizan sambe, guachara y chimbanguales. La gaita perijanera es la que solo se escucha y se toca el 27 de Diciembre en honor a San Benito.

(C) JOROPO

Según Aretz (2006, p. 58) el joropo es una forma tradicional de música y baile que identifica plenamente al venezolano. Antiguamente “joropo” se refería a una fiesta y con el pasar del tiempo se identifica más bien como una forma de música y baile. El Joropo es actualmente un símbolo emblema de identidad nacional.

En la melodía independiente se identifica la presencia del negro y en la estampa de las maracas identificamos la huella indígena. Él joropo no solo es un estilo musical, también es baile y danza, y representa además una fiesta popular, es un baile alegre que divierte y reúne a sus participantes, en cada zona geográfica toma su propia esencia, y desarrolla diferentes paso y figuras en el baile, existiendo sin embargo figuras básicas que los identifican.

Para la Revista Magazine y Farándula (15/03/2010) el Joropo es el baile popular venezolano, que junto al merengue, el bambuco, el tono llanero, el corrido, el aguinaldo y el tanguito, conforman el grupo característico de la danza venezolana.

El joropo es un baile tradicional de Venezuela es un símbolo de emblema de identidad nacional. Fijando posición con los dos autores ya que los dos conceptos son muy claros y asertivos debido a que Aretz (2006, p. 58) dice que es una forma tradicional de música y baile que identifica plenamente al venezolano, y por su parte la Revista Magazine y Farándula dice que es el baile popular venezolano. De esta manera el joropo es una de las danzas que identifica a Venezuela.

(D) DANZA

Según la revista de Música y Danza para el niño, (15/03/2010) La palabra danza procede del sánscrito y significa “anhelo de vivir”, osea, un sentimiento humano, una necesidad de índole espiritual y emotiva que se expresa en la acción corporal.

En el mundo entero, y allí hasta donde llega la memoria de la humanidad, existió y existe la danza. La danza está arraigada en lo individual y en lo colectivo. El concepto de danza abarca tanto el proceso de danzar como también su producto (o sea, una danza determinada).

Para Turk, (1999, p. 602) es un género musical extendido por varios países, en cada uno de los cuales recibe una serie de aportes. Es, como el vals, de ritmo más rápido que la española y más lenta que las danzas de la Europa oriental.

La Danza sigue un patrón, acompañado generalmente con música y que sirve como forma de comunicación o expresión, fijando posición con lo dicho por la revista de Música y Danza para el niño, (15/03/2010) siendo más específica y exacta al definirla, sabiendo que la misma es emotiva y se expresa en la acción corporal

(E) CONTRA DANZA

Según Guerra (1990, p. 54) Era la música que acompañaba un baile de origen inglés. Tuvo tal éxito que a principios del siglo XVIII penetra en Francia y desplaza el minuet. No es el caso de dar connotaciones técnicas sobre compases, como advertinos. El nombre de contradanza, según la opinión más acertada, viene de los términos ingleses "Country-dance" o "Danza Campestre". Así lo afirma Turk. Siendo la contradanza de origen inglés es muy lógico que su etimología sea inglesa. Existen obras de artes que representan danzarines en el bosque, como el cuadro de Lancret Real de Dresde.

Así mismo Turk (1999, p. 603) afirma que la contradanza reviste una elegancia señorial que permite vislumbrar lo que serían los salones virreinales, y la sociedad mantuana.

Como el nombre lo dice, se trata esencialmente de un géneroailable. Se sabe del maestro Elías Prado y de un señor apellidado Andrade que el saladillo tenían una escuela de baile de contradanza.

Se fija posición con lo dicho por Turk (1999) tratándose esencialmente de

un géneroailable, que reviste una elegancia señorial, mientras que Guerra (1990) no especifica bien su idea en cuanto a esta definición.

(F) BAMBUCO

Según Aretz (2006, p. 60) El bambuco es una danza y un género musical colombiano autóctono, considerado uno de los más representativos de ese país, tanto que ha llegado a ser reconocido entre los emblemas nacionales y como parte del folclore de esta nación. La danza del bambuco es enteramente original, su música es singular y en fuerza de su mérito y poesía se ha convertido en música y danza nacional. El único caso probable de nostalgia de un granadino en tierras apartadas, sería oyendo un bambuco.

Por su parte La Revista de Música y Danza para el niño, (15/03/2010) define el Bambuco como la expresión musical de Colombia. Por su gran dispersión, que cubre trece departamentos de la zona andina, es considerado 'el aire nacional' colombiano.

Fijando posición con ambos autores debido a que el Bambuco es la forma musical que identifica a Colombia y es de origen mestizo y conjuga melodías de la tradición indígena con ritmos europeos y es considerado uno de los más representativos de ese país, ambos conceptos definen y complementan lo que es el bambuco. A pesar que esta forma musical es de origen colombiano al pasar los años llegó a Venezuela.

1.3.2 PRINCIPALES CANTAUTORES

Según Aretz, (1995, p. 28) son aquellas intuitivos, melodías y a veces poetas los cuales calcan modelos existentes, que se salen de los patrones populares de moda, y que de pronto imponen nuevas piezas que se constituyen por breve tiempo en un género nuevo.

Aretz menciona que los principales cantautores son aquellos que contribuyen en llevar a cabo esas melodías, a través de versos o poemas que imponen dependiendo al género al cual corresponde estos cantos en donde su intérprete es quien le da el toque final.

(A) SIMON DÍAZ

Simón Díaz es el más célebre músico, compositor e intérprete del género popular venezolano y su obra es considerada como uno de los legados más importantes tanto para la música popular venezolana como para el repertorio musical del resto del continente. Conocido mayormente por el rescate de la Tonada Llanera, Simón Díaz, convencido de que la tonada del llano venezolano es un aire musical de características únicas, se dedicó enteramente a difundirla, estudiarla y componerla hasta constituirlo en un auténtico género musical en el que han conseguido expresarse grandes artistas.

Según la página web www.simondiaz.com, reseña que Simón Díaz es el más célebre músico, compositor e intérprete del género popular venezolano y

su obra es considerada como uno de los legados más importantes tanto para la música popular venezolana como para el repertorio musical del resto del continente. Conocido mayormente por el rescate de la Tonada Llanera, Simón Díaz, convencido de que la tonada del llano venezolano es un aire musical de características únicas.

Se dedicó enteramente a difundirla; estudiarla y componerla hasta constituir la en un auténtico género musical en el que han conseguido expresarse grandes artistas como Mercedes Sosa (Argentina), Caetano Veloso, Ivan Lins y Joyce (Brasil), Joan Manuel Serrat (España), Danny Rivera, Ednita Nazario, Cheo Feliciano y Gilberto Santa Rosa (Puerto Rico), Franco De Vita (Venezuela), entre otros. Así mismo, destacados directores y compositores de la música académica han llevado las tonadas de Simón Díaz al lenguaje de la orquesta sinfónica y arreglos corales, sellando de esta manera el carácter universal de este género musical.

Ante lo expuesto las fuentes coinciden al destacar a Simón Díaz como uno de los principales exponentes del repertorio musical venezolano, el cual se destaca por ser compositor, cantautor e intérprete de género popular del folklore en Venezuela.

Fijando posición ante lo expuesto, por la fuente www.simondiaz.com (19-06-2010) destaca a Simón Díaz como uno de los principales exponentes del repertorio musical venezolano, siendo compositor, cantautor e intérprete de género popular del folklore en Venezuela.

(B) JUAN FERNANDO VELASCO

Según la página web www.musicacion.com/J/Juan-Fernando-Velasco/biografia, (19-06-2010) Juan Fernando Velasco nació en Quito, Ecuador. Nunca pensó en ser músico, más bien prefería imaginarse economista, como su padre. De hecho, hizo cuatro semestres en Economía, pero la cosa definitivamente no iba por ahí. La música ya lo había atenazado desde que un compañero del colegio le propuso ser parte de la banda de rock que tenía junto con sus hermanos.

La banda se llamaba Tercer Mundo. Diez años de giras enloquecidas, fanáticas adolescentes al borde de la histeria, camisas raídas y mil historias compartidas en el camino, fueron suficientes y le llevaron a decidir buscar su propio camino, solo.

Fijando posición, la página web www.musicacion.com/J/Juan-Fernando-Velasco/biografia, (19-06-2010) destaca lo que Juan Fernando Velasco prefería, que era ser economista, y no músico, pero la música lo enlazo y hoy día lo conocemos como un cantautor de la música folklórica venezolana.

(C) REINALDO ARMAS

Según la página web musicadevenezuela.blogspot.com/.../biografia-de-reynaldo-armas. (19-06-2010) Reynaldo Armas, nace el 4 de agosto de 1953 en Santa María de Ipire, Estado Guárico, Venezuela; sus padres son Modesta Enguaima y Nicasio Armas y sus 4 hermanos Domingo, Argelia,

Felipa y Margoth. Comienza a componer y cantar música a los 12 años en Zaraza su lugar de residencia para el momento, allí, a los 15 años realiza su primera intervención en público en el programa radial Caminitos de Zaraza, transmitido por Radio Zaraza y conducido por el locutor Pompeyo Higuera Sutil.

A los 17 años se fue a vivir a Caracas, donde tiene que quemar muchas etapas en centros nocturnos de la capital.

Fijando posición, por la página web musicadevenezuela.blogspot.com/.../biografia-de-reynaldo-armas. La misma hace énfasis de lo entregado que comenzó hacer Reynaldo Armas, por la música, destacado por su capacidad de cantar a muy temprana edad lo cual lo ha impulsado a creer no solo como persona sino como unos de los principales músicos e intérpretes del folklor venezolano y que aún se mantiene en el medio artístico cosechando sus éxitos y que ha demostrado ser uno de los inspiraciones para las nuevas generaciones.

(D) JUAN DE LOS SANTOS CONTRERAS

Según la página web www.lastfm.es/music/ (19-06-2010) Juan De Los Santos Contreras, mejor conocido como El Carrao de Palmarito, Clarín de la Llanura, es hijo de Juan de Mata Laguna y de Carmen Cecilia Contreras. Su infancia transcurrió junto a los quehaceres propios del llano venezolano, trabajando como peón en hatos cercanos a la población de Palmarito (en las riberas del río Apure).

Fue amansador de toros, labrador de campo, excelente jinete, comerciante y policía. Cantaba desde muy niño, por lo que frecuentemente era invitado a las parrandas de su pueblo. En el año 1955 fijó su residencia en la ciudad de Barinas. Su primera actuación como cantante la realiza en Radio Barinas, en el programa Fiesta Criolla. Aquí adquiere su nombre artístico, El Carrao de Palmarito, el cual es propuesto por Luis Eduardo Camejo, locutor de la emisora.

Fijando posición se está de acuerdo, con lo dicho por la página www.lastfm.es/music/ (19-06-2010) Juan de los santos Contreras, desde muy niño cantaba, lo que lo ha llevado a cosechar grandes éxitos, y mejor conocido como el carrao de Palmarito, y hasta ahora se ha mantenido como unos de los principales iconos de la música folklórica venezolana, tal fue el motivo de esta investigación escogerlo para hacer énfasis de que ha contribuido en el crecimiento del folklor y que ha ayudado impulsar a las nuevas generaciones los cuales pueden tomar como ejemplo a este gran intérprete de la música llanera.

(E) LILA MORILLO

Para Matos (1999, p. 603) Lila demostró cualidades vocales y condiciones artísticas y por ello participaba en todos los programas de aficionados que habían en la radio local... ¡Ganándolos todos! Se inició artísticamente de la mano de Don Mario Suárez, interpretando música venezolana. Fue la primera artista en utilizar escotes atrevidos en su

vestuario y trajes de lentejuelas ajustados, que inmediatamente la convirtieron en el símbolo sexual de los 60. Su extraordinaria voz la paseó por países como Cuba, Argentina, EEUU y México, donde con apenas 16 años actuó en el prestigioso teatro Blanquita del país azteca.

En este sentido Fijamos posición con lo dicho por Matos (1999), ya que hace una reseña, de lo que fue el comienzo de la carrera artística de la cantante del cocotero y muy famosa por la misma quien la dio a conocer por diferentes lugares, dándole paso así a formar parte de una de las principales cantautores de la música folklórica, también hace referencia que fue la primera en usar un vestuario distinto al que se venía imponiendo en ese tiempo, logrando así posicionarse en el mundo artístico y ser una de las primeras mujeres que lograra ser exitosa con el folklor venezolano.

Por tal motivo en esta investigación se tomó en cuenta el gran repertorio musical que ofrece Lila Morilo, ya que sirven de guía para la realización de este proyecto el cual ha tomado los principales intérpretes de la música venezolana para sustentar por medio de su repertorio este trabajo especial de grado.

(F) VÍCTOR ALVARADO

Según la página web www.magazine.com.ve/farandula/ Víctor Alvarado, Es el hijo ilustre de Isla de Toas. Merecedor de numerosos reconocimientos, acaso tenga el mejor de todos: el cariño de su pueblo. Durante más de cuarenta años de carrera artística ha sido fiel exponente de la música

zuliana, de la danza, la contradanza, el bambuco. Cantó boleros e incursionó en la gaita. Pero sobre todo, conserva intactos la risa, el amor a la vida y el calor de la amistad.

Alvarado es uno de los más grandes exponentes que forma parte de la larga lista de los buenos y exitosos cantantes que son pioneros en el folklor venezolano. Víctor ha sido merecedor de numerosos premios durante su carrera como artistas y exponentes de la forma musical como lo es la danza del Zulia.

Fijando posición, la página web www.magazine.com.ve/farandula/ resalta la trayectoria de Víctor Alvarado como un fiel exponente de la música zuliana, de la danza, la contradanza, el bambuco. Conservando siempre la risa, el amor a la vida y el calor de la amistad. Siendo motivo para ser tomado en cuenta para esta investigación.

(G) FRANCISCO MATA

Según la página www.sacven.org. Francisco Mata Desde pequeño aprendió a tocar, a fuerza de puro talento, el cuatro y su incondicional guitarra que aún hoy lo acompaña. Con su padre, Alejandro Marcano Gómez, aprendió a cantar una amplia variedad de ritmos y melodías orientales; y con su madre, su amada Rosa, comprendió la importancia de amar a sus semejantes y venerar a Dios y a su querida Virgen del Valle.

A la edad de 7 años comenzó a cantar, pero no es sino hasta los 13 años cuando hace su debut como profesional. En esa oportunidad se presentó en

la sociedad Benefactora de Juangriego. En 1960 se incorpora al conjunto Guaiquerí, con el cual viaja a Caracas para grabar su primer disco que se llamó Canto Margariteño. Mientras estuvo en esta agrupación, creó el conocido ritmo Motivo Guaiquerí, muy semejante al merengue, pero con un compás y una acentuación musical distintos.

Fijando posición, por la página www.sacven.org. Mata es uno de los principales cantantes del oriente, quien desde muy temprana edad comenzó en el mundo de la música, por ello se ha tomado en cuenta su participación en este proyecto el cual hace referencia a los principales exponentes del folklore venezolano.

1.4. SISTEMA DE OPERACIONALIZACIÓN DE LA VARIABLE

1.4.1. DEFINICIÓN NOMINAL DE LA VARIABLE RADIO REVISTA

Radio Revista.

1.4.2. DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE LA VARIABLE RADIO REVISTA

Escalante (2003, p. 49) sostiene que se “constituye en el formato de formatos, debido a que en el se combinan elementos importantes como lo son la información, opinión y entretenimiento, combinando variedad de estilos en un solo espacio”.

Se puede decir que la radio revista contiene variedad en su programación incluye aspectos importantes y muy actualizados, que además es utilizado en los diferentes formatos radiofónicos que le dan ese estilo

único a una radio revista, combinando elementos de suma importancia.

1.4.3. DEFINICIÓN OPERACIONAL DE LA VARIABLE RADIO REVISTA

La radio revista, es un formato de formatos mediante el cual se desarrollará el tema en varios segmentos, cuyo contenido se centrará en lo referente a la música folklórica venezolana. Esta variable de acuerdo a las dimensiones y los indicadores, será medida a través de un instrumento de recolección datos elaborado para tal fin.

Cuadro 1
Operacionalización de la variable 1

Objetivos Específicos	Variable	Dimensiones	Indicadores	Sub. Indicadores
Establecer el Contenido de una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana.	Radio Revista	Contenido de una Radio Revista	Formatos radiofónicos.	1) Entrevista 2) Noticia. 3) Reportaje. 4) Documental. 5) Reportaje simultaneo. 6) Reportaje diferido
			Guion literario. Música. Efectos sonoros. Secciones Tips.	1) Subjetiva. 2) Objetiva.
Elaborar las Etapas de Producción de una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana.		No se mide se cumple en la fase III		

Fuente: Elaboración propia (2010)

1.4.4. DEFINICIÓN NOMINAL DE LA VARIABLE MÚSICA FOLKLÓRICA VENEZOLANA

Música folklórica venezolana.

1.4.5. DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE LA VARIABLE MUSICA FOLKLÓRICA VENEZOLANA

Aretz (1995, p. 11), es el patrimonio de una capa cultural que precede a la que crea o disfruta de las conquistas modernas, sean mecánicas, farmacológicas, arquitectónicas, culturales entre otras.

1.4.6. DEFINICIÓN OPERACIONAL DE LA VARIABLE MÚSICA FOLKLÓRICA VENEZOLANA

La música folklórica venezolana, es el producto del mestizaje entre varios grupos étnicos los cuales se mezclaron en distintas comunidades, del cual surgen los elementos que influyen en la cultura y que sirve de inspiración en la música folklórica venezolana. Esta variable será medida a través de un instrumento de recolección de datos de acuerdo a las dimensiones y los indicadores a continuación reseñados.

Cuadro 2
Operacionalización de la variable 2

Objetivos Específicos	Variable	Dimensiones	Indicadores
Identificar las Diferentes Formas Musicales de Música Folklórica Venezolana.	Música Folklórica Venezolana	Formas Musicales.	<ul style="list-style-type: none"> • Calipsc • Gaita perijanera. • Joropo. • Danza. • Contra danza. • Bambuco.
Identificar los Principales Cantautores de Música Folklórica Venezolana		Principales cantautores.	<ul style="list-style-type: none"> • Simón Díaz. • Juan Fernando Velasco. • Reynaldo Armas. • Juan de los Santos Contreras. • Lila Morillo. • Víctor Alvarado. • Francisco Mata.

Fuente: Elaboración propia, (2010).

2. DESCRIPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

La radio en Venezuela, se ha venido posicionando a través de los años con la inserción de las nuevas tecnologías las cuales han servido de gran ayuda para este medio e incluso se llegó a pensar que con la llegada de la televisión la radio quedaría desplazada por este nuevo medio, el cual posee mejores beneficios para el receptor.

Sin embargo la aparición de la televisión hizo que la radio buscara nuevas formas de enganchar al radioescucha debido a que estaba totalmente impactado por el movimiento de imágenes que este nuevo medio le brindaba, a diferencia de la radio que sólo podía ser escuchada.

Investigadores como James Maxwell, quien adelantó la teoría de las

ondas electromagnéticas, Heinrich Hertz, comprobó dicha teoría al obtener por primera vez las ondas electromagnéticas, al mismo tiempo Eduardo Branly perfeccionó un aparato detector de ondas electro magnéticas, luego en 1895 Marconi realiza en Italia un experimento de transiciones y resecciones de señales, luego en 1886 registra su patente de telegrafía de hilos, por todo esto.

Estos autores ayudaron enormemente en el avance de las nuevas telecomunicaciones electro magnéticas logrando posicionarse en la telecomunicación radial a nivel mundial. Este experimento de señales genero una gran complejidad en el manejo y la dificultad de su identificación.

Para el año de 1929 surge la primera emisora comercial llamada KDKA de Pittsburg en los Estados Unidos, dando paso a una nueva generación radial asignando frecuencias exclusivas a estaciones radio, asegurando una mayor calidad de transmisiones.

Influyendo a las universidades, colegios y de más a transmitir programas educativos con el fin de lograr desarrollar un transmisión que capturara un público en específico y que captarla la atención de los radios escuchas que se encontraban atrapados por la televisión. Desafortunadamente esta idea no logró llegar a inmiscuirse dentro de la población ya que esta idea generaba unos costos muy elevados.

Por tal motivo los autores de este estudio se han visto en la necesidad de realizar una producción de música folklórica venezolana para ser transmitida a todos los radio escuchas y así mantener informados a todos los receptores

quienes van a mantener la sintonía y serán críticos de esta producción, la radio es un medio por el cual se pueden transmitir muchas ideas en la que el emisor espera ser escuchado y recibir por parte del receptor una respuesta y así mantener un feedback con el público y así seguir creciendo como medio no convencional.

3. OBJETIVOS DEL TRABAJO

3.1. OBJETIVO GENERAL

Producir una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Identificar las Diferentes Formas Musicales de Música Folklórica Venezolana.

Identificar los Principales Cantautores de Música Folklórica Venezolana

Establecer el Contenido de una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana.

Elaborar las Etapas de Producción de una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana.

4. JUSTIFICACIÓN

Esta investigación se realizó con el propósito de Producir una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana, la cual contiene elementos de

suma importancia y estos serán emitidos al público en general y a través de la misma dar a conocer todo lo que se desconoce del folklor en Venezuela.

Esta producción tiene como objeto posicionar aún más todo lo referente a las costumbres, creencias de cada Estado en Venezuela y no dejar en el olvido todo lo que se ha creado desde años atrás, y mantener esa pasión por el folklor que es la voz viva de los pueblos, los cuales hablan a través de las diferentes formas musicales que se hacen escuchar por medio de versos, poesías y prosas.

Con el logro del presente estudio, referido a la producción de una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana, se desea conseguir cambios en torno a la transmisión de la cultura zuliana, de allí que se busca que ésta investigación pueda llegar a ser un aporte y contribución al desarrollo intelectual de los habitantes del Zulia, para que estos puedan tener un amplio conocimiento con respecto a las diferentes formas musicales, principales cantautores de música folklórica, además del contenido y las etapas de producción de una Radio Revista de Música Folklórica Venezolana.

En cuanto a lo social ésta investigación tendrá como principio fomentar al e cultural partiendo la Folclórico en educación educación cultural de niños, jóvenes y adultos al brindarles información veraz y precisa sobre la música folklórica venezolana, considerando importante que las emisoras radiales transmitan radiorevistas que refleje, las diferentes formas musicales y los principales cantautores para difundirlos a través de los medios de comunicación social, donde también cumple un factor relevante la

trascendencia de la cultura e identidad nacional.

La contribución en el aspecto teórico, está dado por la incorporación en el estudio de diversos enfoques, que aparecen en distintas fuentes de información y documentación, que en un futuro pudiese convertirse en material de consulta para otros investigadores interesados en analizar las variables de estudio, de igual forma se generarán conocimientos sobre la difusión de la música folklórica venezolana.

En cuanto al aporte práctico del estudio, se puede señalar que es la producción de esta radiorevista a las emisoras de frecuencias de FM del Municipio Maracaibo, como forma de sensibilizar a la audiencia sobre la importancia de la música folklórica

Por otra parte, el aporte metodológico, servirá de referencia a futuros investigadores interesados en el área de la comunicación social y la música folklórica venezolana, a través del diseño de instrumento de recolección de datos y la medición de la variable en estudio, asimismo se logrará a través de la utilización de técnicas de investigación documental.

5. DELIMITACIÓN

Esta investigación se realizó en el estado Zulia, específicamente se llevó a cabo en los meses comprendidos entre marzo 2010 hasta agosto 2010, se insertó en el Área Temática de la Radio Como Medio No Convencional, a través de una Producción De Una Radio Revista De Música Folklórica Venezolana, tomando en cuenta los autores utilizados para el sustento y la

culminación de la investigación. Basándose en las publicaciones de Aretz (1998), Castro (2001), Castro (2007), Cebrian (2001), De La Mota (1998), Escalante (2003), Figueroa, (1997), Vidal (1996), entre otros.