



Informe sobre el Trabajo de Ascenso: **Swing con Son (DVCam-35mm, documental, 132 minutos, Dolby Digital, 2008)**, para optar al grado de Profesor Asistente, en la cátedra de Taller de Cine, Departamento de Cine, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela presentado por el Prof. Rafael Marziano

Caracas, diciembre del año 2008

1. Introducción

a. Hago un trabajo de investigación, hago una película

Hace veinticinco años una decisión del Consejo Universitario¹ indicó que los trabajos de creación serían considerados trabajos académicos. Nada nuevo, tomando en cuenta que los arquitectos siempre habían impuesto -cosa por lo demás natural- a sus graduandos el diseño de un edificio para obtener el título de Arquitecto. Pero la academia suele resistirse más que cualquier otra cosa. Recién la Facultad de Humanidades ratificó la vieja decisión del Consejo Universitario y fue así como se logró imponer en nuestra Escuela la aceptación de trabajos de creación como trabajos académicos. Como realizador cinematográfico, mi trabajo es una película. Estas páginas introductorias no pretenden ser nada más que una –ciertamente forzada– explicación del proceso y fundamentos de la realización del filme, la anecdótica relatoría sobre la realización del trabajo que significó y, quizás, espero, un documento que resulte útil para quienes se interesan por comprender los procesos de producción y realización cinematográficos.

2. Antecedentes: un poco de historia

a. Billo Frómeta

Billo Frómeta nació el 15 de noviembre de 1915, en Santo Domingo, República Dominicana, y murió en Caracas, en la Clínica Santiago de León, el 5 de mayo de 1988, a pocos días de haber sufrido un derrame mientras dirigía un ensayo con la Orquesta Sinfónica Venezuela, en uno de los espacios abiertos que sirven de antesala a la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño. Aunque se han escrito varios libros sobre su vida² y se conservan centenares de entrevistas, y los hechos fundamentales de su vida han quedado con cierto consenso establecidos, aún existen muchas lagunas, malentendidos, verdades a medias y mitos, muchos de ellos debidos al mismo Billo Frómeta, quien durante su vida muchas veces ocultó, exageró o a veces incluso inventó pretendidos detalles de la historia de su vida. En todo caso, es una de las figuras más importantes del arte venezolano en el siglo XX, por el significado

¹ CONSEJO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, 15/06/1983.: *Reglamento relativo al sistema y escala para evaluar la dedicación del personal docente y de investigación.*

² MARCANO Angel Vicente *Billo Frómeta, Biografía Musical*

DELGADO LINARES, Carlos : *Billo, Solamente Billo*

LÓPEZ CONTRERAS Eleazar; *Revista Cuatricentenaria* -

YÉPEZ, Oswaldo: *Cuentos y recuentos de la Radio en Venezuela* -

BRAUNSTEIN Jacques *El Idioma del Jazz* -

emocional que su trabajo tuvo en varias generaciones, por la manera en la que su trabajo definió la música popularailable de Venezuela y el Caribe durante varias décadas, y por la influencia que dicha música tuvo en el imaginario colectivo, por lo menos desde finales de la década de los treinta hasta bien entrada la década de los sesenta. Y aunque su música perdió el protagonismo -musical, aunque no social- que tuvo en esos primeros casi treinta años, aún continuó siendo el músico más popular de Venezuela hasta su muerte: no por otra razón, su funeral fue el más multitudinario, el más sentido, que jamás haya visto la ciudad de Caracas.

b. Billo Frómeta: los medios y el Cine

Billo Frómeta comenzó su carrera ante el gran público en lo que Dylan Thomas llamó una vez los mares del siglo veinte: la radio. La radio, entonces, era el mundo, su ventana. Por ella se asomaron todos los músicos del Caribe, a través de ella se formó una comunidad espiritual, principalmente sustentada por una afinidad, si no hermandad musical, bañada por las aguas de este mismo *mare nostrum* tropical, que ha sido y seguirá siendo testigo de todas nuestras barbaridades: uno que por mucho tiempo ha servido y servirá de asiento a un copioso imperio de déspotas ilegales, que no poco tendrán que ver con la vida espiritual de los pueblos que oprimen y oprimieron, y con artistas como Billo Frómeta quienes sobrevivieron escurriéndose, entre la lisonja y el disimulo, entre las garras de dictadores por más de cincuenta años. Por esa ventana se asomó Billo Frómeta cuando, a los dieciséis años, tocaba gratis con bandas de amigos, Jazz, Merengue Dominicano y Son Cubano, en la HMI y la HIZ, estaciones de radio de la recién entonces rebautizada Ciudad Trujillo. Emulando a la Casino de la Playa que él había oído un par de años atrás en San Francisco de Macorís, hasta donde llegaba con su música a través de la CMQ Cubana, descubrió entonces Billo, que esa ventana *era* el mundo: un mundo virtual, en el cual un músico era su sonido sin fronteras (Luego Billo haría lo mismo, por años, con su imagen). La radio, y luego la televisión, se convirtieron en el Gran Salón del Baile de Billo Frómeta, su gran audiencia, llena de sus más fieles seguidores, a cuyas casas llegó, eso sí, ininterrumpidamente toda su vida. Los que lo oyeron a través de Radio Libertador, Radio Continente, Ondas Populares, La Voz de la Esfera, Radio Caracas, desde sus primeros toques en el Roof Garden a principios de 1938, los que oyeron cada tarde sus primeros programas de radio —A gozar Muchachos, Fiesta Fabulosa—, programas que luego se convirtieron en programas de televisión: Esta Noche Billo, De Fiesta con Venevisión, Sábado Sensacional. Uno de los secretos de Billo fue el que, a través de la radio y la televisión, se convirtió en el cómplice de cada historia personal: la de cada simpatía,

cada cumpleaños, cada pequeña conquista, cada fiesta de fin de año, cada gran amor, cada desdicha. Un miembro más de la familia de cada cual, el más cercano, el más cómplice, por dos o tres generaciones. No poca cosa.

El cine era entonces, y sigue siendo, parte de un mundo mucho más costoso, y por ello inusual, que la radio y la televisión. Aún así, Billo participó en todas las películas que pudo: **Taboga**, (**Musical**, Rafael Rivero. Sonido Antonio Plaza Ponte 1938) y **Noche de vals**, (**Musical**, Rafael Rivero. Sonido Antonio Plaza Ponte. Estudios Ávila 1940). **Yo quiero una mujer así** (Ficción, Juan Carlos Thorry. Bolívar Films. 1951), **La gata borracha** (Ficción, R. Chalbaud, 1983).

Hay otra filmografía en la que o Billo es el tema (documental) o Billo es una referencia, o un personaje, o la orquesta forma parte de la trama, en la que a veces sus hijos hacen el papel del padre (Documental o Ficción,): aparte de numerosos filmes, noticieros o crónicas de Bolívar Films, realizados en los años cincuenta, y otras compañías a partir de los años sesenta, conozco: **A bailar con Billo** (Documental, F. Venturini, CineArchivo, 2004), y **Una vida y dos mandados** (Ficción, A. Arvelo, 1997), **Juegos Bajo la Luna** (Ficción, M. Wallerstein, 2000)

3. Antecedentes Cinematográficos inmediatos

Antes de atreverse a hacer una película musical, lo menos que uno puede hacer es ver las que han hecho otros antes, sobre todo con temas, música y género semejantes. Corre uno el riesgo de decir: no, yo no lograré hacer algo así jamás, ni siquiera lo intento. Pero resultaría irresponsable no verlas antes de hacer nada. Y así hice.

i. **Buena Vista Social Club** (Documental, Win Wenders, 1999)

De esta película tomé algunas cosas, deseché otras, lamenté muchas.

Tomé ideas sobre una película conducida por muchos protagonistas, todos ellos testigos de una época a la cual nos pretendemos transportar a través de la música de otro tiempo, aún viva. Tomé, o pretendí hacerlo, la intención de captar la emocionalidad de la interpretación en vivo durante una grabación musical en un estudio en una escena similar, grabando la interpretación que Rafa Galindo y Caridad Canelón hicieran de “Luna Caraqueña”, con una pequeña variante: a nosotros todo nos salió mal, la grabación fue un desastre, y la escena entera adquirió un carácter totalmente distinto al previsto.

Deseché la nostalgia sensiblera de los viejitos -supuse que me iba a tocar lidiar con bastantes viejitos-, por obvio: no sé si lo logré. Deseché eludir la naturaleza política de la vida civil, y con ello, la interrelación entre el arte y la vida política —vale decir, la agresión que la vida civil (o más bien incivil) hace en el espíritu de todos, y del artista también, porque esto me parecería cobarde, sobretodo en éste por mí llamado anteriormente *mare nostrum* tropical: se entenderá por qué.

Lamenté el silencio de Wenders sobre una isla en ruinas, como en ruinas está la vida de sus habitantes. Lamenté un sonido plano, a veces artificial. Lamenté una imagen que delataba a cada instante su procedencia del video (Betacam Digital). Lamenté la visita de los viejos al World Trade Center: glosario anecdótico, lleno de lugares comunes que no conmueven a nadie. Lamenté (deploré) la presencia de Ray Cooder y la de su hijo en toda la película.

ii. **Calle 54**, (Fernando Trueba, 2000)

De esta película traté de tomar algunas cosas, me vi forzado a desechar otras, lamenté amargamente las demás.

Intenté copiar la atmósfera de “estudio de música durante una jornada de trabajo” que tienen todos los sets de grabación, que logra Trueba a través de recursos muy simples: iluminación de las paredes con luminarias de piso que delatan sus cables - eso sí lo logramos copiar a la perfección: los cables que se ven, por todas partes, en el estudio; iluminación de estudio improvisada dentro de un estudio de sonido, la utilización de varias cámaras moviéndose sigilosamente durante cada pieza, a veces viéndose unas a otras (a diferencia de Trueba, tuve un máximo de 3 cámaras, nada sigilosas, por cierto). Intenté recoger el valor sonoro de la música grabada en directo. Cosa que logró Eleazar Moreno —el director de Sonido— no yo.

Deseché, porque me resultó imposible, grabar en directo todas las piezas musicales. No teníamos, ni el número de cámaras, ni los recursos y organización de grabación musical, ni los intérpretes estaban tan preparados ni tenían el nivel de los de Trueba (ni soy yo quien para ello: logré, con bastante esfuerzo, proponer algo útil a Rafa Galindo, a Arturo Guaramato, incluso a Crispín Fernández, pero no sé qué papelón hubiese hecho trabajando con Chucho y Bebo Valdéz, o con Paquito de Rivera). Hubiese resultado un acto de soberbia. Deseché también la idea de un rosario de excelentes (o en la medida de lo posible, buenas) interpretaciones hiladas apenas por un comentario y breves textos documentales. Había algo más, en la historia de Billo que requería otra cosa. Al menos así yo lo suponía. Algo más que un espectáculo meramente musical.

Lamenté, amargamente, y sobretodo, no contar con los ochocientos mil dólares con los que contó Trueba para hacer su película. Eso sí que lo lamenté.

b. El origen de **Swing con Son**

i. La anécdota

La anécdota es que uno jamás hace una película por las razones por las cuales uno cree (todavía) que se deben hacer las películas, sino por cualquier otra razón, que no viene al caso. Recuerdo una entrevista en la que Roman Polanski decía, que en el hecho de que una película comience a ser realizada, interviene, en un 50%, la suerte... El otro 50% que queda de la buena fortuna se invierte en el hecho de que la película no resulte todo un asco. Acá, la buena o mala fortuna actuó de la siguiente manera: Alfredo Sánchez, hijo de Alfredo Sadel, acababa de estrenar un video sobre su padre. Entusiasmado por las lágrimas que esta película en video arrancó del público sexagenario que colmó las salas para verla, Guillermo Vegas, actuando según su costumbre con un seudónimo compuesto por su segundo nombre y su segundo apellido –Federico Pacaníns– le sugirió a los dueños de la Fundación para la Cultura Urbana realizar una vieja idea del arreglista Alberto Naranjo³, una película documental sobre Billo Frómata, con la esperanza de lograr el mismo éxito que la película sobre Sadel. Federico Pacaníns –así lo llamaremos en adelante–, buscó entre sus conocidos referencias sobre cineastas, preguntó por uno, por otro, por Leonardo Henríquez, por Diego Rízquez al final y terminó llamándome por teléfono, para averiguar quién era yo. Así, al cabo de dos encuentros, junto con Alberto Naranjo, quien se encargó de hacerme el examen musical de rigor, establecimos: 1- Que la película no sería un *tigre*, es decir, un encargo para ganar dinero y salir del paso, sino una película medianamente seria. 2- Que los derechos de autor de las piezas musicales indispensables para una película de este tipo – fueron 62 en total¹– podían convertirse un dolor de cabeza, así que había que eludir en la medida de lo posible el uso de material fonográfico, y concentrarse en el uso de material musical producido por nosotros mismos. Estas dos decisiones establecieron cómo sería la película, y cómo sería mi vida durante casi siete años a partir de entonces.

ii. La propuesta inicial, un video de 50 minutos sobre Billo Frómata

³ <http://www.omdb.org/person/54085>

<http://www.mundoandino.com/Venezuela/Alberto-Naranjo>

Me propusieron que hiciera una película musical en cine de 50 minutos. Yo les expliqué que con el dinero ofrecido –alrededor de cincuenta mil dólares– eso sería imposible, y les ofrecí tres alternativas. Un video para TV de una hora, que es la película que empezaríamos a rodar, en base al guión que escribiríamos inmediatamente. Si el material resultaba ser suficientemente valioso, y conseguíamos un 40% más de dinero, haríamos una película en cine con sonido SR de una hora. Y si todo marchaba espléndidamente, y conseguíamos el dinero suficiente para pagar el doble del presupuesto original, haríamos una película de una hora con sonido Dolby Digital. ⁴ Este estimado resultó sorprendentemente ajustado, los costos reales inicialmente calculados para la película, 1.995US\$ por minuto, resultó muy cercano al 1.871 US\$ por minuto que resultó de la producción final. ⁵

4. El inicio: El guión Cinematográfico Documental de Swing con Son

- a. Una producción cinematográfica a partir de un CD de música: Swing con Son, (Alberto Naranjo, Federico Pacaníns , Obeso, 1996) ⁶

La primera propuesta de Pacaníns fue seguir el esquema de sus producciones discográficas. En particular, la del disco Swing con Son, con arreglos de Alberto Naranjo, música de Billo Frómota, o la música que tocó la Billo's Caracas Boys. Algo así como un videodisco...

- b. La idea de un espectáculo musical de café concert como un video institucional.
 - i. Una actriz entra, abre una escena, presenta una historia, y varios número musicales, luego se despide. Algo así como “Encuentro con...”

... o de un espectáculo musical, como los que también produce Pacaníns. Hay siempre un esquema que se conserva de espectáculo en espectáculo: una actriz entrando al escenario, quien se convierte en presentadora-anfitriona del encuentro, que consiste esencialmente en una sucesión de números musicales que pretenden hilar el sentido de una historia. Así entendía la idea, que distaba mucho de ser la de un documental. A lo sumo, parecía que desearan un capítulo especial de “Encuentro con...” una serie de programas de tv sobre música popular venezolana que consistían en una sucesión de entrevistas y piezas musicales. ⁷ Por otra parte, el temor de una película patrocinada por una fundación siempre se basa en la

⁴ Ver: Apéndice 1: 1er Presupuesto

⁵ Ver Apéndice 2: Presupuesto Global final

⁶ http://www.sincopa.com/jazz/cdinfo/albna_swingson.htm

⁷ http://vinculacion.conaculta.gob.mx/capacitacioncultural/b_virtual/quito/doc_5.pdf

posibilidad de verse, o sentirse comprometido con una producción “correcta”, es decir, algo que en Venezuela se llama video institucional: una producción a lo sumo correctamente realizada, en un tono que resulta acartonado, en general laudatorio de lo bueno aceptado socialmente, y que con mayor o menor elegancia omite cualquier contradicción del tema con posibles intereses de quienes lo patrocinan, o de quienes pueden ser objeto del video como un regalo institucional. Es decir, algo más lejos aún de lo que es un documental. Pero al final algo se conservó de este esquema original planteado por Pacaníns: una actriz entra a un estudio vacío donde, al final, habrá un gran toque, el “Mosaico”.

c. La estructura dramática de un guión cinematográfico

Mi trabajo consistió, desde un principio, en dar forma, y ofrecer un marco estructural a las ideas que se me proponían como punto de partida. Y para facilitar mi trabajo posterior, que consistiría en ordenar todo el material que iba a recibir sobre un material (Billo, su vida, y su música) que apenas conocía. Y ese marco estructural consistió en identificar y colocar en su lugar a los componentes fundamentales de toda estructura dramática: los personajes, el conflicto, y la estructura narrativa.

i. Los personajes (parafraseando a Campbell⁸ y a Vogler⁹)

La idea de este “reparto” de funciones arquetípicas fue de Pacaníns, y yo lo acepté con gusto. Sin llegar a aplicar sistemáticamente -nunca fue el método utilizado- de los conceptos de reparto arquetipal de las funciones de los personajes en una historia que encontramos en Campbell, y Vogler, y más aún rigurosamente en Dramática¹⁰ nos dimos a la tarea, usando nuestro propio glosario funcional, (luego hice el experimento de tratar de llenar ambos esquemas, una vez terminada la película, y que pondremos en lo que sigue entre paréntesis) de ubicar a cada uno de los posibles personajes -algunos fueron filmados, pero no aparecen en la edición final de la película y no los mencionamos, otros aparecieron, tomaron posesión de un papel sin pedir permiso, y los nombraré más tarde- dentro del universo íntimo de los caracteres de nuestra historia, cada uno acompañándola desde su propia perspectiva, y alimentándola con el significado y el valor de su personaje:

⁸ CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México

⁹ VOGLER Christopher : *The Writer's Journey (El viaje del Escritor)* .

¹⁰ MELANIE ANNE PHILLIPS AND CHRIS HUNTLEY (autores de la teoría desarrollada y patentada posteriormente por SCREENPLAY SYSTEMS INCORPORATED) *Dramatica, A New Theory of Story* (<http://www.dramatica.com/community/resources/resources/downloads.html>)

1. Billo Frómeta¹¹

Es de quien hablamos todo el tiempo, de su vida, de su música. Pero casi nunca está. Apenas aparece en pantalla uno o dos minutos: algunas fotografías, una entrevista de televisión. Pero, sin cesar, estaremos alrededor suyo. Su viaje, en el sentido de Vogler, es el que realiza en la conciencia del espectador, y su transformación, la que surge en la medida en que conocemos todos los detalles de su historia.

2. La compañera de viaje: Caridad Canelón¹²

Fue una de las primeras elecciones. Nunca quisimos una presentadora, ni mucho menos. Solo eso, una compañera de viaje, que junto con el espectador descubriera a Billo, hurgando en libros y personajes, hasta sacarle la verdad a la historia. Pretendimos que fuera tan sencilla y cercana al público como fuera posible, y al mismo tiempo, tan encantadora como para cautivarlo con su propia ingenuidad, ingenuidad que supusimos igual a la del público, que hace mucho no sabe quién fue Luis María “Billo” Frómeta. La enorme popularidad de Caridad como actriz de telenovelas, conocida por generaciones de mayores y de jóvenes, nos facilitó enormemente la tarea de utilizar su trabajo en el sentido en el cual lo deseábamos.

3. El sobreviviente: Rafa Galindo¹³

Rafa Galindo comenzó a cantar con Billo en 1940, en su “Primera República” (como llamaba Billo a la primera Orquesta Billos’s Caracas Boys, 1940-1957), y cantó casi dos años con la Billo’s durante la “Tercera República” (1960-1988). Nació en La Victoria en 1921 y aún canta en recitales con la Orquesta Sinfónica Municipal. Sobreviviente, en su caso, no es una alegoría. Sobrevivió a crisis personales y profesionales, propias y ajenas. Sobrevivió a un accidente automovilístico –se le atravesó George Washington en El Paraíso, en forma de busto conmemorativo– quien permaneció incólume ante el destartalado capó de su automóvil, una fría madrugada que envió a Rafa al sanatorio por varios meses. Durante el rodaje me recomendó una proporción ideal de Viagra y un ron de marca “Romance Campesino” que administrado con propiedad da resultados palpables –como palpables eran las formas de una buenamoza peluquera que trabajaba a unas cuabras

¹¹ <http://www.omdb.org/person/54087>

¹² <http://www.omdb.org/person/54082>

<http://s6.invisionfree.com/TVVI/ar/t9360.htm>

¹³ <http://www.omdb.org/person/54083>

<http://salsa2u.freesevers.com/rafagalindo.htm>

de la casa de Rafa, muy aficionada, como me pude dar cuenta, a Rafa. Claro, que el cantarle unos boleros pegaditos a la orejita, siempre ayuda.

4. El sabio: Alberto Naranjo

Alberto Naranjo es en la película el sabio cascarrabias. Siempre difícil, es una figura fundamental del Jazz Latino Venezolano: hijo de Graciela Naranjo, baterista de Los Melódicos en los sesenta, Fundador del Trabuco Venezolano, arreglista y musicólogo autodidacta -suya fue la idea de este film- también ejerce como crítico cinematográfico. Su homenaje consiste en su constante vindicación de Billo, de sus Mosaicos¹⁴, y el proponer el arreglo de uno de ellos –uno que Billo jamás arregló– con piezas que Billo usó en distintos Mosaicos y arreglos. Pero en su música, Jazz Latino de principios del Siglo XXI.

5. El entrometido: Federico Pacaníns

Pacaníns es productor musical, productor discográfico y conduce un programa de radio. Su función dentro de la película, era traer y llevar a los personajes protagónicos, conversar con ellos, animarlos, atenderlos, y, como supusimos mientras juntos planeábamos el guión, estorbarlos. Ambos decidimos darle a su personaje el nombre del entrometido: el que siempre opina, se entromete, a veces facilita y muchas veces estorba.

6. Los conocedores de Secretos o los Testigo de excepción:

a. Rafael Minaya

Rafael Minaya nació en la República Dominicana, vivió en Haití, creció luego con Billo en San Francisco de Macorís, pueblo de músicos, donde la pandilla de Billo oía emisiones de la radio cubana, copiaba arreglos musicales, tenían un circo de malabares. Toda una infancia. Cuando lo filmamos vivía en la Avenida Baralt. Nació en 1915. Lo recuerda todo.

b. Beto Frómeta

El otro compañero de la infancia, dos años menor que Billo y Minaya. Tiene la nobleza y el defecto de la profunda admiración por el hermano mayor. Ocultó sus defectos, calló aquellos que no quería recordar. Pero dijo cosas sin querer que despertaron dudas, algunas que nunca pudimos confirmar.

¹⁴ 4 El inicio: El guión Cinematográfico Documental de Swing con Son c. La estructura dramática de un guión cinematográfico ii El temario 4 El Mosaico y el aporte musical de Billo Frómeta a la música latina

7. Los “Hijos de Billo”

Los hijos musicales de Billo, encabezados por su primogénito, y al mismo tiempo su hijo pródigo Renato Capriles¹⁵, son quienes quedaron con la tradición orquestal y musical de Billo. Los que con la perspectiva de quien debe mucho se pronuncia. Pero al hablar con él, toda la historia cambió.

8. El futuro:

Nos preguntamos, antes de comenzar a filmar, quién tocará en un futuro la música de Billo y cómo. Qué será de Billo en el alma de la gente. ¿Seguirá viviendo? Un grupo de raperos de Guarenas, Los Hijos de la Calle¹⁶, reclaman su heredad. ¿Será así el futuro? (En el Caracas Country Club, durante los matrimonios que una vez amenizó Billo, hoy se escucha reaggeton. ¿Será así el futuro? ¿O es así ya el presente?)

ii. El temario

Comenzamos Pacaníns, Naranjo y yo a enumerar posibles temas para la película, que luego incorporé en el momento del concretar la elaboración del guión, usando el método del fichero¹⁷.

1. Billo y Caracas

Billo le dedicó a Caracas muchas piezas. Cantó a la ciudad donde había llegado, y que tanto, según el, se parecía a Santo Domingo, ciudad a la que por muchos años no pudo volver. Le cantó a Caracas lamentando, quizás, que al verla desaparecer, desaparecía el vínculo que de alguna manera mantenía vivo el recuerdo de su ciudad natal. Oír las composiciones de Billo nos obligan a redescubrir la ciudad que creíamos conocer.

2. El mundo en contra

La lucha – sin tregua, a lo largo de toda su vida – entre el artista – Billo – y el mundo, lleno de adversidades, envidias y miserias, pero también de las víctimas de la enorme egolatría de Billo.

¹⁵ <http://www.omdb.org/person/54088>

¹⁶ <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=181968103>

¹⁷ Ver: El método de las Barajitas

3. Billo, para Venezuela el más importante vínculo cultural con el Caribe, 1940

Imaginémonos un mundo sin internet ni televisión satelital. Incluso sin televisión. Un mundo, además, dividido por la enorme desconfianza que unos dictadores se tenían a otros. El único vínculo cultural importante –más que la lengua, compartida a través de una literatura que llegaba apenas a unos pocos– era la música, la que cualquier iletrado podía tararear, y que se oía a través de las emisoras de radio, por todo el Caribe. En esa comunidad ilusoria, comenzó a brillar Billo como lo habían hecho antes la Casino de la Playa¹⁸ y la Lecuona Cuban Boys¹⁹. Billo transformó la música popular del Caribe, trayendo primero la influencia Cubana y Dominicana, y luego la Colombiana, al mundo musical venezolano.

4. El Mosaico y el aporte musical de Billo Frómeta a la música latina

El mosaico es un tipo de arreglo musicalailable que Billo Frómeta desarrolló a partir de principios de los años 40, y que consistía en hacer un arreglo, como si fuese una sola pieza, que contenía en realidad fragmentos o versiones cortas de cuatro piezas con distinto ritmo, a la manera de una *suite* tradicional, es decir, una pieza musical con varias partes, cada una con distinto ritmo, con destino al baile: bolero, guaracha, 2º bolero (un poco más rítmico que el primero), y al final una conga o una guaracha. Billo, quien empezó teniendo influencia del Son cubano, y de la música dominicana (guarachas y sones, boleros y merengue dominicano 1937-1958) terminó haciendo música muy influenciada por la música colombiana (porros, cumbias, 1960-1988). Entre ambos, Billo lo mezcló con la música que oía en las parrandas navideñas, en la música popular venezolana –sobre todo el merengue venezolano– en la serenata venezolana y en los ritmos negros venezolanos. Billo repetía muchas veces que él no sabía si los venezolanos le habían enseñado a tocar a él, o él le había enseñado a bailar a los venezolanos.

5. El significado social de la música y sus ceremonias

La música acompaña, anima e inspira los más importantes ceremoniales del ser humanos. No importa ahora porqué, ni lo que esto significa. Es un hecho. Necesitamos la música para lo que consideramos importante. La música de Billo se convirtió en el sello de los ceremoniales caraqueños y venezolanos. Junto con Luis

¹⁸ <http://www.cubaliberal.org/cultura/030210-casino.htm>

¹⁹ <http://www.ucla.edu.ve/publicaciones/notasmusicales/paginas/lecuona.html>

Alfonzo Larrain²⁰ estuvo en la vida de dos, tres generaciones. Por la razón que sea - una tesis en musicología se podría encargar de especular al respecto—, su música es nuestro vínculo emocional con aquellos momentos de nuestra vida social y personal que merecieron ante nosotros poseer la fuerza, el sello de un ceremonial.

6. Los militares y la política en la vida del Caribe

Los militares son lo peor que ha tenido nuestro continente – incluyendo la sífilis y el mal de Chagas. Son un compendio de todos nuestros defectos, con una rigurosa exclusión de las pocas virtudes que jamás hemos tenido. Desde los tiempos de los Ejércitos Libertadores, que no fueron nunca tan ejércitos, hasta nuestros días, los militares –o lo militarizado, da igual– son símbolo en toda América Latina, y por ende en nuestra pequeña región de los alrededores de Macondo, de la más profunda miseria: da igual que se trate de alguna de las innumerables revoluciones del siglo XIX, o de las sórdidas dictaduras del XX, que se hable de las montoneras Zamoranas, de las FARC, del ELN, de los barbudos de Castro y de su gobierno, o bien de las juntas de generales asesinos del Cono Sur y de los suyos, lo militar siempre ha sido sinónimo de lo primitivo y lo despótico, del machismo, de la ignorancia y la brutalidad, del crimen impune y la estupidez supina. Pero, quizás porque esas cualidades son las que más nos definen, y admiramos a quienes las poseen en grado superlativo, veneramos –incluso en altares frente a los que nos inclinamos en secreto, y no tan en secreto– a Juan Vicente Gómez, a Rafael Leonidas Trujillo²¹, a Marcos Pérez Jiménez, a Augusto Pinochet, y a tanto otro infame que ofende a la memoria de la humanidad, quizás porque siendo habitantes de este continente de bastardos, todos añoramos sentir la mano dura de un hombre fuerte que suplante al padre que jamás tuvimos. Quizás por eso (o quizás porque tuvo demasiado de la mano fuerte del padre, aunque fuera el suyo propio), Billo, que huyó de los militares toda su vida, y que siempre dijo haberlos despreciado, compuso entre otras *Cadete Constitucional* (Billo Frómeta, 1954) y *Los Cadetes* (Billo Frómeta, 1957), no otra cosa que lisonjas a los militares en forma de

²⁰ Compositor, arreglista, director de orquesta, actor, publicista, fiel defensor de los derechos autorales. Luis Alfonso Larrain nació en La Victoria, estado Aragua, Venezuela, el 22 de julio de 1911 y murió el 4 de julio de 1996. Se lo considera el mejor director de orquesta de músicaailable de Venezuela. Junto con Billo Frómeta lideró el mundo de la músicaailable de Venezuela desde 1940 hasta finales de la década de los 50. Fundó SACVEN, la sociedad de Autores y Compositores de Venezuela.

<http://salsa2u.freesevers.com/luisalfonzolarrain.htm>

<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/7086/>

²¹ CRASSWELLER Robert D: Trujillo; *The life and times of a Caribbean dictator*

guaracha, en donde Billo introducía siempre fragmentos de las más célebres marchas militares de John Philip Souza ²²

7. La supervivencia o permanencia del arte sobre la vida y sus miserias

Pero algo tiene que ser bueno en este mundo tan vastamente miserable. Por mera falta de imaginación asumimos que eso que es mejor, y que nos salva, es el arte, quizás por ser lo divertido, lo inteligente, lo dulce, lo melancólico, lo que consuela, lo que aligera la carga de cada día. No es muy académica esta explicación, pero la prefiero a cualquier otra. El arte sobrevive, venciendo el olvido y el descuido de todo, sencillamente porque preferimos olvidar antes todo lo demás. Porque el arte, quizás, ha sido lo único que no nos ha hecho nunca daño.

8. El Pasado y el Futuro: la identidad y la perentoria necesidad de esa identidad

De nuevo en nosotros la trillada idea de la casa sin espejos, otra vez la sospecha de nuestro origen bastardo que nos hace preguntar una y otra vez quiénes somos: porque de verdad somos de una manera avergonzada, segundones y mestizos que hubieran preferido ser otros. Esa mirada al pasado, y a lo que condiciona todo porvenir, suena, con la mayor fidelidad, en todo lo que se sumó irracionalmente para constituir nuestra tradición musical, una que dice que somos lo que somos, esta vez sin avergonzarse. Es de esa contradicción que se alimenta buena parte de la premisa del film; es su sustento emocional.

iii. La estructura

1. Lo imprescindible de una introducción

a. El artículo de la Revista Imagen dedicado a Billo

²² Sousa nació en Washington D.C., hijo de John Antonio de Sousa y de Maria Elizabeth Trinkhaus, siendo sus padres descendientes de portugueses, españoles y alemanes de Baviera. John aprendió a tocar el violín a los seis años, y cuando cumplió trece, su padre, trombonista en la banda de la Marina, lo enroló en el Cuerpo de Marines como aprendiz. Al poco tiempo John intentó escapar uniéndose a un circo. Finalmente sirvió en la Marina durante 7 años, hasta 1875, aprendiendo a tocar todos los instrumentos de viento, y manteniendo su conocimiento del violín. Varios años después, Sousa abandonó su aprendizaje para unirse a una orquesta de teatro. Allí aprendió a dirigir, y retornó a la Banda de la Marina estadounidense como director en 1880. Sousa también lideró la banda del liceo *Gonzaga College High School*. En 1892 Sousa formó su propia banda, con la que realizó numerosas giras por su país, y en 1900 representó a los Estados Unidos en la Exposición Universal de París, ocasión en la que llevó a cabo una gira musical por Europa. Sousa siempre evitaba dirigir su banda en transmisiones de radio, ya que estaba en desacuerdo con perder el contacto directo con su audiencia. En 1929 fue persuadido de hacerlo, y sus programas radiofónicos se convirtieron rápidamente en un éxito.

http://en.wikipedia.org/wiki/John_Philip_Sousa

http://www.naxos.com/composerinfo/John_Philip_Sousa_24864/24864.htm

En su edición de octubre-diciembre de 1997, la Revista Imagen fue dedicada a Billo Frómeta. En ella, Pacaníns había escrito una biografía de Billo de unas diez páginas. Si bien tenían unas cuantas imprecisiones históricas, y estaba escrita en lenguaje ampuloso de típica monografía laudatoria, resultó el punto de partida para el guión. Porque resultaba imprescindible en una película sobre Billo Frómeta, sobretodo ante un público que, seguramente, nunca habrá oído hablar de él, establecer primero un punto de encuentro entre los realizadores y el público, para luego poder hablar al respecto. ¿Cómo entonces, si no, podríamos pretender el ponderar sus acciones, el significado de su vida, si partimos de que gran parte de la audiencia no sabe nada sobre el personaje central? Lo que sucede es que Billo Frómeta comenzó siendo conocido por las clases populares para casi inmediatamente ser aceptado por las clases altas, a quienes entretuvo Billo hasta su muerte. Sin embargo, veinte años después la música de Billo se sigue oyendo con devoción en las clases populares quienes consideran su música como parte de su identidad, pero sin embargo las clases altas no cultivan la música de Billo –es ahora cuestión de viejos– así que los jóvenes pueden no saber quién fue Billo. Como el público cinematográfico es en Venezuela el de las clases altas, nos pareció pertinente entonces ofrecerle al público al principio del filme su biografía. Esta decisión, de la cual no me arrepiento, me salió bastante cara, toda vez que tuve que lidiar por mucho tiempo alejándome de la biografía en tono mayor de Pacaníns, para llegar a un monólogo interior creíble de Caridad Canelón. Lo que, de paso, nos permitió convertirla en la cómplice del espectador en el momento de descubrir la historia. Lo cual no dejó de ser cierto: muchas veces Caridad, que nació oyendo programas de la Billo, en un medio esencialmente signado por la cultura popular –la Charneca– ignoraba muchos de los datos que, a lo largo de la película, el espectador descubre.

2. Armando el rompecabezas: La estructura y la premisa: ¿quién fue primero? (el método de las barajitas o método del fichero)

El método del fichero, así llamado por muchos autores²³, y llamado por mí en mis clases el de las “barajitas”, para insistir en el carácter lúdico del asunto y tratar de no espantar más aún a mis alumnos con mayores rigores, consiste, esencialmente, en anotar cada idea que sobre la eventual película que uno prepara le pase a uno por la cabeza, antes de que a uno se le olvide. Luego, dichos apuntes han de ser ordenados de acuerdo con criterios establecidos metodológicamente, para llenar el esquema de

²³ VILCHES, Lorenzo, y otros: *Taller de escritura de Cine*. Gedisa 1998

la estructura dramática, y para establecer la premisa. Si se lo sigue es bastante útil (como se explica a continuación, en el texto que ofrezco a mis alumnos de taller de guión):

El método de las Barajitas

Les ruego utilicen el método de asociaciones (o de las barajitas, porque pueden hacerlo en papelitos sueltos como barajitas, sentirse niños, y armar la película como un juego) Esto vale tanto para la ficción como para el documental. La realidad está en la calle, no en sus casas —a menos que vivan en un lupanar, entonces sencillamente enciendan la cámara y ya— mucho menos en sus computadoras, y menos aún en los chats en los que están malogrando sus juventudes.

1-Inspiración trascendental. Utilicen el método que más les plazca, pero eviten cualquier sobredosis. Vale la meditación trascendental, la oración —cinco o seis rosarios para los católicos, abluciones diversas para los de otras creencias, inhalaciones de incienso para los orientistas— la remembranza de los traumas de su infancia o el desarrollo morboso de sus malsanas curiosidades. Si alguno tiene algo de sensibilidad social, y dedica algo de su tiempo a pensar en los demás, o en lo que sucede fuera de los estrechos límites de su vida, tanto mejor.

2-Salir a la calle como cazadores que van a la selva, servirse de su olfato, a pie — nunca en carro— mirar allá donde nunca han mirado, hablar con quienes nunca han hablado, enterarse de lo que nunca nadie les ha dicho nada: descubrir un mundo especial tras el mundo aburrido en el cual han vivido siempre. Tomar notas de lo que ven, oyen, y piensan. Asociarlo con todo lo que saben — traten de leer algo, así sabrán algo más, y esta última parte será algo más eficiente.

3-Hacer una primera lista de estas cosas vistas y oídas, como descripciones de imágenes, y sonidos, cada uno de ellos cargado emocionalmente. No hagan la tarea, pues siempre les saldrá mal. Hagan algo que de veras les interese. Si no hay sensibilidad, hay ingeniería, no arte.

4-Hacer una segunda lista a partir de cada elemento de la primera lista. Asociación libre, metafórica, o fumada, como más les guste.

4-a Asociar a cada frase —que debe significar una imagen, una situación filmable, un sonido— uno o varios conflictos potenciales o metafóricos.

4-b Identificar en cada frase asociada a su conflicto potencia un tema -tema es ese fondo importante, es algo sobre lo que es esa toma y, a fin de cuentas, eventualmente, la película.

4-c Advertir la repetición de conflictos y de temas: entonces, ese conflicto que se repite, y ese tema que se repite, es el conflicto y el tema de su película, es decir, es el conflicto que ustedes ven en el motivo escogido, y es el tema que ustedes abordan al tratar ese conflicto.

5-Hacer un diagrama en una hoja con las cinco partes rigurosamente reglamentarias de este aburrido curso:

5a- Presentación -con dos elementos- que pueden estar presentes en varias situaciones que se contraponen, es decir, con un conflicto latente. Al final de esta parte, un detonante, algo que hace que la película se mueva hacia adelante, que el conflicto estalle.

5b- Explicación. No necesariamente con palabras, es más, preferiblemente visual y auditiva, no verbal –no reportaje, no entrevista. Los ojos son más inteligentes que el razonamiento verbal. Un grito, es más expresivo que la frase: “aquello fue horroroso”.

5c- La parte de atrás. Es como el primer acto, pero visto desde aquella parte de donde nunca la hemos visto. Es descubrir, desentrañar, ir al fondo, y, en el medio de esa parte, encontrar que debemos entonces volver al principio, para releer el conflicto, enriquecidos por lo que hemos visto y oído.

5d- La espera. Es, literalmente, la espera del desenlace. En este episodio, es cuando tenemos mayor oportunidad de sugerir lo que deseamos al espectador, emotivamente. Es una parte de la película esencialmente “atmosférica”, emocional, irracional, pero es cuando el espectador está más entregado a lo que queremos decir, así que hay que decírselo con sutileza. El cuarto episodio es el más misterioso, y a través del cual, de una manera subliminal, manipulamos –sin perder el sentido ético del realizador- las emociones y las percepciones del espectador, para hacerle “sentir” de aquella manera que lo predisponga a aceptar nuestra propuesta, que se cierra en el quinto episodio.

5e- El final: en el final se plantea de nuevo el conflicto, de una manera sumaria, resumiendo, entonces un nuevo detonante nos debe llevar al desenlace: es la conclusión que proponemos, es nuestra escogencia. Mientras menos panfletaria, mientras menos tosca, mejor.

6- Colocar en alguno de estos cinco lugares a cada una de las frases de la lista, donde les parezca que mejor cabe. A veces resultará que uno o más de las cinco partes está vacía o bastante pobre. Entonces les toca salir a la calle, de nuevo, a buscar lo que falta. Ni se les ocurra inventarlo. Fracasarán irremediablemente.

7- Ordenar las frases, intuyendo causalidad, provocando tensiones que se resuelvan en la siguiente idea, que de nuevo creen tensiones que de nuevo se resuelvan en la siguiente idea.

8- Escribir el guión de acuerdo con las ideas de las frases ordenadas.

9- Resumirlo, excluyendo lo redundante, lo prescindible.

10- Hacerle el examen: no esperen a que yo se los diga en clases. Aprendan a evaluar sus propias cosas. Escriban, evalúen, vuelvan a escribir, vuelvan a evaluar. Esto no es fácil. Para nadie.

11-Envíenlo en el formato correcto antes de las seis de la mañana del día martes de la semana que viene. De lo contrario, sus trabajos se convertirán en calabazas, y sus zapatos de cristal, en alpargatas.

El período de Febrero a Junio del 2002 fue dedicado a elaborar las barajitas de Swing con Son. Al final, teníamos más o menos claro lo siguiente:

a. La premisa

El arte trasciende a las miserias de la vida. Reivindica la vida misma. Renace y, al menos ilusoriamente, vence la muerte.

b. El conflicto

Entre el artista y su afán por elaborar un mundo, y el mundo, producto del afán de muchos por cualquier otra cosa.

c. La estructura: los puntos de inflexión

El Primer punto de inflexión, la muerte de Billo contada por Caridad al final de la introducción.

El Punto Medio, la muerte de Trujillo, el dictador.

El Segundo punto de inflexión es la muerte de Billo, contada ahora por Cheo Rodríguez, quien presenció cuando Billo se desvaneció mientras dirigía un ensayo.

La resolución es el Mosaico. El triunfo del arte sobre las vicisitudes y la muerte.

3. Los cinco actos, con los nombres que en un momento se supuso serían los intertítulos, y que al final no se utilizaron

a. La historia de Billo Frómata

La entrada al estudio, el inicio de la historia, encender una radio por la que se oye *Swing con Son* (1942). La biografía de Billo nos es contada por Caridad mientras ojea el álbum fotográfico de la orquesta, y por Enrique Bolívar Navas, cuya voz se escucha en la radio, en su programa “Rumbas y Despechos” que se emite por Radio Continente.

b. El novio de Caracas

Billo, el eterno enamorado de Caracas, y Caracas, la ciudad a la cual Billo tanto le cantó. La ciudad del pasado, apenas descubrible por entre las ruinas de la ciudad que hoy nos agobia a todos. Rafa Galindo es el Lazarillo de este acto, el hombre que aún sobrevive a la ciudad y a la historia.

c. Tiempos de penas y de gloria

De nuevo a la historia de Billo, contada por Rafael Minaya, su coterráneo, contemporáneo y colega de oficio. Por Héctor Monteverde, “El Muñeco de la Ciudad” de los años cuarenta. Por Porfi Jiménez, quien como Billo llegó a Venezuela huyendo de la dictadura. Por mi madre, que recuerda la ceremonia que significaba prepararse para asistir a una fiesta de la Billo’s Caracas Boys. Habla del significado social y político de la música.

d. Los padres y los hijos

Como en el segundo acto, es viajar en el tiempo a través de los indicios que hoy encontramos del pasado –y en sentido contrario– viajar en el tiempo para suponer lo que el presente llevará a otros que nos sigan. Es ir a los orígenes, y los alumnos, los “Hijos” y los “Nietos” musicales de Billo. Es ir a las calles donde su música se ha convertido en reggaeton de la mano de “Los Hijos de la Calle” o volver a las veredas lodosas de San Francisco de Macorís junto a Beto Frómeta, hermano de Billo, o para oír hablar de la música popular dominicana a Crispín Fernández, uno de los más extraordinarios músicos del Caribe, frente al Alcázar que una vez fue el hogar de Diego Colón.

e. Final de set, final de fiesta, final de historia: el mosaico

El quinto acto es la vuelta a Caracas donde se escucha la despedida del programa de radio que animó toda la historia y donde Cheo Rodríguez –trompetista- narra la muerte de Billo durante un ensayo con la Orquesta Sinfónica Venezuela. Es volver al estudio para verlo ahora repleto de músicos que rodean a Caridad, quien se aleja dejando en la escena a una orquesta de baile –una Big band Latina– la cual, en homenaje a Billo, tocará un “Mosaico” uno que nunca Billo arregló, pero con las canciones que Billo usó tantas veces, y además con Rafa Galindo, su *crooner* de los años 40, el sobreviviente. El final, los créditos, son de nuevo con Swing con Son,

esta vez en versión de María Rivas²⁴, y en arreglo de Alberto Naranjo (1995). La música de Billo, rehecha y cambiante siempre, sigue viviendo.

5. Justo antes de comenzar: Conformación del Equipo y una filmación impostergable (28Abril-5Mayo 2002)

El equipo que realizó la película fue el mismo con el que estaba yo trabajando desde hacía un año – desde el 2001 – cuando comencé de nuevo a trabajar con mi empresa Makatoa Media Producciones, C.A.²⁵ La mayoría de ellos han sido y siguen siendo estudiantes míos. Sin proponérmelo, he sentado, como algunas otras personas de nuestro oficio, una escuela de realización cinematográfica. Aunque la lista de créditos finales es extensaⁱⁱ, pues pretende no pasar por alto ningún esfuerzo que hubiese colaborado a favor de la película, el grupo central que realizó la película fue muy reducido: Pacaníns y Naranjo en el guión, al principio. Márluy Escalona, producción; Paolo Collarino, Fotografía; Jesús Pérez Lares, de nuevo en el guión y en la producción musical; Elazar Moreno Ortiz, Diseño de Sonido y Mezcla. El único profesional de verdadera envergadura y experiencia, y quien le dio sentido y ritmo a todo el film, fue el montador Giuliano Ferrioli.

a. Feria Internacional del Libro: exposición sobre Billo Frómata, Alberto Naranjo y su Big Band Latina: Swing con Son

Existe un término de la profesión cinematográfica, que en muchos idiomas se traduce en algo así como filmaciones impostergables: aquellas en las que lo que sucede no puede ser controlado por la producción. El año 2002, Venezuela fue el país invitado en la Feria Internacional del Libro que se celebró en la República Dominicana. Pacaníns sugirió el que como parte de la muestra llevara Venezuela una exposición sobre Billo, y una serie de conciertos con la música del disco Swing con Son dirigidos por Naranjo. Una manera de devolverles a los dominicanos el favor de habernos enviado a Billo. Fue así como hubo que preparar un viaje a toda carrera para filmar una semana en la República Dominicana, sin tener aún listo el guión, ni muy clara la película que queríamos hacer.

i. Ensayos problemáticos y concierto desastroso

La idea era filmar el proceso de preparación de un gran concierto, con María Rivas, Javier Plaza y Arturo Guaramato²⁶, dirigido por Jorge Alberto Naranjo, y con la participación de músicos de la Orquesta Sinfónica de Santo Domingo. En la práctica todo fue bastante atolondrado. Los músicos que esperaban “matar un tigre” (sabido por todos el significado de esto: hacer un trabajo “artístico” sin ninguna

²⁴ http://www.musicavenezuela.com/jazz/maria_rivas.php

²⁵ <http://www.omdb.org/encyclopedia/company/2015>

²⁶ <http://www.omdb.org/person/54084>

preocupación, con la sola finalidad de ganar algo de dinero) se encontraron con una partitura compleja, difícil, muy rica musicalmente pero muy exigente. Los músicos académicos miraban por encima del hombro los errores de “caligrafía musical” de las partituras de Naranjo, impresas con la mayor prisa para cumplir con el compromiso, pero no lograban calar en el ritmo y la forma musical de Naranjo. Solo cuando intervino Crispín Fernández, un monstruo de la música popular del Caribe, los académicos cedieron y se dejaron llevar por la música. El concierto en sí fue inutilizable por problemas técnicos, pero en la película quedó esta pelea de mundos irreconciliables.

ii. Beto Frómeta

Resultó una persona encantadora con una memoria extraordinaria. No pudo ocultar repetir el resentimiento que siempre animó la relación entre su hermano y Aldemaro Romero²⁷. Por él llegamos a la infancia de Billo –luego Minaya nos diría el resto– al origen de su apodo “Billo”, dejó grabado –y luego sería motivo de múltiples discusiones– el testimonio de que Billo viajó originalmente no a Caracas sino a Maracaibo. Nos contó, sobretodo, de la dictadura Trujillista, y del largo – treinta y un años- imperio de su Terror.

iii. Schotborg y los Bomberos dominicanos

Alrededor de 1930, Billo Frómeta se incorporó a una academia musical que se estaba formando en el Cuerpo de Bomberos de Santo Domingo. Con su característico entusiasmo, Billo se convirtió en su primer director. Sabíamos eso, así que fuimos a la Comandancia del Cuerpo de Bomberos, donde y encontramos ensayando a una extraordinaria orquesta, que interpretó el merengue “Leña” mientras los transeúntes se detenían en la acera para disfrutar de su música. Luego pudimos hablar con Fernando Schotborg, cuyo padre había sido el Brigadier que invitó a Billo a convertirse en el fundador de la orquesta.

iv. Crispín Fernández²⁸ y la música popular

²⁷ <http://www.aldemaroromero.com/>

²⁸ <http://www.omdb.org/person/54090>

Crispín Fernández nació en Villa Vásquez, Montecristi, el 20 de Enero de 1946. Inicia sus estudios musicales en el año 1952, a la edad de 8 años, en la academia de música de su pueblo natal. Es conocido como uno de los saxofonistas más experimentados en la República Dominicana. Para el 1962 ingresa al Conservatorio Nacional de Música, en la ciudad de Santo Domingo. Ha cursado otros estudios musicales en diferentes centros de estudios de la ciudad de Nueva York. Éstos son: Lyn Oliver estudio (1974-1976), Escuela de música “jazz Mobile” (1975-1976), Academia de música de N.Y. (1976-1977), y City College University (1976-1978). En el campo de la enseñanza se ha desarrollado como profesor de flauta y saxofón en forma privada. Ha impartido clases en Boys Harbor School of Music, N.Y. y el instituto de Cultura y Arte (ICA), Santiago de los Caballeros. En el 1996 asume el cargo de director del Departamento de música folclórica y popular del Conservatorio Nacional de Música, en Santo Domingo, además

Después del altercado entre músicos académicos y Naranjo, después del concierto fallido, salimos con Crispín Fernández hacia finales de la tarde, hacia el Alcázar de Diego Colón. Crispín, quien dirige el Departamento de Música Popular del Conservatorio de Santo Domingo, nos habló de los orígenes de la forzosa alegría tonal del merengue dominicano: al mudarse de instrumento, de la guitarra originaria al acordeoncito, dejó de tener la posibilidad de tocar merengues en tonos menores. Así, como dice Crispín, acá las penas tienen que tocarse en un tono de alegría.... Con el fondo de los muros de cuatrocientos años, Crispín interpretó “Caña Brava”, la primera pieza que Billo cuenta, tocó en Venezuela, el 31 de diciembre de 1937.

v. Las calles de Santo Domingo

Estando acá entendimos algo: la Caracas vieja, esa que ya no existe, gracias a los Adecos, a los Copeyanos y a otros igualmente emprendedores grupos sociales y económicos venezolanos, era el único vínculo que le quedaba al Billo exiliado, que lo uniese aún con su ciudad natal, Santo Domingo, a la que por muchos años no pudo volver. Cada vez que una piqueta derrumbaba una tapia ante una esquina de Caracas, para dar paso al “progreso”, la ciudad dejaba de parecerse a lo que había sido su ciudad gemela, mucho más antigua, y con mucho mayor jerarquía durante la colonia, pero obligada por el clima y por la heredad cultural a una misma hermandad arquitectónica. Hay dos pasajes, simétricos respecto al eje del esquema clásico de los cinco actos de la película, y opuestamente equivalentes: el mirar lo que queda, en ruinas, de la ciudad vieja de Caracas, mientras oímos *Sueño Caraqueño* (II acto) y el mirar lo que aún se conserva, en la ciudad vieja de Santo Domingo, mientras oímos *Avileña* (IV Acto). La nostalgia va en dos sentidos, y no llega a ninguna parte.

vi. La Orquesta Sinfónica Dominicana y Carlos Piantini.

Billo murió mientras ensayaba con la Orquesta Sinfónica Venezuela un apresurado concierto homenaje. Su vanidad reclamaba este halago, al que nunca pudo acceder.

de ser profesor de saxofón de la misma institución. Entre 1980-1982 fue músico de la Orquesta Sinfónica Nacional de Santo Domingo, como intérprete de Flauta y Flauta piccolo. A menudo toca el saxofón en esta Orquesta, en obras que así lo requieren. Ha participado en importantes orquestas populares de la República Dominicana y la ciudad de Nueva York, entre las que se destacan Johnny Ventura, Conjunto Quisqueya, Papa Molina, Juan Luis Guerra, Orquesta Internacional, Tito Puente, Machito, Charlie Palmieri, entre otras. Crispín Fernández es el fundador y director del grupo experimental Licuado, con el cual ha realizado tres producciones musicales.

Es miembro fundador de la “Santo Domingo Jazz Big Band”. Y también en la actualidad está realizando unos talleres de enseñanza musical en toda la República Dominicana con el auspicio de Instrumentos Fernando Giraldez, Representantes de Yamaha Santo Domingo y Yamaha Music Latinoamérica.

http://74.125.113.132/search?q=cache:ASKpbxcl_AJ:www.omdb.org/person/54090+Crisp%C3%ADn+Fern%C3%A1ndez&hl=es&ct=clnk&cd=12&gl=es

Seis meses después, los hijos de Billo, Charlie el músico y Luis el empresario, le pidieron a Carlos Piantini²⁹ que colaborara con ellos en el concierto que en homenaje a Billo Frómata se celebrara en el Teatro Teresa Carreño, con la Orquesta Sinfónica Venezuela, conducida por Piantini, y la Billo's Caracas Boys, dirigida por Charlie Frómata.

vii. El material de Archivo de la RTVD

Durante los años de la dictadura de Trujillo, y como es natural en estos casos, sus allegados y familiares –amantes, hermanos, hijos de varias mujeres y primos en diversos grados– se fueron haciendo de propiedades, y empresas en perjuicio del resto de los dominicanos. Los Trujillo, hacia final de la década de los cincuenta, eran dueños de más de la mitad de todas las riquezas de la república. Una de éstas era la Voz Dominicana, la estación de radio, propiedad de Petán, el hermano de Trujillo. Años después, a La Voz Dominicana se unió la Radio Televisión Dominicana, RTVD, y en ella, quedaron los archivos de toda la filmografía onomástica: el registro de todos los actos públicos, de todas las ceremonias, de todos los desfiles y homenajes. Caído el régimen y huída la familia Trujillo, que quedó en la ruina gracias al olvido, literalmente, que borró de la memoria avara de la madre de Trujillo todas las contraseñas y los números de cuentas en Suiza que nunca quiso compartir con sus hijos, donde Trujillo había guardado durante años el dinero confiscado a los dominicanos, el estado confiscó lo poco que quedó. A la estación llegamos preguntando por algún material de archivo, y conocimos al entonces director general de RDTV, Pablo Lee, quien nos facilitó una copia de una hora y media de una pequeña parte de dichos materiales, incluyendo una selección de estupendos merengues en honor al dictador (*El Coronel Trujillo, el General, Recogiendo Limosnas* y otras), y el registro fílmico de su funeral, días después de ese treinta de mayo cuando *mataron al Chivo*.

6. La producción original (junio - agosto del 2002)

La producción original –la planeada para la película de una hora, según el presupuesto original– fue realizada entre finales de junio hasta el 10 de agosto del

²⁹ Carlos Piantini inició a los 10 años su actividad musical, cuando hizo su debut profesional como violinista. Antes de convertirse en Director de la Orquesta Nacional se desempeñó durante 15 años como violinista de la Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de Leonard Berntein. Su decisión de convertirse en director lo llevó a Viena, donde estudió con el doctor Hans Swarowsky.

Piantini es Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de la República Dominicana, fue director del Teatro Nacional y Profesor de estudios orquestales en la Universidad Internacional de la Florida. También ha dirigido las Orquestas Sinfónicas de: Maracaibo, Venezuela, Nueva York, Viena, Washinton, Jerusalén y la Orquesta Internacional de Italia. <http://www.latinartmuseum.com/piantini.htm>

2002, en total unos 15 días de rodaje, cinco en el estudio y diez en diversas locaciones, que con los siete días utilizados en la República Dominicana agotaban nuestro plan de rodaje.

- a. La única calle prevista: Rafa Galindo y su laberinto (la peor entrevista), julio 2002

Hacer que Rafa Galindo participara en la película, siguiendo un guión preestablecido, es decir, esperando que hablara de ciertos temas en determinadas circunstancias y actitudes, sin que ello significara pedirle que accediera a imitarse a sí mismo, significó sortear varias dificultades importantes: la imprevisible salud del viejo –que nos dejó a todos agotados mientras lo seguíamos por las calles de Caracas; la reticencia de Pacaníns a dejar que ningún otro condujera la conversación –lo que hizo que ésta resultara particularmente dispersa y errática; el laberinto del tiempo en el cual Galindo entraba sin avisarnos–, y que nos sirvió para que él mismo nos llevara al mundo que sólo vive en su memoria en los salones vacíos del **Roof Garden**³⁰. Rafa nos hizo ver una ciudad que aún existe, mimetizada tras las fachadas de la ciudad moderna. Un fantasma, que solo algunos pueden ver. Él vive en esa ciudad. Casi nadie lo sabe.

- b. El único compañero de viaje: Rafael Minaya, julio 2002

Rafael Minaya vivió muchos años en un penthouse al final de la Avenida Baralt, entre La Pastora y San José del Ávila. Cuando se lo compró, hace cincuenta años, pensó que se mudaba al lugar ideal, a lado de los barrios más señoriales que tenía la ciudad, al lado del Ávila y su clima. La conversación la condujo Jesús Rafael Pérez Lares, quien por entonces comenzó a convertirse en el verdadero coguionista de la película, y en su mayor asesor. Jesús es, probablemente, la persona que más sabe de Billo y de su música. Minaya hablaba lento, era difícil entender lo que decía, hurgaba en su memoria –su vasta memoria– y escogía con cuidado lo que quería decir y lo que no, hombre sabio éste, que fue músico excepcional y empresario. Afuera, la ciudad rugía como siempre. Pero a pesar de todo ello nos abrió a lo que habían sido los años cuarenta en el Caribe, desde la huída de Santo Domingo hasta el veto que la Asociación Musical de Venezuela le hiciera a Billo en 1958 y que lo mantuvo en silencio hasta 1962, la lucha entre las influencias y los gustos musicales –las clases altas siempre prefirieron a los que como él, veneraban la música americana y seguían a sus grandes maestros, Glenn Miller y otros, mientras las

³⁰ Restarurant – dancing que se encontraba en el último piso del Hotel Madrid, en la Esquina de La Torre, frente a la Plaza Bolívar. Hoy, igualmente funciona allí un restaurant, en el último piso de lo que sigue siendo un Hotel.

clases bajas preferían la música del Caribe: ritmo de negros, cadencia andaluza, la que tocaba Billo, por lo que lo despreciaban llamándolo despectivamente *gallego* por su aparente sencillez rítmica, música a la que permeaba, sí, la influencia del Jazz y de las Big Band americanas, pero transformada, apropiada. Al final, la música de los negros se impuso en el gusto de los blancos –ha pasado en todo el mundo: mis sobrinas, hijas y nietas de *wasp*³¹ en Nueva York, más pálidas que una parcha, *rapean* para divertirse cada tarde, como si fuera la cosa más natural del mundo...

c. La historia contada: Caridad y el estudio vacío

Durante una semana nos apropiamos del estudio de grabación Intersonido, estudio en el cual, hacía treinta años, Billo Frómeta había grabado sus discos. Y donde por mucho tiempo Naranjo había grabado los suyos. Contratamos a la empresa Rayko C.A. especializada en estructuras para iluminación de espectáculos, e instalamos una “parilla” de iluminación (20 luminarias tipo Fresnell marca Arri con potencia entre 650W y 1000 W), conectadas a una batería de *dimmers* (reguladores de voltaje), que nos permitieron ajustar la potencia de la iluminación provista por las luces con mayor celeridad, decisión que luego lamenté profundamente, puesto que esto produjo en la escena, como era de esperar, diferencias de temperaturas de color que engañosamente resultaron imperceptibles en los monitores en el momento de filmar, pero que, en ocasiones, convirtieron la corrección de colores en una verdadera pesadilla. En ese estudio, que esperaba a los músicos que tocarían luego el mosaico, partituras dispuestas sobre los atriles, estaría Caridad hojeando el álbum de fotografías y recortes de prensa de la orquesta mientras desde un programa de radio Enrique Bolívar Navas nos contaría la historia de la música de Billo. No se trataba acá de escenizar nada, así que, del modo más documental que fui capaz, le rogué a Caridad que entrara, encendiera el radio y luego se sentara a hojear el álbum, y lo hice una y otra vez mientras Paolo cambiaba de posición la cámara, para lograr –eso sí, nosotros sí, Story board en mano– todas las tomas que previmos necesarias para esta escena.

d. Grégory Antonetti³² y su versión de Billo Frómeta

Mientras Caridad hojea el álbum, dice el guión, entra un pianista y comienza a tocar, como lo esperaran para ello, arreglos para piano de música de Billo Frómeta. En el fondo, lo que está haciendo es otorgarnos el fondo musical al discurso con el

³¹ *Wasp*: se dice, en los Estados Unidos, de una persona que es blanco, aglosajona y protestante, (White, Anglosaxon, Protestant); la población blanca étnica, cultural y económicamente dominante en la costa este (New England) de los Estados Unidos, por lo menos hasta mediados del siglo XX.

³² Pianista venezolano. cursa estudios en el conservatorio “Juan José Landaeta” en la escuela “Ars Nova” de Caracas bajo la dirección de la profesora María Eugenia Atilano. Estudia en el Colegio Académico “Piotr Ilich Tchaicovsky” (Moscú, Federación Rusa), egresando como Licenciado en Pedagogía Musical (1994). Gregory Antonetti ha participado en bandas de Jazz y de variedades de Caracas, ha trabajado para orquestas sinfónicas, obras de teatro, cine, programas de radio y de televisión. <http://www.myspace.com/gregoryantonetti>

cual el Enrique Bolívar Navas desde Radio Continente, y Caridad desde su monólogo en off nos cuentan la historia de Billo. Antonetti, por su parte, la cuenta musicalmente. Filmamos dos tomas con Caridad y Grégory juntos, y el resto, en una sesión de un día completo, nos dedicamos a grabarlo mientras tocaba, una y otra vez, su música. La cosa fue doblemente compleja: a las repeticiones necesarias en toda grabación musical hubo que añadir aquéllas que surgían de algún error en la filmación, y en la necesidad de otra toma que complementara las ya hechas. Antonio Subero (Jefe de grúa) y Paolo Collarino tuvieron que poner particular atención en no hacer ningún ruido mientras se movían alrededor de Antonetti y de su piano. Y él, tuvo que hacer un esfuerzo particularmente severo para olvidarse de todo lo que lo rodeaba y concentrarse en su música.

e. Luna Caraqueña y el espectáculo musical: un intento fallido y un resultado inesperado

Una vez terminada la introducción histórica, dice el guión, la película sale a la calle, para buscar aquello que no apareció nunca en las páginas de los diarios, o en las biografías que sobre Billo se han escrito. La película, así, va y viene, siempre refiriéndose al estudio como el lugar donde algo se prepara. Una de estas vueltas trae de regreso a Rafa Galindo, luego de su periplo por la ciudad, con la intención de tocar armando un pequeño combo improvisado junto a Alberto Naranjo y Antonio María Soteldo, quien fue el contrabajista de la Billo's Caracas Boys durante 18 años, y a Caridad Canelón, quien había comenzado su carrera como cantante. Cantarían Luna Caraqueña, por aquello de Caracas y el periplo de Rafa.

La idea nos parecía estupenda, casi genial, solo que resultó un verdadero desastre. Nunca ensayaron antes, a alguien le pareció que no hacía falta. El tono no se adaptaba bien a la voz de Caridad: demasiado bajo. Pacaníns y Naranjo decidieron cambiarle la letra original a la canción, lo que tuvo la inmediata consecuencia de que Rafa, quien había cantado miles de veces la pieza original, no lograba aprenderse esta versión de la letra. No había dinero para usar mucha cinta multipistas³³, la que graba en varios canales, cada instrumento por separado, así que la reciclaban sin preguntármelo a mí, de manera que al final no había ni una versión buena grabada de cabo a rabo. Rafa se enfureció, alguien sacó una botella de ron para aliviar las tensiones, y al final solo logramos filmar una serie de intentos fallidos, donde nada salía bien, salvo la furia creciente de Rafa Galindo, de quien, inmisericordemente, todos se estaban burlando. Al llegar al momento del montaje, Giuliano Ferrioli decidió que la escena había cambiando, de sentimental y nostálgica

³³ La Grabación Multipista es un método de grabación que permite registrar múltiples fuentes sonoras en un todo. Es la forma común de grabar música, sobre todo la música popular. Ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Grabaci%C3%B3n_Multipista

a sarcástica y burlesca. Y fue mejor, mucho mejor que aquello que tan pretenciosamente habíamos planeado hacer.

f. El mosaico: 3 cámaras que debían ser 27 y la partitura musical

La escena final y la justificación de hacer esta película en un estudio, es la celebración de un *Mosaico a la Billo*, arreglado por Alberto Naranjo, con cuatro piezas que pertenecieron al repertorio de la orquesta. *Ven, Maibá, Noche de Mar y Los Timbales*, pero que jamás fueron puestas juntas en un Mosaico por Billo en un extrañísimo ejercicio que algún pretencioso podría denominar *Retro fusión Tropical*, la orquesta –cuyos músicos, varios de ellos apenas adolescentes, visten rigurosamente de smoking–, interpreta este repertorio de los años cuarenta, con Rafa Galindo, *crooner* de la Billo's Caracas Boys por esos años; Arturo Guaramato, una voz portentosa y afinadísima cantando el *Afro* y la *Conga*, ante un grupo de bailarines –algunos de ellos profesionales, como Adela Romero, otros sencillamente entusiastas– que como en una fiesta improvisan figuras y celebran sus ocurrencias con gran algarabía, todo ello en un estudio de grabación que intentamos iluminar de un modo suficientemente penumbroso como para emular la atmósfera de una *bôte* de los años cuarenta, más quizás como la del indecente Pasapoga que como la del populachero Roof Garden. Lo hicimos con tres cámaras Canon XL-1³⁴, entonces una cámara accesible para la grabación en formato de DVcam³⁵. Hicimos con bastante minuciosidad una partitura de sonido. Durante las primeras horas de la mañana nos dedicamos a practicar fragmentos, para que tanto los camarógrafos como los maquinistas recordaran sus encuadres y movimientos asociándolos a los fragmentos de la música. Grabamos cada fragmento con las cámaras en su posición, dependiendo del montaje previsto, y repitiéndolo hasta conseguir una o dos tomas aceptables. Agotábamos todas las tomas correspondientes a un emplazamiento de cámara antes de movernos a otro sitio. Cada cambio de emplazamiento de cámaras significaba, por lo menos, un retoque en la iluminación que se llevaba, unos veinte minutos. En total emplazamos las cámaras en nueve lugares diferentes en grupos de a tres, de manera que el montaje final ofrece la perspectiva de 27 distintos puntos de vista, muchos de ellos, además, en movimiento: yo en la grúa, subiendo hasta

³⁴ Videograbadora en formato DV (720x480 píxeles en NTSC 29.97 fps) que utiliza mini cassettes DV (MiniDv) y que fue lanzada al mercado en octubre de 1977. Fue la primera videocámara que producía una imagen cercana a la imagen obtenida de cámaras profesionales de esa época –principalmente videocámaras en formato BetacamSP– que tenía un costo accesible, por debajo de los 5000 us\$. Ver:

<http://www.camcorderinfo.com/content/A-History-of-the-Canon-XL2-Camcorder.htm>

³⁵ En rigor realizamos las grabaciones utilizando cámaras Canon XL1 I en sus dos primeras versiones, cámaras con grabadores y reproductores MiniDV (DV SP y LP), es decir, grabadores y reproductores que usan el mismo CODEC que DVcam, pero con una velocidad de cinta mayor. La cinta Mini DV tiene una velocidad de 18.81 mm/sec, la cinta DVcam tiene una velocidad de 28.215 mm/sec por lo que la calidad técnica de la grabación es superior, al utilizar una mayor superficie de cinta magnética para escribir una misma cantidad de información digital. Ver:

<http://74.125.113.132/search?q=cache:y8pdfsLVEowJ:www.adamwilt.com/DV-tech.html+DVcam+sp+lp&hl=es&ct=clnk&cd=1&client=safari>

cinco metros, Paolo Collarino, moviéndose con el SteadyCam³⁶ (en realidad un Glidecam ligero para cámara de video), y Oliver Loyo desde una pequeña Dolly, a nivel de trípode. Lo más complicado resultó el lograr que los bailarines mantuviesen la continuidad de su movimiento tanto en las repeticiones de un fragmento, como en la repetición de un mismo fragmento visto desde distintos emplazamientos. Algunos –Adela Romero y William Goite– nos facilitaron enormemente el montaje, por la precisión con la cual eran capaces de repetir sus movimientos, otros, incluyendo a algunos músicos, resultaron un verdadero dolor de cabeza. En general la utilización de una partitura de cámaras, muchas veces relacionada incluso gráficamente con la partitura musical real, fue la constante en la planificación del rodaje de todas las piezas musicales que produjimos nosotros.

7. El desarrollo: otra producción o tras los pasos de Billo Frómata

Una vez terminada la semana de grabación en el Estudio de Intersonido, nos quedamos un poco como en el limbo. Era hora de saber si lo que habíamos filmado debía quedarse en la forma de un video de una hora, o proseguir por un camino más ambicioso, más largo y como resultó, imprevisible, para convertirse en una película. El dinero ofrecido por los inversionistas en el inicio prácticamente había llegado a su fin. Todavía hicimos filmaciones de la ciudad, las casas viejas en el Paraíso, repitiendo la manera como habíamos filmado la vieja arquitectura de Santo Domingo, y comenzábamos a digitalizar (transferir del formato DV) cinta de video codificada digitalmente con codec³⁷DV/DVCPRO NTSC, aproximadamente unas 80 horas de filmación, la primera parte. Al final, habríamos filmado unas 196 horas de material, incluyendo la filmación de conciertos y bailes, y de materiales de archivo provenientes de otros formatos de video o cine.

³⁶ El *steadicam* es un dispositivo que permite llevar la cámara de cine o televisión atada al cuerpo del operador de cámara mediante un arnés. Compensa los movimientos del operador, mostrando imágenes similares al punto de vista subjetivo del personaje.

Esta técnica fue inventada en 1976 por Garret Brown, como un sistema para paliar los movimientos indeseados del operador de cámara y así suavizar y estabilizar las imágenes. De forma casi paralela a su invención, se publicaba el libro *El resplandor* de Stephen King. Un poco más tarde, en el 1980, Kubrick lo utilizaría en su adaptación al cine. Esta película popularizó las ventajas de la Steady cam y se ha convertido en un sustituto del aparatoso y caro travelling. La Steady cam permite buenos resultados a un menor coste y movimientos más complejos. Sin embargo, su gran desventaja es que el operador tiene que descansar cada cierto tiempo, por lo que no permite largas grabaciones. La Steady cam da nombre a un producto como son los estabilizadores de cámara, esto es porque fue la primera en comercializarse. En la actualidad, hay muchos tipos de estabilizadores de cámara, tales como la Glidecam, o la Bodycam. Ver:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Steadicam>

³⁷ Abreviatura en inglés de Codificador-Decodificador: el algoritmo que recibe la señal del CCD o sensor de imagen y la codifica, comprimiéndola, es decir, estableciendo que la cantidad de información de la señal codificada sea menor que la cantidad de información recibida por el CCD. Mientras menor sea la compresión, más compleja y rica será la señal provista por el CODEC, pero al mismo tiempo, ocupará un mayor espacio de almacenamiento de datos para una cantidad de tiempo de programa almacenado. El CODEC DV/DVCPRO NTSC, que usamos, para una imagen de 8bits de profundidad de video, y una imagen de 720x480 píxels, tiene un peso en la memoria aproximado, incluyendo efectos visuales y filtros, de unos 10 Mb por segundo de video. Aproximadamente 20 minutos de película terminada, ocupa alrededor de 5 Gb de almacenamiento – solo la imagen.

<http://www.atomicmpc.com.au/Feature/82898,everything-you-ever-wanted-to-know-about-video-codecs.aspx>

a. Golpe de estado, paro petrolero y cambio de curso: una película

Mientras todo esto sucedía, es decir, mientras nosotros con la mayor seriedad hacíamos una película sobre Billo Frómata, el país, nuestro país, el país que Billo hizo suyo, se desmoronaba. Vivimos el golpe de estado del 11 de Abril del 2002, el infame gobierno de dos días de Carmona Estanga, el 12 y el 13, mientras las televisoras transmitían historietas de Bugs Bunny y Porky Pig, y luego la restauración del gobierno constitucional, sin dar oportunidad a nadie a saldar las cuentas, ni a entender lo sucedido. Al revés de lo que nos planteábamos nosotros, al parecer todos -de ambos bandos- querían en el fondo que todo de algún modo cayera en el olvido, o que nunca se supiera la verdad de lo sucedido. A los seis meses comenzaron tres meses de un paro que nos arruinó a todos. Encerrados en nuestro estudio –pues no había gasolina con qué moverse– revisamos los materiales hasta entonces filmados y decidimos hacer una película más extensa. Recuerdo que le comuniqué esto a los inversionistas en febrero del 2003.

b. Los pasos encontrados:

i. La brújula: Jesús Rafael Pérez Lares, los programas de radio y el programa *Guarachando*

Durante las primeras sesiones con Naranjo y Pacaníns, ellos mencionaron a Jesús Rafael Pérez y a Héctor Acosta Rojas como unos muchachos que se interesaban mucho en Billo. Apenas los contactamos, se convirtieron en los mejores aliados de la película, en particular Jesús Rafael. No sólo intervino en el desarrollo ulterior del guión, sino que se convirtió también en quien ganó a muchas personas para la película. Desde su programa *Guarachando*, que se transmite todos los sábados a las once de la mañana, y a las once de la noche, por Radio Nacional de Venezuela, un programa dedicado a la música de Billo Frómata, está conduciendo la promoción de la película. El programa es uno de los que forman el hilo narrativo de la historia, que como paréntesis, una historia dentro de otra, entran a formar parte de la trama cada uno dentro de otro. Así, dentro del primer programa *Rumbas y Despechos*, que desde Radio Continente conduce Enrique Bolívar Navas comienza una historia que durará hasta el final del film. En un momento de esta historia comienza el programa *Música de la Ciudad* con el que Alberto Naranjo inicia el IV acto de la historia –los padres y los hijos–, justamente hablando de su madre, Graciela Naranjo³⁸. Más adelante, la historia abre un nuevo paréntesis, esta vez cuando entramos en una grabación del programa *Guarachando* que conducen Jesús y Héctor. Al final, como cerrando todos los paréntesis, y justamente al principio del V acto, todos los programas se despiden para recoger la historia, volver al estudio y terminar con el

³⁸ <http://salsa2u.freeservers.com/gracielanaranjo.htm>

Mosaico. Esta utilización del radio, desde el principio del fin cuando Caridad enciende un viejo radio en el estudio, radio del cual surgirá la música de los créditos y el primer programa de radio hasta este final de despedida, no hace sino enfatizar la importancia que dentro de la vida y la música de Billo, y de su época, tuvo la radiodifusión de la cultura.

ii. La memoria

1. Renato Capriles

Renato Capriles cuenta que en los bailes, durante los años cincuenta, se acercaba a la tarima y se entrometía preguntando acá y allá cosas, hasta enervar a Billo. Cuando a Billo lo vetaron, Renato fundó la Orquesta Los Melódicos³⁹, con la que debutó el 15 de junio de 1958, y desde entonces, lo que en el mundo musical venezolano habían sido durante casi veinte años la orquesta de Luis Alfonzo Larrain y la Billo's Caracas Boys, pasó a partir de entonces a ser la Billo's Caracas Boys y Los Melódicos, aunque más desde el punto de vista social y comercial que musical. Renato Capriles, el primer “hijo” de Billo, es el único que se permite hablar de sus defectos con la tranquilidad de saber lo que dice. Habla de temas espinosos como el veto y la envidia, acusa a sus colegas de haberle amargado la vida a Billo, y a Billo, el haber sido siempre vanidoso.

2. Héctor Monteverde⁴⁰

Fue el primero de los “pasos encontrados”, aquéllos que no nos habían sido sugeridos al principio, quizás porque Naranjo o Pacaníns consideraran de menor significado o importancia musical, pero que durante el ulterior desarrollo de la filmación y luego de las otras fases de la producción de la película, adquirieron un peso muchísimo mayor, sobretodo gracias a la influencia en el guión de Jesús Rafael Pérez Lares. Héctor Monteverde, *El Muñeco de la Ciudad*, fue locutor de guardia de La Voz de la Esfera, fue quien estrenó *Canción de Amor*, que luego Billo convirtiera en el tema, fanfarria, de la Orquesta Billo's Caracas Boys, con la cual iniciaba todos sus toques y programas de radio y es el testigo más importante, aparte de Rafa Galindo, de lo que fue la vida de la sociedad caraqueña en la década de 1940. Nos descubrió detalles, porque los recordaba y que hoy parecen insólitos, sobre las costumbres de nuestros abuelos. Es protagonista del III acto, habla sobre los días de penas y de glorias de Billo Frómata, y sobre la sociedad en la que vivió. Tiene además un particular interés por su importancia como actor en la historia del cine venezolano.

³⁹ <http://www.losmelodicos.com/>

⁴⁰ <http://www.omdb.org/person/54086>

3. Joe Urdaneta⁴¹

Otra de las propuestas de Jesús Rafael Pérez. Joe Urdaneta cantó en la tercera Billo's Caracas Boys, junto a Cheo García y Felipe Pierella, entre 1961 y 1964. Aún su interpretación conserva la impronta que tuviera cuando cantaba con Billo. Su mayor éxito fue *Sé perder*, un bolero rápido, con ritmo de *cha cha cha*, de una letra y ánimo bastante trágicos. Por razones de organización nos convino filmarlo en La Victoria, donde nacieron Rafa Galindo y su primo, Román Martínez Galindo y donde su hijo Marlon tiene una orquesta. El aspecto polvoriento y ruinoso del auditorio de la Casa de la Cultura de la Victoria, situada al principio del Boulevard Luis Alfonso Larrain –otro hijo ilustre de la ciudad–, y donde nos fue posible filmar a Joe, le dio un carácter particularmente emotivo a esta escena.

4. Porfi Jiménez⁴²

Porfi Jiménez, también dominicano, llegó a Venezuela contratado por Rafael Minaya. Billo lo invitó a formar parte de su segunda orquesta (1957-1958), hasta que la Asociación Musical de Venezuela –el sindicato de los músicos– lo condenó a al ostracismo. Resultó nuestra clave para ponderar la naturaleza del conflicto entre Billo y Aldemaro Romero, quien era secretario general de la Asociación Musical en el momento cuando a Billo lo vetaron. Está en el III acto.

5. Román Martínez Galindo

Es primo de Rafa Galindo, y fue pianista y subdirector de la Billo's por diez años. Compuso y arregló piezas para la orquesta, salvo los *Mosaicos*, que eran cosa de Billo. Es profesor de Historia, y en su libro relata lo que recuerda que Billo le contó sobre cuando conoció a Isidoro Cabrera.

6. Mi madre, el Coche de Isidoro y cómo se baila un danzón

A mi madre nadie le contó nada. Ella salía –tendría dieciséis años entonces– del club Paraíso y, montada en el Coche de Isidoro Cabrera, vivía las noches al final de cada fiesta: contrataban un paseo desde el Paraíso hasta el centro de Caracas, y luego hacia el este. Salían de la ciudad, cuyo límite quedaba en lo que hoy es la Plaza Morelos, atravesaban el Parque los Caobos, pasaban al lado del pueblo de El Recreo y llegaban hasta otro, Chacaíto, donde comían arepitas dulces y café aguarapao. Luego volvían a Caracas.

⁴¹ <http://www.omdb.org/person/54092>

⁴² <http://www.porfijimenezysuorquesta.com/>

Un día tratábamos de concebir cómo Caridad y Sergio Vásquez, un bailarín argentino cuya formalidad tanguera nos pareció más propicia para representar a un bailarín de hace sesenta años, habrían de bailar un danzón sobre el piso de granito del Club Paraíso, un lugar donde Billo tocó muchísimo. Cuando colocamos la música, mi madre entró a la habitación, y sin hacer caso a nadie, se puso a bailar sola, ensimismada en sus recuerdos, olvidándose de nosotros. Así entró en mi película, bailando a solas. Sergio copió sus pasos, y así surgió la escena de baile del danzón en el Club Paraíso. Mi madre vivió de niña en Antimano, luego en El Paraíso. Toda su vida ha recordado con placer su niñez y su juventud. Nosotros, sus hijos, nunca pudimos entender en realidad su nostalgia por lugares que hoy nos resultan tan inhóspitos. Nos ha tocado vivir, sin duda, en un mundo mucho más horrible que el de ella.

7. Berenice Perrone: Estelita del Llano en el Juan Sebastián Bar, a las doce del mediodía⁴³

Cuando entré a estudiar en la universidad tuve una temporada de asiduo parroquiano de Piano Bar Caraqueños; era la época de la Venezuela Saudita, y un asistente de arquitecto como era yo entonces ganaba suficiente como para beber buen whisky una vez a la semana. Luego dejé de hacerlo, y también, por cierto, de ganar dinero, y nunca más volví a ninguno de esos lugares hasta que Pacaníns nos pidió que nos encontráramos con Berenice Perrone, quien resultó ser esa Estelita del Llano de quien yo había oído hablar cuando era niño, en el Juan Sebastián Bar. Hoy puede que consiga uno a alguien que cante un bolero al lado de un piano, pero no es común. Sin embargo, es algo que yo pude ver cada noche en ese bar, o en el Barcelino, o en el Vechio Molino o en cualquier otro bar de aquella época. Pero esta vez tuvimos que filmar al mediodía, gracias a una gentileza de los dueños, mientras no había nadie, y Estelita nos llevó a la noche cuando ella, Mirla Castellanos, la primerísima, y Lila Morillo cantaron en televisión un tema, donde cada una explicaba el gusto musical de cada una. Como estaba sola, Estelita cantó la parte de cada una de las ausentes: la de Lila con su música criolla, la de Estelita misma con su bolero, y la de Mirla, con su Rock and Roll.

iii. Las reliquias

Las reliquias –no Mirla, Lila o Estelita, sino reliquias de verdad-, fueron los objetos hallados durante casi tres años de búsqueda aquí y allá, salvoconductos para llevarnos en el tiempo, en un instante.

⁴³ <http://www.omdb.org/person/54089>

1. Las fotografías y la hemerografía

a. Luis Felipe Toro, Albanez el archivo de la OCI y otros

Usé estos objetos, en este caso la reproducción de fotografías, con dos finalidades claramente diferenciables:

i.

Influir en el ánimo del espectador como resultado de la contemplación de algo que ahora no existe, y por ello, aprovecharse de ese estado del espectador para llevarlo de la mano hacia el ámbito espiritual con el que se lo quiere enfrentar (para lo que usé muchas fotos de la colección Luis Felipe Toro, la colección Albáñez, la del Archivo de la Oficina Central de Información, todos ellos del Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional. Usé también fotografías de la Cadena Capriles, e imágenes y fragmentos de los diarios La Esfera y el Universal y luego de El Nacional).

ii.

Releer la ciudad contemporánea y ofrecer esa relectura al espectador a partir de los encuadres de Luis Felipe Toro: toda la parte “onírica” o “fantástica”, sacada del tiempo por el uso de una duración de la exposición antinatural, por el sonido del viento y por el repetido doblar de la campana de la Catedral, fue realizada repitiendo sobre la ciudad actual los encuadres de una serie de fotografías de arquitectura –paisaje urbano o monumental– que una vez hiciera Luis Felipe Toro (fotografías con código “A” de Arquitectura en la Colección, a diferencia de las fotografías con código “P” que corresponden a las fotografías de Personajes). Esta aproximación narrativa se convirtió luego en un estilo de aproximación histórica de toda la película. El ver el pasado a través del presente.

2. Setenta años de música y sonido

a. De Roberto Puchi a Eleazar Moreno Ortiz

Roberto Puchi fue un señor a quien un accidente cerebro vascular le había quitado el habla, y luego había aprendido a hablar de nuevo, incluso, cuando lo conocí, había aprendido a hacer programas para computadoras, tal era su espíritu. Era un sobreviviente, técnico de radio y sonido de los primeros tiempos. Conservaba en los viejos discos de pasta en los que se conservaban los programas emitidos “en vivo”, grabaciones de todo tipo y sobre cualquier soporte, entre ellas muchos programas de radio con la Billo’s Caracas Boys, y se dedicaba a restaurarlos electrónicamente.

Gracias a él obtuve una significativa cantidad de grabaciones de programas de radio de la época de los cuarenta, y diversas interpretaciones de la orquesta, las más antiguas que pude usar. La compaginación de estos sonidos, cuya historia comienza desde mediados de los treinta, y su final era contemporáneo, y que llegamos a grabar en mi estudio a finales del 2007, obligaron a Elezar Moreno, el director de sonido, a concebir una técnica para entender el sonido de la película como un todo: como el sonido de un gran programa de radio de los años 40, pero en Dolby 5.1⁴⁴ Creo, que en muy buena medida, lo logró.

3. El carnet de Baile, los discos de Billo Frómata, el radio de mi abuela, los pisos de mosaico y todas las cosas viejas (una dirección de arte literalmente imaginaria)

El resto de las reliquias fueron los objetos encontrados, que como en una excavación arqueológica, fueron invadiéndome en la medida en que hurgaba yo en armarios de mi familia y de la familia de conocidos y desconocidos. Así obtuve los carnet de baile en donde la buena educación exigía anotarse para planificar la diversión de toda fiestaailable, así conseguí aparatos de radio de 1940, con sus tubos intactos, así encontré casas en el Paraíso que conservaban los pisos de mosaicos alemanes con las que habían sido diseñados sus pisos, y cuyo diseños aparecían en las fotografías de Luis Felipe Toro. Así entramos en las casas del Paraíso, en aquéllas que, tras el desorden y la destrucción de Arquitectos, urbanistas, promotores y concejales ignorantes y carentes de todo escrúpulo, sobreviven aún como casas de familia y muestran -si nos abstraemos de la vulgaridad y el ruido exterior-, la imagen que de una casa tuvo mi madre y las mujeres de su generación, aquélla que empezó a bailar con Billo a finales de los años treinta. No hubo una dirección de arte, solo una sucesión de hallazgos, que al cambiar mi manera de verlo todo, cambió, de alguna manera, mi manera de ver esta historia.

- iv. Los lugares reencontrados: leyendo la ciudad como una imagen de la historia. Un ejercicio de historiofotía, como una prueba de arqueología contemporánea

Al final, animados por el entrenamiento de los sonidos que nos dio Puchi, por las imágenes de Toro, o por los mosaicos que encontramos en las salitas de las casas del

⁴⁴ El sonido envolvente 5,1 es un sistema desarrollado por Dolby Laboratories y la industria cinematográfica de la exhibición, para ofrecer al espectador un sonido superestereofónico, que proporcione una ilusión extremadamente verosímil del espacio sonoro propuesto. Ver: <http://www.dolby.com/index.html>

Paraíso, salimos a Caracas a verla como si aún existiese, un poco siguiendo, quizás, la actitud de Rafa Galindo tan en su mundo, y tratando de seguir la premisa que comenzó a surgir al repetir los encuadres de Toro: el ver el pasado a través del presente, o descubrir en el presente los rastros de un mundo al que ya nadie es capaz de ver, aunque lo tenga enfrente. Y de la misma manera que la nostalgia con la que Billo pudo haber recorrido las calles de Santo Domingo cada vez que por fin pudo hacerlo, así recorrimos calles enteras en Altagracia y Catedral, en El Conde y en El Paraíso, en El Calvario y en La Pastora, adivinando tras talleres mecánicos, farmacias, depósitos, y botiquines desde las sencillas tapias de simples casonas hasta los palacetes coloniales tardíos del siglo XVIII, de la Caracas que aún tuvieron oportunidad de conocer mis padres, y que ya no existe, con toda la carga de su memoria, con toda la carga emocional que implica enfrentarse a su lectura. Así, esta revisión de Caracas nos ofreció la oportunidad de realizar un modesto ejercicio de Historiofotía, al obligarnos a reelaborar la imagen de la historia de la ciudad no a través de textos sino a través de imágenes, cuando la teníamos, siguiendo las recomendaciones que al visitante de Tokio contemporánea hace Werner Herzog cuando habla a la cámara en *Tokio Ga* (Win Wenders, 1985). No nos queda otro remedio, tan enterrada y dispersa entre tanto escombros ha sido diseminada nuestra memoria.

c. Los pasos perdidos

Los pasos perdidos fueron los que nunca pudimos dar, los que no nos atrevimos a dar, o aquellos indicios que nos llevaron a callejones sin salida, o a laberintos que al final se tornaron inútiles o irresolubles, pero que aún pueden seguir siendo inquietantes.

i. ¿Billo Frómata llegó a Venezuela antes del 31 de diciembre de 1937?

Beto Frómata, cuando conversamos con él, hablando del viaje de Billo, dijo: “la travesía duraba un par de días, tres días, llegaba a Maracaibo”⁴⁵. Más tarde dijo: “Cuando Billo se fue a Maracaibo...”, el barco con toda seguridad venía de Santo Domingo, tocaba en Maracaibo, luego en Curacao y al fin llegaba a La Guaira. En efecto, hay un cable enviado supuestamente por Billo, anunciando que no llega el 24 de diciembre como originalmente se había anunciado, sino el 31 por causa de un temporal. Sin embargo dos personajes despertaron en nosotros la sospecha de que

⁴⁵ © Makatoa Media Producciones. Fragmento de la entrevista no incluido en *Swing con Son*. Cassettes 023/024 del 20/04/2002 Beto Frómata: “la travesía duraba un par de días, y llegaba a Maracaibo”

las palabras de Beto significaban algo más. Tanto Héctor Monteverde como un coleccionista de Billo, Hebert Tovar ⁴⁶, que se reúne en una peña de coleccionistas de discos de la Plaza La Candelaria, insisten en que Billo no vino directamente a Venezuela, sino que pasó una temporada tocando en Maracaibo. Dado que Billo vino, efectivamente a Venezuela, gracias a contactos hechos por un tío de Freddy Coronado, uno de sus más cercanos amigos y colaboradores, el cual trabajaba en una compañía petrolera, no parece descabellado suponer que pudo haber pasado una temporada tocando en Maracaibo antes de venir contratado por los Sabal a Caracas. Toda vez que habló sobre su viaje, Billo sostuvo que duró cuatro días, y está documentado que esto no es cierto. No encontramos, sin embargo, ninguna evidencia sobre esto ni en Panorama, ni en ninguna otra fuente en Maracaibo.

ii. ¿Existe La tercera película con Billo Frómeta?

La película **Noche de vals**, (**Musical**, Rafael Rivero. Sonido Antonio Plaza Ponte. Estudios Ávila, 1940) la conozco únicamente por referencias mencionadas por Oscar Garbisu (Archivo Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela), y por el prof. José Miguel Acosta (Escuela de Artes, UCV). No conozco a nadie que haya visto esa película.

iii. Manuel Sánchez Acosta, una omisión imperdonable

Sin duda la omisión más imperdonable. Beto Frómeta nos dijo luego que este hombre, compañero de Billo en la escuela de Medicina, y uno de los mayores compositores de música popular dominicanos, estuvo en el concierto que filmamos en Santo Domingo y ni siquiera nos dimos cuenta. Pacaníns y Naranjo estaban ahí con nosotros y no nos lo mencionaron; yo no le conocía, ni estaba al tanto de lo importante que era, no solamente para la película, es decir, en relación directa con la juventud musical de Billo Frómeta, sino en la música popular del Caribe. Luego, viendo los materiales y montándolos, lamentamos muchísimo el no haberlo buscado, el no haberle pedido que nos contara su historia junto con Billo. Es imperdonable. Murió en abril del 2006.

iv. El archivo de televisión de RCTV. Perdido

Busqué, sin mayores influencias, salvo con la desinteresada ayuda de algunos amigos, con la esperanza de conseguir algunos de los viejos materiales de Billo Frómeta que, de haber sido conservados, nos mostrarían los programas de los años

⁴⁶ © Makatoa Media Producciones. Fragmento de la entrevista no incluido en Swing con Son. Cassettes 140/141 del 19/03/2003.

60 hasta que Billo fue expulsado del Canal 2 “con una llamada de (Peter) Botomme”⁴⁷. Lamentablemente buena parte de los archivos de RCTV se perdieron durante dos incendios que sufrió la planta, uno ocurrido en 1961, el otro el 5 de enero de 1978, cuando se quemaron los estudios 8 y 9, así como todo el archivo audiovisual. De haber existido materiales con Billo en sus programas de RCTV, con toda seguridad desaparecerían en los incendios.

d. Los pasos negados

i. El archivo de televisión de Venevisión, negado

Una ex alumna, egresada con TEG en realización, Andrea Ríos, trabajaba entonces como directora de posproducción de Venevisión. Ella, en mi nombre, se comunicó con Antonio Adolfo Aráiz, a quien yo conocía, tratando de iniciar un contacto que llevara a algún acuerdo para obtener el permiso de utilización de material de Venevisión –sobre todo algunos números en Sábado Sensacional, y el baile en las islas Canarias durante los carnavales de 1987 y 1988, y donde se reunieron a bailar con la Billo’s Caracas Boys más de 200.000 personas. La respuesta de AAA –como le gusta hacerse llamar en el medio de la televisión– fue que Venevisión cedería los materiales de archivo a cambio de los derechos para la emisión de la película por televisión. El acuerdo propuesto me pareció tan gansteril, que no volví a intentar nada al respecto.

ii. Los derechos discográficos, misión imposible

El último aspecto que significó un imposible para la película, y que sin duda tuvo mucha influencia en la forma que la película tomó, fue la imposibilidad de negociar ningún tipo de derecho fonográfico para la película. Es bien sabido que los derechos fonográficos de música popular son muy caros, cuando los derechos para la utilización en cine de los derechos de interpretación de música clásica son relativamente accesibles. Por esta razón o si se quiere, con este argumento, Pacaníns decidió no solicitar a nadie ninguna cesión de derechos fonográficos, y sólo a duras penas logré que obtuviera de Walter Roldán el permiso para la utilización de piezas cantadas por Felipe Pirella, mientras que yo obtuve el permiso de Nucho Bellomo para la utilización de grabación de *Apretáito* con Los Hijos de la Calle. Es por ello que la mayoría de las 65 piezas musicales que se escuchan en la película, o bien provienen de discos cuyos derechos fonográficos han ya caducado, o

⁴⁷ ©Makatoa Media Producciones. Fragmento de la entrevista no incluido en *Swing con Son*. Cassette 196 del 30/07/2005 (Transcripción de una entrevista realizada a Billo Frómata en VTV.) Segmento de la entrevista no usado en la película, cortesía de Nelson Bocaranda Sardi.

pertenecen a compañías que sencillamente han desaparecido; o provienen de grabaciones privadas de radio y de bailes de la Billo's Caracas Boys, como las "Tortas" o máster de grabación que coleccionaban Roberto Puchi y Enrique Bolívar Navas, u otras personas que de la misma manera coleccionaban privadamente este tipo de grabaciones; o provienen de grabaciones realizadas por nosotros mismos, con la orquesta en diversos bailes, lo que se tradujo en una persecución de la orquesta y de sus intérpretes por más de tres años; o bien fueron grabadas por cantantes que nosotros mismos contratamos con ese fin, o con los arreglos y la organización de Naranjo y Pacaníns. Eso, justamente, hace que la película, que casi no posee grabaciones originales de la Billo's Caracas Boys sea, efectivamente, una demostración de que la música de Billo es una música viva que se interpreta trascendiendo tanto los límites de la vida de Billo, como del ámbito de la orquesta que fundó y dirigió hasta su muerte.

8. Apuntes sobre la dirección documental de *Swing con Son*

- a. Muchos discursos en uno, o la necesidad (o el anhelo) de un orden en medio del caos: de nuevo el Barroco

Suelo pedirle a mis alumnos, justo antes de comenzar a hacer una película documental, cuando ya tienen listo un guión en la mano, y con la intención de hacer un esfuerzo para adivinar hacia dónde –intuitiva o conscientemente– va su trabajo, el que traten de ubicar lo que sienten será su manera de contar la historia documental, dentro del abanico que Eric Barnouv propone, al momento de hacer un recuento histórico del documental.⁴⁸ Pero si esto puede resultar complicado justo antes de empezar a rodar, es decir, el preguntarse a qué se parece lo que quiero hacer, si al documental abogado o el documental poeta, o una mezcla de dos o tres de esas categorías, o, extrapolando la clasificación de Barnouv, ir más allá y crear nuevas categorías para ubicarse, mucho más complicado le resulta a uno el preguntárselo cuando ya ha terminado enteramente la producción y la película está en su lata. Abrumado como estaba con los detalles de la producción, no me detuve a reflexionar antes del rodaje con un mínimo de método al respecto, y dejé todo a mi intuición, que, así lo supongo, se encargó de tomar todas las decisiones. Ahora me resulta imposible hacerme un juicio de la película, ni siquiera ubicarla en ésta o aquélla esfera del estudio del documental. Sería pretencioso de mi parte decir que soy capaz de hacerlo. Solo me queda el recurso de escuchar lo que dicen quienes ya han visto la película, y tratar de ponderar estos comentarios en relación a aquello que pensé yo al momento de hacer la película, y con la esperanza de que uno y otro tengan, al menos, algo que ver.

⁴⁸ BARNOUV, Eric: *El documental, historia y estilo*. Gedisa Editores, Barcelona 1999

Un colega cineasta a quien acabo de producir una película⁴⁹, al ver **Swing con Son** me dijo que, esencialmente, era una película barroca. ¿Esto podrá tener algún sentido? Recuento algunos de los fundamentos del Barroco (si al hablar de Barroco hablamos de Borromini y de Bach): una recuperación de la escala humana: una recuperación del valor de la escala humana, y con ello de lo vernáculo. Y al mismo tiempo, y en sentido contrario, una apropiación del infinito: la recuperación de un microcosmos doméstico y de un macrocosmos teológico. Por ello, un enfrentamiento del individuo –sin grandilocuencia– con lo trascendente. La afirmación de multiplicidad de focos de perspectiva (la estrella como base del diseño urbano), a diferencia del Renacimiento donde prevalecía una perspectiva jerarquizada y centralizada. Por otra parte, es una recuperación de lo ilusorio, como ilusorio y virtual son los cielos de la iglesia de San Ignacio⁵⁰, o del Teatro Olímpico de Vicenza⁵¹. Es la propuesta del teatro en la vida real, o del valor teatral, ilusorio, del paisaje urbano. Es también la propuesta de la línea ondulada, en el sentido literal y en el figurado. Un llegar a un sitio no por la línea recta, sino por una sinuosa: es el movimiento de lo estático, el infinito como propuesta del movimiento perpetuo.

Vuelvo a *Swing con Son* y veo si algo tiene de estas características. Y al parecer así es. Sí hay un constante intento de la recuperación de la escala humana, de Billo como personaje, y de todos sus personajes. Al mismo tiempo, una vindicación de lo vernáculo, como lo fue, esencialmente, toda su música, donde lo vernáculo es apologizado, mientras Billo ocultaba, disimulándola toda su vida, toda su sabiduría musical.

La multiplicidad de perspectivas, como una estrella de historias, cada una desde su punto de vista narrando la historia, que se entrelazan en un todo, es la manera narrativa como ésta está construida: no hay una historia lineal, sino muchas historias contadas cada una desde una perspectiva distinta.

Al mismo tiempo el infinito, como un ideal inalcanzable, por supuesto, o como una perspectiva, es una constante, en contraposición al valor individual del personaje: el infinito como la trascendencia, la premisa del filme; el infinito como el mundo absolutamente incontrolable en el que los personajes se mueven. Y la perspectiva cambiante de cada personaje, que presenta al mismo mundo cada vez de una manera distinta, como lo hacen las distintas líneas de la historia.

⁴⁹ WALKER TORRES, George: *María y el Nuevo Mundo*, Documental 54 min HDCam. Makatoa Media Producciones, CNAC, 2008.

⁵⁰ POZZO, Andrea, *Apoteosis de San Ignacio (1690)*, pintura de la Bóveda de la Iglesia de San Ignacio, (1626) diseñada por Horazio Grazi.

⁵¹ Andrea Palladio, 1580, con pinturas de Scamozzi Ver: <http://www.bed-breakfast-italy.com/alojamiento/olimpico.htm>

También está presente la utilización de la ciudad como ilusorio escenario del espectáculo de la vida. Esto es bastante obvio: desde la ciudad vista por Rafa Galindo en perspectiva desde un taxi, hasta el recuerdo de los grandes salones de baile de la ciudad.

Por último, y esto es también bastante evidente, la historia no va en línea recta. No solo es la suma de muchas perspectivas, puntos de vista y narradores, sino que, además, cada uno de ellos no se mueve en línea recta —quizás por el intrínseco carácter divagante de la historia documental—, sino en sinuosas líneas curvas, desorientándonos constantemente.

Al parecer mi amigo George tiene razón, y hay mucho de barroco en la película. Pero si es así, tendrá entonces razón Gasparini, cuando al hablar de lo barroco en el arte latinoamericano, señala que esencialmente es una manifestación de provincialismo ¿Será que entonces, lo que he hecho no es más que una muestra de cine provinciano⁵², y por lo demás particularmente anacrónico? Si es así, no me queda otra que repetir con resignación lo que el fantasma de Colón en los pasillos del Vaticano ante la inquina tenaz del Abogado del Diablo: *Me jodí, ahora sí que me jodí...*⁵³

b. El viaje del testigo: una constante (el uso del eje emocional)

Una constante que surgió durante la planificación del Story Board, fue la constante utilización del eje emocional, siguiendo la sistematización del uso de las tres dimensiones del espacio cinematográfico que enseñé en los cursos de taller de Cine⁵⁴. Siguiendo la propuesta inicial de Pacaníns, la entrada de Caridad al estudio se convirtió en la manera de introducir a muchos personajes, y a establecer una manera de acompañarlos, con ellos, a lo largo del sus recorrido: entramos tras Caridad en el estudio, seguimos a Rafa Galindo por el centro de Caracas, y en taxi por las calles ilusorias de una Caracas que ya no existe, seguimos a Rafael Minaya en su apartamento, vamos tras Beto Frómeta, tras el clarinetista de la Banda de Bomberos de Santo Domingo quien —como una vez fue Billo— también es profesor en la Orquesta Sinfónica de Santo Domingo. Es un recurso simple, pero eficiente. Recorreremos, involucrando emocionalmente al espectador, toda la historia. Al final,

⁵² GASPARINI, Graciano: *América, Barroco y Arquitectura*. Armitano Editores, Caracas 1972. P3-29 Gasparini afirma que la Arquitectura Barroca Latinoamericana no dejó nunca de ser, esencialmente, un arte provinciano.

⁵³ CARPENTIER, Alejo: *El Arpa y la Sombra*. Editorial Letras Cubanas, 1979.

⁵⁴ El Eje Emocional: El eje emocional es el perpendicular al encuadre, es el de la aceptación y del rechazo, del odio y también del amor. Es el eje de la vida (vamos hacia delante ¿no?), es visualmente el eje de la tensión (El tele), de la intensificación de la mirada (el zoom) y el que lleva y trae directamente al espectador hacia la escena (Dolly in) o lo saca de ella. Es el eje más poderoso expresivamente y en general se elogian las composiciones de cuadro y la escenización en profundidad. MARZIANO, Rafael: Apuntes para los cursos de Taller de Guión y Taller de Cine: III La composición en el espacio: el cuadro cinematográfico.

justo antes de la resolución —el Mosaico— el movimiento se invierte. Ya no vamos: el final del movimiento nos hace retroceder, apenas unos pasos, ahora es Caridad quien, por primera vez, habla a cámara, para terminar la historia, e iniciar la fiesta final.

c. Un recurso del tiempo: la repetición de la mirada

i. El recuerdo del testigo: una visión panorámica (el uso del eje descriptivo)

Otro recurso, esta vez la utilización reiterativa del eje descriptivo⁵⁵ que comenzamos a usar a partir de la visión descriptiva —en movimiento, Traveling Izquierda con Pan Derecha corrigiendo— de las calles viejas de Santo Domingo, aquéllas que nos recordaron a la Caracas destruida, de la misma manera en que luego vimos las ruinas de Caracas, recorriendo aquellas calles que a Billo le recordaron siempre las de su ciudad natal. Una misma lectura para la sugerencia de una asociación reiterativa.

ii. Fotografías y encuadres (el uso del eje valorativo)

Una de las maneras de ver al pasado a través del presente, fue ver el presente con la mirada del pasado: a través de los encuadres de Luis Felipe Toro y de Albáñez, principalmente, que con rigor repetimos con nuestra cámara. Filmados a un régimen de captura distinto al natural —10 cuadros por segundo, repetidos 3 veces, recuperando la sincronidad pero evadiendo toda naturalidad— los encuadres, sacados así del tiempo presente, se convierten en las fotografías de Toro y Albáñez, salvo por los buhoneros y el sucio de la ciudad contemporánea. Concebidos en su mayoría en un encuadre vertical —en general se trata de las fotografías de la serie A (Arquitectura) de la colección Luis Felipe Toro, o de fotografías de Albáñez dedicadas a la ciudad—, con un enorme peso al sentido monumental, y por consecuencia haciendo énfasis en el eje valorativo (vertical) de la composición, fueron reinsertados en la composición apaisada del encuadre cinematográfico. Constituyen, al mismo tiempo, un sencillo homenaje, una cita y una propuesta de lectura a través de una interpretación existente.

d. Días y noches de luz y de sombra. La destrucción del tiempo

El diseño del guión de **Swing con Son**, siguiendo principalmente el método del fichero, se enfrentó a un problema de composición muy común en el cine documental, cuyas secuencias se basan en la narración cinematográfica de cuatro

⁵⁵ El eje descriptivo, horizontal, en general todo movimiento del cuadro (PAN, TRAVELING) o dentro del cuadro tiene un carácter descriptivo; estamos al margen de la acción, la vemos como testigos, de lado. MARZIANO: III La composición en el espacio: el cuadro cinematográfico.

temas fundamentales: los personajes, los hechos, las situaciones y la atmósfera. Del equilibrio de estos cuatro elementos surgirá el carácter de la película. El hilo narrativo necesitaba proponer una secuencia de obscuridad y claridad, de días y de noches, que no necesariamente fuesen una consecuencia natural del devenir de los días, sino de las necesidades expresivas de sucesión de días y noches, como intervalos o métrica de un tiempo fílmico ajeno al tiempo real. Y la motivación de este paso de días a noches, es estrictamente compositiva, o se justifica con el significado de cada escena: el túnel de la autopista donde Rafa se interna, es un túnel de recuerdos que como obscuro, nos lleva a dos noches: la de Román Martínez en su casa, y la de Queta, mi madre, en la suya, ambos de noche, uno con los ruidos de la ciudad, la otra con los sapitos de los jardines de una casa. Y ellos a su vez nos llevan a la noche del Calvario, una visita –también, como los viajes por Caracas y Santo Domingo, recorriendo la ciudad vieja leyéndola a lo largo de su eje descriptivo, horizontal– que nos presenta a la ciudad a través de su fantasma del cual nos despojamos cuando Rafa sale del túnel, y vuelve a la ciudad de hoy, anónima, horrenda, tumultuosa, de nuevo de día.

Del mismo modo, el atardecer del día del III acto, el día que se inicia con la entrada a la casa de Rafael Minaya, termina en un paseo nocturno por los salones donde tocó Billo, hasta llegar hasta las inmediaciones del Stadium Universitario, donde los eternos rivales, los Leones del Caracas y los Navegantes del Magallanes, se enfrentan otra vez al ritmo de fiestas que en algún otro lado tocan de nuevo *Magallanes será campeón*.

El esquema narrativo temporal del filme es:

Amanecer, entrada al Estudio. I acto. Fin del I acto, todavía por la mañana.

II acto: continuación del primer día, ya al mediodía. El túnel va a la noche, pero solo porque es un recuerdo, una noche en medio del día, con Román Martínez, mi Madre, el Calvario y el coche de Isidoro, hasta el fin del II acto, que es ya por la noche, en un night club donde Rafa Galindo canta *Caracas Vieja*.

III acto: segundo día. Desde la mañana de Minaya, hasta la noche del partido de béisbol.

IV acto: tercer día. Desde el amanecer de toda la ciudad (Papá Bocó) hasta el atardecer comenzando el ensayo en la República Dominicana.

IV acto: cuarto día. Desde la conversación con Beto Frómota, hasta el final del acto, cuando Crispín Fernández toca *Caña Brava* contra los muros del Alcázar de Diego Colón.

V acto: quinto día, por la tarde. Desde los exteriores de la ciudad y el atardecer desde el Teresa Carreño, hasta la noche de *boite* en el estudio durante el *Mosaico* final, y la noche del concierto de María Rivas, cantando *Swing con Son*, contra los créditos finales.

9. El montaje: el método del discurso

a. Asincronismo o escuchando a Pudovkin⁵⁶

Uno de los conceptos desarrollados en el filme, de una posición inconsciente, hasta caer en cuenta que fue un método utilizado por todos los colaboradores, fue la utilización de la asincronicidad entre imagen y sonido, entre imagen y ritmo, entre sonido y ritmo. Aplicando y extendiendo en muchos aspectos uno de los preceptos fundamentales de la dirección y diseño de sonido, señalada ya en 1929 por Pudovkin, la asincronicidad, vale decir, el contrapunto, el acento a destiempo, fue utilizado por nosotros como método, de montaje y sonorización. Como una extensión de la *síncopa* musical —que en la música de Billo es la manera con la cual su música rica y compleja se mimetiza en una música sencilla y fácilmente audible—, recuerdo un ejemplo maravilloso, *Al paso*: utilizamos el asincronismo en todos los casos, como un método para mover hacia adelante el tiempo cinematográfico. El discurso visual no muestra lo que sugiere el sonoro o el texto, sino corrido hacia delante, hacia el final del filme, cuando requiere de una atenuación del tiempo, y hacia atrás, hacia el principio del filme, para adelantarlo. De ahí que el uso del asincronismo determine el tempo del filme, más que cualquier otra cosa. Eludimos toda reproducción sistemática del sonido y la imagen, salvo lo indispensable, funcionalmente ineludible: *lipsync*, *foley*⁵⁷, etc. Así, el discurso sonoro, en términos protagónicos antecede o es precedido por, pero casi nunca acompañado simultáneamente por el discurso visual. Por ello el filme está conceptualmente en las antípodas del *Cine Directo*⁵⁸, primo hermano americano y un poco posterior del

⁵⁶ PUDOVKIN, V.I.: *Asynchronism as a Principle of Sound Fil*, 1929
<http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/asynchronism.htm>

⁵⁷ A sound effects technique for synchronous effects or live effects. The Foley technique are named for Jack Foley, a sound editor at Universal Studios. Ver:
<http://www.filmsound.org/terminology/foley.htm>

Lipsync: sincronización entre el movimiento de los labios de un personaje, y el sonido emitido por el mismo.

⁵⁸ BARNOUV, Eric, OP. Cit, pp. 213

*Cinema Verité*⁵⁹. En efecto, y en esto debo admitir una suerte de constante en mi obra cinematográfica, lo que produzco es una simulación de la percepción de la realidad sincrónica, a través de un minucioso artificio basado en el asincronismo⁶⁰.

- b. Imperfección del discurso o constante cambio de dirección en el montaje (ruptura de direcciones de montaje, Karel Reisz, o de nuevo el barroco)

A esta sistemática persecución de una fabricada imperfección de la sincronidad, se añade una sistemática consecución de una también fabricada imperfección del montaje en dos sentidos: en el sentido puramente métrico y de técnica del montaje, así como en el uso sistemático de un sorpresivo cambio de dirección en el discurso. Debo todo el mérito que esto pueda significar a Giuliano Ferrioli, el montador del filme. En ambos casos, me remito siempre a un concepto básico que se encuentra intrínseco en los libros de Karel Reisz⁶¹ y Ken Dancyner⁶², en el sentido de que la continuidad en el montaje cinematográfico se basa en la continuidad de uno o varios de los discursos —ritmo, composición, color, tiempo de encuadre, sonido, texto, movimiento en el cuadro, movimiento del cuadro, etc.— y la discontinuidad, es decir, la información, aquello que mueve hacia delante el discurso, es posible gracias a la ruptura de uno o varios de estos componentes del mismo. Ahora bien, en ambos casos, en el caso de la continuidad —lo que Tarkovski llamó insistentemente el fluir del tiempo de una toma en el tiempo de otra toma⁶³— se basa en una métrica común, algo así como un mínimo común múltiplo, que atenúa la discontinuidad, distrayendo nuestra atención en base a un continuo entre dos elementos. Ahora bien, si el corte se produce en un lugar distinto al que propone este *continuo* (de acuerdo con convenciones del oficio del montaje: continuidad de las líneas de movimiento en una misma dirección, velocidad semejante entre ambas tomas, duración proporcional de las tomas de acuerdo con algún patrón, salida de los cortes tres cuadros antes del acento en el movimiento: cierre de puertas, caída de objetos u otros golpes o acentos visuales), se produce una sorpresa. Sería demasiado aventurado arriesgarse en este campo sin un método, que es lo que aparentemente hizo Giuliano, quien lograba sorprenderme constantemente. De alguna manera y debo confesar que me costó siempre entender cómo, me ofrecía

⁵⁹ BARNOUV, Eric, OP. Cit, pp. 221

⁶⁰ Ver: 10 El sonido Documental de Swing con Son

⁶¹ REISZ, Karel: *Teoría del Montaje Cinematográfico*. Editorial Taurus, Madrid, 1980.

⁶² DANCYNER, Ken: *Técnicas de Edición en Cine y Vídeo*. Gedisa Editores, Barcelona, 1999.

⁶³ TARKOWSKI, Andrej: *Czas Utrwalone*. Recopilación de escritos y entrevistas con Andrej Tarkowski. Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989.

TARKOWSKI, Andrej: *Kompleks Tolstoja*. Recopilación de escritos y entrevistas con Andrej Tarkowski. Wydawnictwo Pelikan, Warszawa, 1989.

una versión de corte que yo jamás hubiera hecho, pero que expresaba mucho mejor la intención del corte que la solución convencional que yo hubiese escogido.

Lo anterior sirve también para explicar un constante cambio de dirección en el discurso –visual y sonoro– que, de la misma manera con la que Giuliano rompe con la métrica, igualmente rompe constantemente con la dirección (considerado esto de un modo amplio, sobretodo de sentido y emocional) del discurso, introduciendo elementos aparentemente contradictorios a veces, otras foráneos, pero que en el fondo todos refuerzan la idea de cada escena (y en esta parte mi participación fue algo mayor que en lo mencionado anteriormente, cuyo mérito fue principalmente de Giuliano). En este sentido, en el de seguir una línea no tan recta en el discurso, sino sinuosa, más sensual y movida que eficiente, seguimos siendo partícipes de una composición barroca, dispersa y, porqué no, provinciana.

- c. La discontinuidad temporal, como principio (un *meta tiempo*,
construido por sobre la discontinuidad del tiempo representado)

Este *meta tiempo*, para no despertar temores innecesarios, no es más que el nombre que le doy al tiempo de la narración en el segundo piso de esta historia. Si en el primero están los tiempos fragmentarios –entre los cuales fluye el tiempo entre una toma y otra, retomando a Tarkovski–, entonces en el segundo está la narración en sí, y su tiempo, en el que esta narración existe, es el tiempo del narrador y del espectador: es su punto de contacto. Este *meta tiempo* no es más que el producto de la consecuente composición audiovisual que yuxtapone ante la percepción del espectador el conjunto fragmentario y discontinuo –expresa e intencionalmente discontinuo– de los fragmentos de la composición, para lograr que la construcción común del autor y el espectador no sea al nivel de la lectura, sino a nivel de la experiencia de la creación-percepción, o mejor, a través del mecanismo que hace al espectador cómplice de la creación. Si logramos esto –cuando apenas lo logramos– estamos colocando al espectador ante nuestra propia experiencia temporal, con sus “colores” emocionales, haciendo que él reelabore la obra completando con sus propios significados los espacios intencionalmente dejados en blanco para tal efecto. Solo tras el logro de esta comunión, en un grado superior al de la mera narración cinematográfica, esta comunidad que se genera al compartir una misma experiencia temporal, más que a mi juicio, según mi experiencia, es lo que nos permite transmitir con mayor eficiencia –y acá cabría más decir con mayor honestidad– estados de ánimo y experiencias espirituales, sean lo que sean éstas últimas.

d. Hilando la música y el discurso: el montaje musical dentro del montaje documental

Una de las primeras cosas que hicimos con Pacaníns y Naranjo, ellos desde su perspectiva de productores discográficos, fue preparar el “programa” del concierto *Swing con Son*, es decir, la lista de piezas que debían, de alguna manera, animar esta historia. El cómo hacer que dicha lista, concebida discográficamente, o en base a la importancia histórica de las piezas de baile, se convirtiera en parte del discurso sonoro que, de mano de textos y otros sonidos, a su vez debería integrarse y formar parte de otro discurso, el discurso audiovisual de la película. Esto implicó la resolución de varios problemas. Primero, incorporar la música al discurso textual, que en el principio narra la historia de Billo, y que luego se desarrolla junto a cada personaje, es decir, convertirla en contrapunto, en acompañamiento, en comentario, en fondo de la línea dramática. Segundo, resolver los problemas de ritmo y cadencia que surgen de la incorporación de las piezas a este discurso en relación al texto y otros sonidos, y en consecuencia, una edición musical de todas las piezas, sin excepción. Tercero, y simultáneamente con el segundo, montar el sonido y la imagen tomando en cuenta el principio de asincronicidad que mencioné anteriormente, y que resultó una constante para el film. Cuarto, y no por ello el menos importante, sino, precisamente, el más: pulsar cada pieza como parte de la dramaturgia, es decir, utilizar el sentido, la emoción, el ritmo, o la atmósfera inducida por cada pieza para moldear la dramaturgia. En este trabajo de encaje, tuvimos que colaborar estrechamente, en un ir y venir de propuestas, Jesús Rafael Pérez escogiendo las piezas, Giuliano mientras editaba y yo mientras editaba la música.

10. El sonido documental de **Swing con Son**

Nada de lo que acá pueda yo escribir tendrá más sentido que aquello que ha escrito en la introducción al TEG de Grado en Realización para optar al título de Licenciado en Artes, de Eleazar Moreno, que es precisamente, la banda sonora de **Swing con Son**, y es en sí, una propuesta, cuyo concepto fue la elaboración de una película con la sonoridad de un programa radial de los años 50, que fue el ámbito que Billo utilizó para llegar a todos, y para transformar la sociedad. No solo a manera de homenaje, sino colocando al espectador ante los mismos hechos que conforman la historia sobre la cual se le quiere hablar. En este caso, la percepción de un continuo acústico que lo lleve de veras a percibir, más allá del tiempo contemporáneo, una música que pretendemos creer trascendente al tiempo y a las épocas. Debo decir, que sin la experiencia de la producción del sonido Dolby 4.1

SR de **El Camino de las Hormigas** (Doc. 53 min, Makatoa Media Producciones, Caracas, WFO, Lodz, 1993) hubiese tenido que aprender muchísimo más de lo que me tocó aprender en esta película antes de comenzar a tomar decisiones pertinentes y productivas respecto al sonido.

11. De una producción institucional a una producción independiente: final de cuentas

Swing con Son fue, a fin de cuentas, una película que se inició como un encargo institucional, y que terminó una producción independiente. No hubiera podido terminar de otra manera, como la forma en la que terminó. Concebir esta producción en el marco de un esquema “profesional” hubiera sido prohibitiva desde el punto de vista económico, y lamentable, desde el punto de vista artístico. Así que decidimos arruinarnos.

- a. Descripción del Estudio Makatoa (o cómo se arruina un ya empobrecido productor)
 - i. Montaje

Empeñados en las ventajas del cine independiente –llamado no sin cierta ironía “Indi” por los norteamericanos– me hice con el poco capital que tenía, de una Macintosh PowerPc 733, varios discos de almacenamiento con conexión FireWire400, el programa Final Cut 2.0 –entonces una novedad– y una interfaz de video vía FireWire 400, un DSR-11 de Sony, para capturar y exportar en MiniDV y DVCam. Un monitor de Video Sony Pal/NTSC profesional ideal para producciones de television y un monitoreo de audio de campo corto, equipo éste con el que habíamos trabajado desde el año 2001. Como nadie concebía la duración de la producción, pensamos que este equipo bastaría para terminar también este proyecto. Con el tiempo cambiamos el equipo, hasta convertirlo en la misma computadora, con procesador dual 1.8 Ghz, almacenamiento superior a los 4Tb Raid –con unidades Graid de 1,8 Gb y de 500Mb–, una tarjeta de video BlackMagic Deck Link SD Extrem (para procesamiento e interfaz análoga y SDI) que en realidad funcionó para acelerar las funciones del Final Cut, y que durante el proceso de la posproducción de la película lo actualizamos hasta la versión 4.5 HD. Atiborrado el almacenamiento con 180 horas en baja definición –en formato mjpg– recapturamos la edición final, esta vez en formato DV. El escáner de las fotografías fue hecho en un equipo secundario, una vieja Macintosh performa 6300 con un escáner HP5, utilizando Photoshop como programa de interfaz. Las fotografías fueron colocadas en rango de luminancia y corregidas en Photoshop, luego exportadas en formato

.jpg y luego incorporadas al filme. Los títulos y créditos fueron elaborados utilizando Adobe Illustrator 10, y luego exportados como planchas independientes. Igual procedimos con la plancha del *scroll* de los créditos finales. Todas las animaciones de las fotografías, y los créditos finales, fueron hechos utilizando Adobe After Effects. La primera corrección de colores fue hecha en el programa Final Cut.

ii. Sonido

Igualmente el sonido de Maktoa Media Producciones evolucionó a lo largo de la producción. Al principio estuvimos equipados de microfonía típica de documentales de televisión: un micrófono Senheiser 416, dos micrófonos lavatier AKG inalámbricos, una consola de mezcla Shure de 3 canales para 2 salidas. Y previmos para la posproducción utilizar el mismo equipo de computadora con una interfaz DigiDesign 001 (48khz 16 bits) y el programa ProTools LE. Evidentemente esto no resultó suficiente para hacer nada. Así que seguimos invirtiendo. Adquirimos un sistema de monitoreo 5.1 de M-Audio, y colocamos la interfaz de sonido en un computador PC. Al final de la producción, habíamos cambiado de computador 6 veces. Hicimos un tratamiento acústico sobre un estudio casero, instalando ventanas y puertas acústicas. Y utilizamos programas como Sony Vegas Video, y Sony Sound Forge.

El proceso de mezcla resultó tan complicado que duró más de ocho meses. Luego vino la mala suerte, y la desesperación, y esto lo relato sin exagerar en lo más mínimo. Sustituimos el interfaz de sonido Digidesign 001 por un interfaz Maudio (196khz, 24 bits) el cual utilizamos solo una semana, antes de que se quemara. Además, ante los primeros comentarios de la sala donde debía hacerse el MasterPrint Dolby 5.1 (FXDesign Sonido Cinematográfico, Buenos Aires, Argentina), se nos hizo saber que lo estábamos haciendo todo bastante mal. Uno de los apagones nacionales de Abril del 2008 quemó el sistema de monitoreo que teníamos, así que nos vimos forzados a comprar en una semana, un nuevo interfaz, y un nuevo sistema de monitores que, con todos sus accesorios, nos costó alrededor de unos 30.000 BsF. Así nos hicimos de un AV1010 de M Audio, como interfaz de sonido (96khz/24bits) y de un sistema de monitoreo 5.1 JBL de la serie LSR 4300, especialmente diseñadas para estudios pequeños. El resultado fue extraordinario, y la película conservó su sonoridad, color y proporción en el estudio certificado de FXSoundesign Sonido Cinematográfico, donde preparamos el Master Print 5,1 para la impresión del negativo de sonido. Nuestro estudio pasó el examen. Yo me arruiné.

b. Financiamiento adicional

La evolución de la película exigió la incorporación de nuevos inversionistas. Hubo que financiar, adicionalmente parte de la posproducción de sonido, la licencia Dolby, la realización del MasterPrint 5.1 en Argentina (codificación final con supervisión Dolby); hubo que financiar, además, la transferencia de Video a Cine, en Produrama C.A. y Futuro Films, C.A. Se asoció a la producción el CNAC, (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía) y recibimos un aporte, en calidad de patrocinio, de Bandes.

c. Transferencia de Video a Cine

Esta explicación es bastante técnica. No procederé a explicarla. Esto sería, solo, el objeto de un trabajo aparte. Simplemente enumero los pasos del proceso. El lector interesado en estos procesos –que cambian de año en año, por lo que fácilmente podré afirmar que en un par de años serán una curiosidad histórica– podrá profundizar su conocimiento en la bibliografía, toda ella virtual, que ofrezco al final de este informe.

i.

La transferencia de Video a Cine se realizó en Produrama, Caracas, luego de un muy fallido intento de hacerlo en Dvfilm, Austin, TX, USA. El proceso consiste, sumariamente, en lo siguiente:

ii.

La película fue, durante el proceso de montaje, dividida en fragmentos que se denominan rollos, y que debían cumplir con varias condiciones: no tener sonidos continuos entre uno y otro fragmento, no tener música entre uno y otro fragmento, no interrumpir un diálogo. Los fragmentos no deben ser mayores de 21 minutos. Deben prepararse con un encabezado y una cola de longitudes específicas.

iii.

Cada fragmento o rollo de la película tenía su imagen en un archivo en video de las siguientes características: DV/DVCPRO 25 compresor. Pixels aspect ratio, 11/10. 29,87 fps. NTSC.

iv.

El sonido estaba sincronizado con estos archivos, utilizando “beeps” (un cuadro correspondiente a la duración de un cuadro en sonido en la banda de sonido) al principio y al final de cada rollo.

v.

Cada rollo de la película fue procesado con un programa que se llama DVFilmMaker, que contiene un muy especializado algoritmo, el cual realiza las siguientes tareas:

1.

Separa la imagen proveniente de las líneas pares del cuadro, y de las líneas impares: lo que se llama en inglés *de-interlace* creando un nuevo cuadro con la suma de ambos.

2.

Conserva todos los fragmentos de las líneas que son iguales en los dos semicuadros, es decir, allá donde no hay movimiento.

3.

En el caso de los fragmentos de la toma donde hay movimiento, es decir, allá donde hay una diferencia entre cada uno de los semicuadros, entonces se evalúa esta diferencia, y en base a ella, toma solo uno de los semicuadros, el compuesto por líneas pares o impares, y lo añade al cuadro resultante y en este caso añade un *blur* o desenfoque artificial, proveniente del análisis de la diferencia entre los dos semicuadros, lo que hace que el proceso simule el desenfoque producido por el registro del movimiento en un cuadro que ha estado abierto 1/48 de segundo, como es el caso del cine. Es decir, este proceso simula el desenfoque natural del cuadro cinematográfico.

4.

El resultado de los puntos 1 a 3 es un film de cuadros completos —es decir, *progresivos*, que no están formados por semicuadros interlacedos, sino completos, como un cuadro gráfico en formato .tiff. Este film corre a 29,97 cuadros por segundo (norma NTSC) con conteo de tiempo llamado *drop frame* lo que permite —saltando cuadros en la numeración, un cuadro cada minuto aproximadamente—, que la velocidad sea realmente 29,97 cuadros por segundo.

5.

Esta película ahora se somete a un algoritmo, que toma los 29,97 cuadros por segundo, y los convierte a 23,98, por un método de descarte —es decir, elimina algunos cuadros cada cierto tiempo— y además sintetiza nuevos cuadros a partir de dos cuadros vecinos, para no romper la continuidad del movimiento.

vi.

Los archivos de cada rollo, ahora en 23,98 cuadros por segundo son ahora trabajados por un programa llamado Scratch, para producir algo que se llama un *intermediate digital* es decir, un material intermedio —como fueran en otra época los internegativos o los máster positivos para duplicación— solo que esta vez se produce a través, primero de la procesamiento de archivos de video, luego a través de la fabricación de un negativo.

Los archivos de video, que todavía estaban en archivos con codificación DV/DVCP Pro 25 NTSC, con cuadros de 720x480 píxel, se procesan ahora para adaptarlos al espacio color de la máquina impresora, que producirá un nuevo negativo. Esto significa una calibración entre los monitores y herramientas de monitoreo de señal del equipo de procesamiento, la máquina impresora, y el negativo. El proceso de corrección de colores se hizo en esta definición. Una vez terminado este proceso, se hizo un proceso para convertir cada cuadro de 720x480 en un cuadro de 2048x1556, es decir el llamado 2k. Hubo, además, que establecer un algoritmo para la corrección de colores, toda vez que el proceso de corrección de colores en 720x480 es de carácter “lineal”, es decir, sigue la curva característica sensitométrica del video, que es una línea recta. El proceso de corrección de colores en 2k, en cambio, se asemeja más al espacio color del negativo fotosensible tradicional, y por lo tanto, su curva característica no sigue una línea recta, sino una curva, y por lo tanto se lo denomina *logarítmico*.

Una vez que el archivo ha sido inflado a 2k, y que la corrección de colores ha sido llevada al espacio de color *logarítmico* se afina finalmente la corrección de colores, se insertan todos los archivos gráficos, que han sido producidos utilizando programas como el After Effects directamente en la resolución final, y se obtiene el archivo en 2k (.pdx) el cual es, en cierta manera, una colección de imágenes parecidas a un archivo .tif.

Cada uno de estos archivos —ahora cada rollo, que en DV ocupaba un espacio en la memoria del computador de unos 5Gb, ahora ocupa unos 200Gb-, es llevado a la máquina que imprime el negativo. En el caso de Produrama es un CTR Recorder. Acá no tiene importancia si el film va a 24 o 23,98 cuadros por segundo, existe una

equivalencia de 1 a 1 entre las dos velocidades. El único significado de 24 o 23,98, es que el sonido que sacamos del archivo original era sincrónico con 29,97 cuadros por segundo y , por ello, también sincrónico con su reducción a 23,98 cuadros por segundo. Esto es 1/1000 más lento que 24 cuadros por segundo. Por eso, una vez hecho el MasterPrint 5,1 en FXSoundDesign, y codificado el sonido en un archivo Dolby5.1 —que es un archivo de cinco tiras a 48khs, 24bits—, dichos archivos son *resampleados* —en castellano serían *remuestreados*— de manera que en un segundo no se toman 48000 sino 48048 muestras y de esta manera el sonido corre 1/1000 más rápido, y ahora sí estará sincrónico con la imagen, si ésta se proyecta no a 23,98 cuadros por segundo, sino a 24 cuadros por segundo.⁶⁴

d. Distribución

La película fue vista por el señor Antonio Blanco y por el señor José Galarraga, dueño y programador de Cinematográfica Blancica, C.A., quienes propusieron encargarse de la distribución de la película en Venezuela, cuyo estreno comercial está previsto para abril del 2009.

Por otra parte, estoy preparando todo el material promocional para la película, en Venezuela y el exterior.

12. Conclusiones

Con la mayor honestidad, debo escribir que no estoy en capacidad de llegar a ningún tipo de conclusión, salvo la más banal o la más acartonadamente formal, sin ningún significado ni utilidad, luego de más de seis años y medio de trabajo. Para lo único que me sirvió hacer todo esto todo este tiempo es para entender aquella escena **The Agony and the Ecstasy**, C.Reed, 1965, en la cual el Papa Julio II (Rex Harrison) le preguntaba a Miguel Ángel (Charlton Heston) pasando por debajo de sus andamios: ¿cuándo la terminarás?, a lo que el malhumorado Maestro —según la película— contestaba siempre: cuando la termine. Hacer una película significa perder un pedazo de la vida —con todo lo que uno quiere adentro—, a cambio de hacer algo que, supuestamente, uno tiene una imperiosa e ineludible necesidad de hacer. Al final uno queda vacío, y con ganas de irse a dormir en algún rincón. He compartido en estas líneas algunas de las ideas que rondaron por mi cabeza en el momento de tomar las decisiones que considero influyeron en mayor

⁶⁴ http://www.evertz.com/resources/1080p24_Film_To_Tape_Transfer.pdf
<http://efilm.com/publish/2004/09/28/efilm+template+--+digital+Post+production+for+film.pdf>
http://www.elementalfilms.co.uk/projectx/download/px_tape_film.pdf

medida en la forma que adquirió el filme. Es un privilegio para la Academia. El espectador común no espera eso. Tampoco se lo merece.

13. Agradecimientos

La lista de agradecimientos abajo incluida, que aparece en los créditos de la película abarca, espero, a casi todas las personas que colaboraron en ella. Agradezco a varias personas a quienes consulté datos recogidos en este informe, especialmente a Jesús Rafael Pérez Lares, coguionista de la película, y a Mario Naza, amigo y sonidista con muy larga experiencia. Agradezco también, dentro de la Academia, a los profesores que han colaborado desinteresadamente en mis proyectos dentro de la UCV, en particular a la Prof. Mariantonia Palacios, al Prof. Juan Francisco Sanz, a las Prof. Yanira Escalona, al Prof. Hugo Quintana, al Prof. Eduardo Santoro, al prof. Benjamín Sánchez y al Prof. Piero Lo Mónaco. Igualmente agradezco a mis alumnos, para quienes me he visto obligado a sistematizar los conocimientos y las técnicas necesarias para la realización cinematográfica, que yo mismo, hace ya veinte años, recibí de mis maestros de cine.

14. Derechos

Todos los derechos de la explotación comercial de **Swing con Son** han sido reservados por ©Makatoa Media Producciones, C.A. a nombre de los propietarios de los derechos de explotación comercial del filme.

El derecho de autor del filme ha sido establecido en los contratos de producción cinematográfica de la película celebrados entre Makatoa Media Producciones, Guillermo Federico Vegas Pacaníns, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía y Rafael Marziano Tinoco de la siguiente forma:

Dirección: Rafael Marziano Tinoco

Guión: Rafael Marziano Tinoco, Guillermo Federico Vegas Pacaníns, Jorge Alberto Naranjo, Márluy Carolina Escalona Román y Jesús Rafael Pérez Lares.

Música: de acuerdo con el listado sometido a consideración de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, SACVEN.

15. Bibliografía

MARCANO Angel Vicente *Billo Frómata, Biografía Musical* Alter Libris, Caracas
 DELGADO LINARES , Carlos : *Billo, Solamente Billo* Editorial Namar, 1998.
 LÓPEZ CONTRERAS Eleazar; *Revista Cuatricentaria* -

- YÉPEZ, Oswaldo: *Cuentos y recuentos de la Radio en Venezuela* Fundación Neumann, 1993
- BRAUNSTEIN Jacques *El Idioma del Jazz* Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
- CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México
- VOGLER Christopher : *The Writer's Journey (El viaje del Escritor)* . Michael Wiese Productions, November 1998
- PHILLIPS, Melanie Anne & HUNTLEY, Chris (autores de la teoría desarrollada y patentada posteriormente por SCREENPLAY SYSTEMS INCORPORATED): *Dramatica, A New Theory of Story* (<http://www.dramatica.com/community/resources/resources/downloads.html>)
- CRASSWELLER Robert D: Trujillo;: *The life and times of a Caribbean dictator* Macmillan, 1966.
- VILCHES, Lorenzo, y otros: *Taller de escritura de Cine*. Gedisa 1998
- TARKOWSKI, Andrej: *Czas Utrwalone*. Recopilación de escritos y entrevistas con Andrej Tarkowski. Wydawnictwo Pelikan, Warszawa 1989.
- TARKOWSKI, Andrej: *Kompleks Tolstoja*. Recopilación de escritos y entrevistas con Andrej Tarkowski. Wydawnictwo Pelikan, Warszawa, 1989.
- BARNOUV, Eric: *El documental, historia y estilo*. Gedisa Editores, Barcelona 1999
- GASPARINI, Graciano: *América, Barroco y Arquitectura*. Armitano Editores, Caracas 1972.
- CARPENTIER, Alejo: *El Arpa y la Sombra*. Editorial Letras Cubanas, 1979.
- REISZ, Karel: *Teoría del Montaje Cinematográfico*. Editorial Taurus, Madrid, 1980.
- DANCYNER, Ken: *Técnicas de Edición en Cine y Vídeo*. Gedisa Editores, Barcelona, 1999.
- PUDOVKIN, V.I: *Asynchronism as a Principle of Sound Fil*, 1929 (Artículo)
- MARZIANO, Rafael. *Czwarta Metafora*: Kwartalnik Filmowy #11 1995. Wydawnictwo Polskiej Akademij Nauk, (*La Cuarta Metáfora*: Publicación trimestral de la Academia Polaca de la Ciencia, #11 Noviembre, 1995)

16. Notas

i

LISTA DE LA MÚSICA UTILIZADA EN SWING CON SON

1. Swing con Son

Autor: Billo Frómata

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Manolo Monterrey

1946

RCA Victor

2. Siboney

Autor: Ernesto Lecuona
Orquesta: Lecuona Cuban Boy's
1940

Grabación Privada de Radio
Cortesía de Roberto Puchi

3. Leña

Autor: D.R.
Banda de Bomberos de Santo Domingo
2002

Makatoa Media Producciones

4. Najayo

Luis Alberti
Orquesta: Desconocida
Fecha Desconocida
Cortesía de Pablo Lee

5. Taboga

Autor: Ricardo Fábregas
Orquesta: Billo's Happy Boys
Intérprete: Negrito Chapuseaux
1938

Servicio Cinematográfico Nacional, Venezuela Cinematográfica
Cortesía de la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela

6. Stardust

Autor: Hoagy Carmichel
Orquesta: Billo's Caracas Boys
1951

Grabación privada de Radio
Cortesía de Mario Baptista

7. La Burrita de Petare

Autor: Billo Frómata
Gregory Antonetti, piano.
2002

Makatoa Media Producciones

8. La Burrita de Petare

Autor: Billo Frómata
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Intérprete: Manolo Monterrey
1952

Sello Billo

9. Ariel

Autor: José Carbò Menéndez.
Gregory Antonetti, piano
2002

Makatoa Media Producciones

10. Ariel

Autor: José Carbò Menéndez.
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Grabación privada de radio
Cortesía de Jesús Pérez Lares
1950

11. Fanfarria de la Billo's Caracas Boys

Canción de Amor

Autor: Angel Briceño
Arreglo: Billo Frómata

-
- Orquesta: Billo's Caracas Boys
1952
Grabación privada de radio
Cortesía de Héctor Acosta Rojas
- 12. Congratulations to Someone**
Autor: Al Frisco & Roy Alfred
Orquesta: Billo's Caracas Boys
1.952
Grabación privada de radio
Cortesía de Elbano González
- 13. Cadete Constitucional**
Autor: Jacobo Rubalcaba
Gregory Antonetti, Piano
2002
Makatoa Media Producciones
- 14. Cadete Constitucional**
Autor: Jacobo Rubacaba
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Año 1.948
Sello Billo
- 15. Mi Novia de Siempre**
Autor: D. en D.
Orquesta Casablanca
Intérprete: Rafa Robles
1956
Grabación privada de radio
Cortesía de Elbano González
- 16. Tema de Los Melódicos**
Autor: Billo Frómata
Gregory Antonetti, Piano
2002
Makatoa Media Producciones
- 17. Toy Contento**
Autor: Billo Frómata
Gregory Antonetti, piano
2002
Makatoa Media Producciones
- 18. Tres Perlas**
Autor: Carlos Vidal y Víctor Mendoza
Gregory Antonetti, piano
2002
Makatoa Media Producciones
- 19. Mosaico #7**
Arreglo de Billo Frómata.
Frenesí
Autor: Alberto Domínguez
- 20. Negrito de Sociedad**
Autor: Arturo R.Ojeda
Gregory Antonetti, piano
2002
Makatoa Media Producciones
- 21. Canto a Caracas**
Autor: Billo Frómata
Gregory Antonetti, piano
2002
Makatoa Media Producciones

22. Adiós Mariquita Linda

Autor: Marcos A. Jiménez
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Intérprete: Rafa Galindo
1945

Grabación privada de radio
Cortesía de Hector Acosta Rojas

23. El Muerto de las Gradillas

Autor: Billo Frómata
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Intérprete: Manolo Monterrey
1949

Escena de la película "Yo quiero una mujer así"

Cortesía de Cine Archivo

24. La Pelota de Carey

D.R.
Orquesta: Sentimiento Larense
2002

Makatoa Media Producciones

25. Las Bellas Noches de Maiquetía

Autor: Arcila/Cortina
Orquesta: Sentimiento Larense
2002

Makatoa Media Producciones

26. Nuevo Circo

Autor: Billo Frómata
Banda Marcial de Caracas
Dirigida por Miguel Pineda
2002

Makatoa Media Producciones

27. Sueño Caraqueño

Autor: Billo Frómata
Gregory Antonetti, piano
2002

Makatoa Media Producciones

28. El Amolador

Autor: Billo Frómata
Román Martínez Galindo, piano
2002

Makatoa Media Producciones

29. Epa Isidoro

Autor: Billo Frómata
Román Martínez Galindo, piano
2002

Makatoa Media Producciones

30. Luna Caraqueña

Autor: Billo Frómata
Intérpretes: Rafa Galindo y Caridad Canelón
2002

Makatoa Media Producciones

31. Los Gustos de Víctor Pérez

Autor: Billo Frómata
Intérprete: Víctor Pérez
1946

Grabación privada de radio
Cortesía de Jesús Pérez Larez

32. Startdust

Autor: Hoagy Carmichel
Orquesta: Billo's Caracas Boys
1947

Grabación privada de Radio
Cortesía de Mario Baptista

33. El Muñeco de la Ciudad

Autor: Adrián Pérez
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Intérprete: Héctor Monteverde
1987

Grabación de Baile Aniversario
Cortesía de Luis Rafael Frómata Peraza

34. Canción de Amor

Autor: Angel Briceño
Intérprete: Héctor Monteverde
2002

Makatoa Media Producciones

35. Fanfarria de la Billo's Caracas Boys, Canción de Amor

Autor: Angel Briceño
Arreglo: Billo Frómata
Orquesta: Billo's Caracas Boys
1952

Grabación privada de radio
Cortesía de Héctor Acosta Rojas

36. Fanfarria de la Billo's Caracas Boys, Tema de "Fiesta Fabulosa"

Autor: Billo Frómata
Orquesta: Billo's Caracas Boys
1952

Grabación privada de radio
Cortesía de Hector Acosta Rojas

37. El Cumaco de San Juan

Autor: Adrian Pèrez
Orquesta: Sentimiento Larense
2002

Makatoa Media Producciones

38. Oye Negra

Autor: Miguel Matamoros
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Intérprete: Manolo Monterrey
1951

Grabación privada de radio
Cortesía de Elbano Gonzalez

39. Y al fin y al cabo ¿qué?

Autor: Billo Frómata
Orquesta: Billo's Caracas Boys
Intérprete: Rafa Galindo
1988

Grabación de Concierto en el Teatro Teresa Carreño
Cortesía de Luis Rafael Frómata Peraza

40. La Reina

Autor: Amable Torres
Arreglo: Billo Frómata
Orquesta: Billo's Caracas Boys
1954

Sello Billo

41. El Coronel Trujillo, el General

Autor: Desconocido.

Orquesta: Desconocido.

Año de Grabación: Desconocido

Disquera: Desconocido

Cortesía de Pablo Lee

42. Recogiendo Limosnas

Autor: Luis Kalaff

Orquesta: Desconocida

Año de Grabación: Desconocido

Disquera: Desconocido

Cortesía de Pablo Lee

43. South American Brothers

Autor: Arr.: John La Porta

Orquesta: Billo's Caracas Boys

1957

Cortesía de Jacques Braunstein

44. Mataron al Chivo

Autor: Balbino García

Arreglo: Desconocido

Orquesta: Desconocida

Año: Desconocido

Sello: Desconocido

1'00''

Cortesía de Pablo Lee

45. El Son se fue de Cuba

Autor: Billo Frómata

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Felipe Pirela

1962

Discomoda

Cortesía de Wolfgang Roldán

46. Ritmo Azul (Tema de la Orquesta de Luis Alfonzo Larrain)

Autor: José Pérez Figuera

Orquesta: Orquesta de Luis Alfonzo Larrain

1957

Cortesía de Jaques Braunstein

47. Mosaico 15 Reflexión

Autor: Matas

Arreglo: Billo Frómata

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: José Luis Rodríguez

1965

Grabación privada de radio

Cortesía de Elbano González

48. Tres Voces

Autor: Billo Frómata

Gregory Antonetti, piano

Intérprete: Estelita del Llano

2003

Makatoa Media Producciones

49. En Caracas

Autor: Billo Frómata

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Felipe Pirela

1962

Discomoda

Cortesía de Wolfgang Roldán

50. Magallanes Será Campeón

Autor: Pedro Rojas

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete Milton Pereira

2003

Makatoa Media Producciones

51. Papá Bocó

Autor: Manuel Sánchez Acosta

Arreglo: Alberto Naranjo

Orquesta. Alberto Naranjo & Latin Jazz Big Band

1996

Roberto Obeso y Federico Pacanins

Cortesía de Federico Pacanins

52. El Adiós del Mar

Autor: Guillermo Castillo Bustamante

Arreglo: Alberto Naranjo

Orquesta. Alberto Naranjo & Latin Jazz Big Band

Intérprete: Graciela Naranjo

Universidad Nacional Abierta

Cortesía de Xavier Sarabia

53. In the Mood

Autor: Glenn Miller

Orquesta: Los Melódicos

Año: 2002

Makatoa Media Producciones

54. Tema de Los Melódicos

Autor: Billo Frómata

Orquesta: Los Melódicos

1966

Grabación privada de Radio

Cortesía de Elbano González

55. Emilita la de Cuba

Autor: Billo Frómata

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Joe Urdaneta, Felipe Pirela, Cheo García

1962

Discomoda

Cortesía de Wolfgang Roldán

56. Bacosó

Autor: Bienvenido Julián Gutiérrez

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: José Martínez

2003

Makatoa Media Producciones

57. El Profesor Ruí, Ruá

Autor: Mariano Mercerón

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Cheo García

1987

Grabación de Baile Aniversario

Cortesía de Luis Rafael Frómata Peraza

58. Sé Perder

Autor: Carlos Guerra

Orquesta de Marlon Urdaneta

Intérprete: Joe Urdaneta

2003

Makatoa Media Producciones

59. Apretaíto

Autor: Luis Kalaff

Arreglo de Nucho Bellomo y los Hijos de la Calle

Orquesta: Los Hijos de la Calle

Intérpretes: Los Hijos de la Calle

1995

Hecho a Mano/Nucho Bellomo

Cortesía de Nucho Bellomo

60. Piano Bonito

Autor: Vinicio Camilo

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Cheo García

2002

Grabación del Programa "Guarachando"

Makatoa Media Producciones

61. Los Cadetes

Autor: Billo Frómeta

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Víctor Pérez

1988

Grabación de Concierto en el Teatro Teresa Carreño

Cortesía de Luis Rafael Frómeta Peraza

62. Espera Quisqueyana

Autor: Billo Frómeta

Orquesta: Billo's Caracas Boys

Intérprete: Felipe Pirela

1962

Discomoda

Cortesía de Wolfgang Roldán

63. Leña

Autor: D.R.

Orquesta: Banda de Bomberos de Santo Domingo

2002

Makatoa Media Producciones

Avileña

Autor: Billo Frómeta

Orquesta: Orquesta Sinfónica Venezuela

Director: Carlos Piantini

1988

Grabación de Concierto en el Teatro Teresa Carreño

Cortesía de Luis Rafael Frómeta Peraza

64. Caña Brava

Autor: Antonio Fuentes

Intérprete: Crispín Fernández, Saxofón

2002

Makatoa Media Producciones

65. Un Cubano en Caracas

Autor: Billo Frómeta, sobre los temas El Manicero, de Moisés Simmons, y Alma Llanera, de Pedro Elías Gutiérrez

Orquesta: Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas

Director: Rodolfo Saglimbeni

2003

Cortesía de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas

66. Mosaico a la Billo

Arreglo de Alberto Naranjo

Ven

Autor: Manuel Sánchez Acosta

Maybá

Autor: Diógenes Silva

Noche de mar

Autor: José Reyna

Los timbales

Blanco Suazo

Orquesta: Alberto Naranjo & Latin Jazz Big Band
2002

Makatoa Media Producciones

67. Swing con Son

Autor:

Billo Frómeta

Arreglo: Alberto Naranjo

Intérprete: María Rivas

1996

Roberto Obeso y Federico Pacanins

Cortesía de Federico Pacanins

ii

CRÉDITOS FINALES DE SWING CON SON.

He señalado con un asterisco (*) a quienes han sido mis estudiantes en Taller de Cine o Tesistas en otras universidades, UCAB, UFT (Barquisimeto) o en cursos en la ANAC (Asociación Nacional de Autores

Cinematográficos) ; con un sello de la UCV (🇨🇻) a los estudiantes de la UCV.

Swing con Son

Una película de Rafael Marziano

Caridad Canelón

Enrique Bolívar Navas

Luis María "Billo" Frómeta

José "Negrito" Chapuseaux

Orquesta Billo's Happy Boys

Jaime Garvett * UFT

Lucy García

Gregory Antonetti

Federico Pacanins

Arturo Guaramato

Alberto Naranjo

Alexander Vargas

Sahú Castellón

Gabriela Serrano 🇨🇻

Adela Romero

Rafa Galindo

Miguel Canelón

Manolo Monterrey
 Orquesta Billo's Caracas Boys
 Sentimiento Larense
 Banda Marcial de Caracas
 Román Martínez Galindo
 María Enriqueta Tinoco de Marziano
 Antonio María Soteldo
 Michael Berti
 Rafael Minaya
 Héctor Monteverde
 Sergio Vásquez
 Porfi Jiménez
 Teodoro Petkoff
 Estelita del Llano
 Luis Armando Ugueto 🇨🇺
 Graciela Naranjo
 Orquesta Los Melódicos
 Renato Capriles
 Andy Durán
 Joe Urdaneta y su Orquesta
 Los Hijos de la Calle
 Jesús Pérez Lárez
 Héctor Acosta Rójas
 Crispín Fernández
 Beto Frómata
 Fernando Schotborg
 Banda de Bomberos de Santo Domingo.
 Carlos Piantini
 Orquesta Sinfónica Venezuela
 José "Cheo" Rodríguez
 Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas
 Rodolfo Saglimbeni
 María Rivas

Intérpretes del Mosaico a la Billo

Alberto Naranjo, *Arreglista, director, timbales*
 Rafa Galindo *Crooner*
 Arturo Guaramato *Guarachero*
 Alexander Vargas *Coro*
 Gregory Antonetti *Piano*
 Sahú Castrillón, *teclado*
 Antonio María Soteldo, *contrabajo*
 Alexander Livinalli, *congas*
 Javier Suárez, *bongós*
 Benjamín Brea, *saxofón soprano*
 Olga Fernández, *saxofón alto*
 Elisa Vegas, *saxofón tenor*
 César Monges, Jr., *saxofón tenor*
 Fernando Alarcón, *saxofón barítono*
 José Cheo Rodríguez, *trompeta solista*
 Linda Briceño, *trompeta*
 Dindi Briceño, *trompeta*
 Gerald Chacón, *trompeta*
 José Rada, *trombón*
 Israel Rebolledo, *trombón*
 José Centeno, *trombón*

Alexander Hernández, *trombón*
Jorge Del Pino, *copista y coordinador*

Coreografía

Adela Romero *Mosaico*
Sergio Vásquez *Danzón*

Bailarines

Adela Romero
Maritza Eizaga
Carlos Segura
Juan Marcano
Rosalba León
Gabriela Serrano 🇨🇺
Carlos Tapia
William Goite

Fundación Para la Cultura Urbana



Ernesto Rangel
Leonardo González
Juan Carlos Carvallo
Jesús Quintero
Herman Sifontes

Federico Pacanins

Makatoa Media Producciones



Centro Nacional Autónomo de Cinematografía Nacional



Con el Patrocinio de Bandes



Dirección

Rafael Marziano Tinoco

Producción

Márluy Escalona Román * UCAB

Producción Ejecutiva

Rafael Marziano

Márluy Escalona * UCAB

Federico Pacaníns

Producción Musical

Federico Pacaníns

Jesús Rafael Pérez Lares

Eleazar Moreno Ortiz 🇨🇵

Edición

Giuliano Ferrioli

Diseño de Sonido y Mezcla

Eleazar Moreno Ortiz 🇨🇵

Fotografía

Paolo Collarino

Guión

Rafael Marziano

Federico Pacanins

Alberto Naranjo

Jesús Pérez Lares

Márluy Escalona Román * UCAB

Cámara

Paolo Collarino

Rafael Marziano

Oliver Loyo 🇨🇵

Javier Eduardo Beltrán Ramos 🇨🇵

Janneth Márquez

Patricia Flores 🇨🇵

Sonido de Campo

Andrés Schafer

Eleazar Moreno 🇨🇵

Grabación Musical

Augi Verde

Lucy García

Eleazar Moreno Ortiz

Foley

Erasmus Ramírez
 El vestuario de Caridad Canelón fue cedido por cortesía de
ALBERTO D CASTRO

Maquillaje

Aarón Mujica

Productor de Avanzada

Gabriela Serrano Lui 🇸🇻

Asistente de Producción

Jaime Garvett *UFT, Barquisimeto

Asistentes de postproducción

Patricia Flores Carpio 🇸🇻

Anabel Rodríguez *ANAC

Roxana Carrero 🇸🇻

Christopher Subero 🇸🇻

Thybisay Zea *UCAB

Andrea Cova 🇸🇻

Yeymy Pérez 🇸🇻

Lisbeth Cabezas 🇸🇻

Asistente del Productor Ejecutivo

Rosalba León

Jefe Eléctrico

Edgar Moreno

Jefe de Máquina

Antonio Subero

Electricistas

Antonio Sabas Subero

Jose Luque

Sammy Subero

Elián Degen

Equipo Técnico

RAICO C.A.

Ibsen Suárez

Antoni Films C.A.

Producciones Tango Bravo

Paolo Collarino

Andrés Schaffer

Makatoa Media Producciones

Servicios de Transporte

Cosme Díaz,

Juan Carlos Carvajal

Consultor Técnico

Pasqual Troncone

Consultor Legal

Dr. Roberto Cheang Vera

Administración

Sotillo, Denis y Asociados

Estudio de Grabación Musical

Intersonido

Makatoa Media Producciones

Edición, Post Producción de Video, y Sonido

Makatoa Media Producciones

Diseño Gráfico

La Pandilla Producciones/ Makatoa Media Producciones

Transferencia de Video a Cine

Produrama / Futuro Films

Daniel Pérez

Kenzo Mijarez

Msster Print Dolby® Digital

FX Design, Sonido Cinematográfico, (Buenos Aires, Argentina)

Maximiliano González gorriti

El material de Archivo utilizado en esta película ha sido cedido por las siguientes personas e instituciones

Alexis Gomez Rosa

Amable Frómeta Peraza

Carlos Martell

Cayo Claudio Espinal

Fernando Jáuregui

Franklin Hernández

Dasireé Reyes

Gherson Maldonado

Hebert Tovar

Jesús Rafael Pérez Lares

Jesús Colmenares

Julio Bacalao

Juan Manuel Blanco

Julio Maragall

Lil Rodríguez

Luis Frómeta Peraza

Magdalena Frómeta Grillo

Mauro Villegas

Milena Altagracia Sánchez

Napoleón Bravo

Nelson Bocaranda Sardi

Rafa Galindo

Reynaldo González

Román Martínez Galindo

Ronny Velásquez

Silvia de Maragall

Vilma Ramia

Archivo Fotográfico de la Cadena Capriles

Yannina Carrillo

Fotografía de Toni Rodríguez

Biblioteca Nacional de Venezuela

Archivo Audiovisual

Colección Luis Felipe Toro

Colección Albáñez

Colección OCI

Lourdes Blanco

Nefetis Tarache
 Julio Frías
 Vilena Figueira
 Ignacio Barreto
 Jaime Aguilar
 Iván Padilla Alliot
 Dirección de publicaciones periódicas
 Carmen Cecilia Sulbarán
 Cine Archivo
 Carlos Oteyza
 Editorial Gente
 Sergio Guerrero
 Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, Archivo Fílmico
 Oscar Garbisu
 OGM Central de Datos
 Floralba Jiménez
 Organización Nelson Garrido
 Nelson Garrido
 Radio Televisión Dominicana (RTVD)
 Pablo Lee
 Universidad Nacional Abierta
 Xavier Sarabia
 Venezolana de Televisión
 José Antonio Varela 🇻🇪

Las locaciones utilizadas durante la filmación de esta película fueron facilitadas por las siguientes personas e instituciones

Alcaldía Metropolitana
 Alcalde Juan Barreto
 Ramón Muchacho
 Alfredo Vetancourt Medina
 Miguel Manrique
 Alcaldía de Petare
 Yelitza Méndez
 Arquidiócesis de Caracas
 Monseñor José Luis González
 Asociación de Vecinos del Casco Histórico de Petare
 Octavio Suárez
 Casa de la Cultura de La Victoria
 Dirección de Cultura del Municipio Girardot
 Alcalde Luis Antonio Blanco
 Policía Municipal del Municipio Girardot
 Agente Mauricio Inojosa
 Cementerio del Este, CEMEMOSA
 Evelyn Kaufman
 Círculo Militar de Venezuela
 Coronel Wilson Castillo
 Xiomelis Castillo
 María Alejandra López.
 Jeniffer Rangel
 Comité Organizador de la Feria de la Divina Pastora, Barquisimeto, 2003.
 El Sarao
 Juan Brasao
 Emisora Radio Continente
 Emisora Radio Nacional de Venezuela

Elena Salcedo
Emisora Jazz 95.5
José Lozano
Emisora Radio Tricolor, Barquisimeto
Oscar Cumare
Estudio Intersonido, Caracas.
Augi Verde
Hermandad Gallega
Sra. Teresa
Hogar Canario Venezolano (Club Paraíso)
Elio Rodríguez Rodríguez,
Hotel Caracas Hilton
María Eugenia Guerra
Hotel Humboldt
Parque Avila Mágica
Emilio Spano
Enrique Sarmiento
Hotel Plaza Catedral
Domingo Sosa Brito
Juan Sebastián Bar
José Ornella
Junta Directiva del Club Táchira
Miguel Santos León
Junta Directiva del Club Los Cortijos
Glenda Calles
Junta Directiva del Club Puerto Azul
Jesús Navarro
Katherine Gómez
Francisco Rodríguez
Liceo Edoardo Crema
Efraín Henríquez
Ministerio de Cultura de la República Dominicana.
Museo del Transporte
Guillermo Schaell
Sr. Marrero
Policía Municipal del Municipio Sucre
Subspector Ulises Ferrer
detective Michel Muñoz Giacometto
detective Ronald Rojas
agente Víctor Colina
detective Cristina Rondón
Policía Metropolitana
Subcomisaria Catedral de la Policía Metropolitana
Cabo Primero Miguel Oses
Distinguido Carlos Valera
Policía del Municipio Libertador

Quintas en el El Paraíso
Fernando Miquelena
Alba de Muñoz
Lorena viera
Claudia Parra
Isaura Lander
Stadium Universitario
Fundación UCV
Prof. Rubén Álvarez

COPRED
Arq. Ana Loreto
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV
Arq. Axier Calvo
Organización Diego Cisneros
Caracas Baseball Club
Ariel Prat
Navegantes del Magallanes Baseball Club
Teatro Teresa Carreño
Antonio Almeida
Iraima Mujica
Luisa Fermín

El Director desea agradecer muy especialmente a las siguientes personas e instituciones por su colaboración en la realización de esta película.

Beto Frómeta Pereira
Haydeé Frómeta Pereira
Dinorah Frómeta Senior
Charlie Frómeta
Haydée Grillo
Magdalena Frómeta Grillo
José Frómeta Grillo
Morella Peraza de Frómeta
Luis Frómeta Peraza
Amable Frómeta Peraza
Alberto de Castro
Carlos Tinoco García
Pablo Estacio
Consuelo Delgado
Pedro Miguel Vegas Pacheco
Luis Herrera Campins
Daniel Goldshlager
Diana Sánchez
Phillipe Toledano
Ibsen Suárez
Lina Ron
Aída López Mendez
Yngmar Colina
Trino Sumoza
Esteban García
Nestor Rafael Arteaga
Eliseo Vegas
Elvira Fernández
Elvirita Fernández

Oficina de Turismo de la República Dominicana
Ministerio de Cultura de la República Dominicana
Feria Internacional del Libro, Santo Domingo, 2002.
Centro Nacional del Libro, CNAL
Teatro Nacional de Santo Domingo
Cuerpo de Bomberos de Santo Domingo
Radio Taxi, Santo Domingo.
Orquesta Sinfónica de Santo Domingo
Carlos Piantini

Orquesta Billos' s Caracas Boys
Orquesta Los Melódicos
Orquesta de Porfi Jiménez
Banda Marcial de Caracas
Ingrid Brizuela
Rosa Briceño
Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas.
Javier Alcuatti
Rodolfo Saglimbeni
Banda de Bomberos de Santo Domingo
Sentimiento Larense
Los Hijos de la Calle
Nucho Bellomo
Mary Carmen Noguera
Orquesta de Joe Urdaneta
SACVEN
Dra. Joselin Bouquet
Dr. Rafael Fariñas