

# REVISTA SISTEMA

Año 4 Número 2

julio - diciembre 2024

Depósito legal 2020000051



La Dirección Orquestal. Liderazgo  
Inteligente desde los Temperamentos

El Programa Simón Bolívar.  
"El Desiderátum Máximo"

Entrevista a David Núñez:  
Resonancias en torno a Juan Carlos Núñez

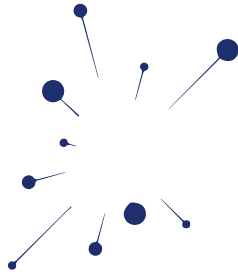
Una Pausa de Diez Años  
*A Propósito de la Historiografía Musical  
Nacionalista en Venezuela*

Rubén López Cano.  
¿Quién Soy como Artista?



EL SISTEMA

MÚSICA PARA TODOS



CENTRO DE INVESTIGACIÓN  
Y DOCUMENTACIÓN  
DE EL SISTEMA

# REVISTA SISTEMA

## **Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela**

*Maestro José Antonio Abreu †*  
Director Fundador

*Eduardo Méndez*  
Director Ejecutivo

*Gustavo Dudamel*  
Director Musical

### CONSEJO CONSULTIVO

*Alix Sarrouy* (Universidad de París  
La Sorbonne)

*Francisco Javier Romero*  
(Universidad de Alicante)

*Leonardo Hurtado* (Cátedra del  
pensamiento del Maestro José  
Antonio Abreu)

*Hugo Quintana* (Universidad  
Central de Venezuela)

*Mercedes Guánchez*  
JEFE EDITOR

### COMITÉ EDITORIAL

*Mayra León*

*Amelia Salazar*

*Mercedes Guánchez*

*Juan Lara*  
TRADUCTOR

### EDICIÓN Y CORRECCIÓN

*Mercedes Guánchez*

### COLABORADORES

*Nohely Oliveros*

DIRECCIÓN DE AUDIOVISUAL

*Cindy González*

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Revista El Sistema

Publicación del Centro de  
Investigación y Documentación  
de **El Sistema**

N°02. Julio - Diciembre 2024

Depósito Legal: Dc2020000051

FUNDAMUSICAL SIMÓN BOLÍVAR

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y  
DOCUMENTACIÓN DE EL SISTEMA

Centro Nacional de Acción Social  
por la Música. Boulevard Amador Bendayán.

Quebrada Honda, Caracas, Venezuela.

Teléfono: +58 (212) 5970702

[www.elsistema.org.ve](http://www.elsistema.org.ve)

Contáctenos: [cides@elsistema.org.ve](mailto:cides@elsistema.org.ve)





# Sumario

EDITORIAL  
*Comité Editorial*

## Artículos

La Dirección Orquestal. Liderazgo Inteligente desde los Temperamentos.  
*Víctor Ramírez*

9

Entrevista a David Núñez:  
Resonancias en Torno a Juan Carlos Núñez.  
*Luis Ernesto Gómez*

25

¿Una Pausa de Diez Años?  
A Propósito de la Historiografía Musical Nacionalista en Venezuela.  
*Hugo Quintana*

40

## Reseña

Rubén López Cano. ¿Quién Soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música.  
*Mercedes Guanchez*

60

## Misceláneas

El Programa Simón Bolívar.  
La Trascendencia de la Música hacia la Educación Artística. "El Desiderátum Máximo".  
*Leonardo Hurtado*

66



Violinistas, psicólogos, profesores de música, doctores en educación, sociólogos, profesores de distintas disciplinas, violoncellistas, arpistas, violistas, flautistas, han podido colocar en la Revista SisTema sus trabajos académicos en consonancia con las diferentes líneas de investigación adscritas al Centro de Investigación y Documentación de El Sistema. Así, en esta oportunidad como en otras, la revista sigue siendo una plataforma académica para visibilizar los avances o culminaciones de investigaciones en el área de la musicología venezolana; y sistematizar la información sobre todos los procesos académicos y metodológicos de El Sistema. En esta edición de la revista, encontraremos artículos diversos que van desde la gerencia, la historiografía o la filosofía hasta la reseña de textos; con el propósito de mostrar las distintas actividades investigativas que puedan servir de referencia tanto para investigadores, músicos, educadores y comunidad en general.

El artículo que abre esta edición se encuentra adscrito a nuestra línea de investigación sobre la gerencia. Aquí el autor nos presenta una visión muy interesante sobre el liderazgo: el liderazgo desde el podio. El lector encontrará una mirada particular a la gestión del director de orquestas. Por esa razón, nos sentimos muy honrados al presentar este trabajo del maestro Víctor Ramírez; en el cual el autor se sirve de su experiencia como director para presentarnos algunas estrategias comunicativas en la interacción con la orquesta.

Y, si de orquesta se trata, hemos de decir que, en 1975, el maestro Juan Carlos Núñez atravesó, vestido de blanco, el proscenio del Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela para dirigir el estreno de la versión completa de *El Mesías* de Haendel con la Orquesta Sinfónica Juvenil Juan José Landaeta. Desde entonces transitó por la historia de El Sistema no sólo como director de orquesta; sino también como compositor y maestro de composición. Con este breve pasaje, damos paso al segundo artículo de nuestra revista: una entrevista. La entrevista como metodología de investigación es una excelente herramienta para obtener información valiosa de nuestros informantes. Es una técnica muy apreciada en las investigaciones cualitativas, etnográficas y fenomenológicas. En esta entrevista con David Núñez, el profesor Luis Ernesto Gómez (con curiosidad investigativa) conversa entorno a la vida del maestro Juan Carlos Núñez, y sobre distintas situaciones de la compleja realidad social que vivió. Y cuando hablamos de realidad, debemos enfatizar en los contextos y en su forma de abordarlos. De esta manera, pasamos a una interesante investigación que se suscribe a nuestra línea de investigación sobre la historia musical, en especial la historiografía musical venezolana. En este artículo, el maestro Hugo Quintana aborda la época del nacionalismo musical venezolano desde una interrogante que busca la comprensión de ese momento en la historia que todavía resulta digno de exploración; y que el maestro Quintana no sólo lo estudia desde una óptica académica, sino que, además, se compromete con él desde la interpretación históricamente informada.

Pensamos que una de las características de la *Revista SisTema* reside, no sólo en lo valioso de sus contenidos, sino, en la diversidad de estos. De esta manera, presentamos otro de los trabajos que será de interés para músicos, docentes e investigadores. Se trata de una reseña, en la cual la profesora Mercedes Guánchez adelanta el contenido de una publicación electrónica del área de la metodología; muy especialmente de la investigación artística en música basada en la práctica artística. Esta reseña del libro de López Cano *¿Quién soy como artista?* se dedica especialmente a los docentes, músicos y posibles investigadores en el área musical que quieran fortalecer sus competencias investigativas. Sin duda, constituye un aporte para la formación académica de los lectores de la revista.

Para concluir, el lector de nuestra *Revista SisTema* tendrá la oportunidad de contactar con el pensamiento filosófico del Maestro José Antonio Abreu, a través del artículo del Doctor Hurtado. Hemos querido que sea el cierre de este recorrido académico para dejar plasmado, con sus palabras, lo que ha sido por casi cincuenta años la filosofía de El Sistema. En este artículo, el autor nos presenta una mirada al Programa Simón Bolívar de El Sistema; y lo define como una potente articulación interinstitucional con el Sistema Educativo Nacional, que impulsa y permite el acercamiento y desarrollo vivencial de la Práctica Colectiva de la Música en el contexto comunitario escolar. En ese transitar, se destaca lo que expresa el Maestro Abreu (2009): *“La educación, como síntesis del saber y del conocimiento, es la vía para lograr una sociedad más perfecta, más consciente, más noble, más justa”*. (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/2009>).

A modo de cierre, *Revista SisTema* queda en sus manos; aquí encontrarán textos que resonarán con las experiencias de cada uno de ustedes, y que, seguramente, promoverán la lectura, el debate y la investigación. Tal es nuestro propósito. Ojalá que sea así; que esta revista contribuya a la construcción de conocimiento y la comprensión de nuestra vida musical.

*Comité Editorial*





# ARTÍCULOS



# La Dirección Orquestal. Liderazgo Inteligente desde los Temperamentos

Víctor Daniel Ramírez Rodríguez  
Fundación Musical Simón Bolívar. El Sistema  
Venezuela  
[vramirez@elsistema.org.ve](mailto:vramirez@elsistema.org.ve)

## RESUMEN

El director de orquesta es un músico que, desde la perspectiva formativa, se encarga de construir conocimientos en torno a la interpretación de discursos musicales (las obras); por tanto, resulta necesario poseer herramientas y estrategias que le permitan comunicar de manera efectiva y eficaz su mensaje. La orquesta plena se desarrolla como un organismo vivo a partir de las interacciones dadas por cada uno de sus integrantes, cuyas personalidades explican los distintos comportamientos con los que debemos relacionarnos. En el presente artículo se relata de manera descriptiva algunas herramientas y estrategias que hemos adquirido durante los años en el podio, compartiendo en función a ellas, la experiencia para la sistematización de distintos niveles musicales, académicos y artísticos con orquestas y agrupaciones. En consideración, para realizar el abordaje musical, es significativo tomar en cuenta características temperamentales y emocionales que deben ser percibidas y aprovechadas como impulso para una comunicación asertiva. En este punto, resulta importante acotar que, en las agrupaciones que se conforman por individuos que perciben la música de manera diferente, el director debe desarrollar capacidades que le permitan interrelacionarse de manera efectiva en el menor tiempo posible. Estas estrategias implicadas en un liderazgo intrapersonal se fortalecen mediante una gerencia orquestal basada en una inteligencia emocional que asume los temperamentos como oportunidades para alcanzar las ambiciosas metas planteadas para el crecimiento, desarrollo y evolución propia y de la orquesta.

**Palabras Claves:** Liderazgo orquestal, inteligencia emocional, gestión emocional, temperamento, orquesta, director orquestal, estrategias.

# Orchestral Conducting. Intelligent Leadership from Temperaments

Víctor Daniel Ramírez Rodríguez  
Fundación Musical Simón Bolívar. El Sistema  
Venezuela  
[vramirez@elsistema.org.ve](mailto:vramirez@elsistema.org.ve)

## ABSTRACT

The conductor is a musician who, from the training perspective, is responsible for building knowledge around the interpretation of musical discourses (the score), therefore, it is necessary to have tools and strategies that allow him to communicate his message effectively and efficiently. The full orchestra develops as a living organism from the interactions given by each of its members, whose personalities explain the different behaviors with which we must relate. This article describes in a descriptive way some tools and strategies that I have acquired during my years on the podium, sharing based on them, my experience for the systematization of different musical, academic and artistic levels with orchestral groups. In consideration, for the approach of orchestras it is important to take into account temperamental and emotional characteristics that must be perceived and taken advantage of as an impulse for assertive communication. At this point it is important to note that groups are made up of individuals who perceive music differently, consequently, the conductor must develop skills that allow him to interrelate effectively in the shortest possible time. These strategies involved in intrapersonal leadership are strengthened by orchestral management based on emotional intelligence that assumes temperaments as opportunities to achieve the ambitious goals set for growth, development and evolution of oneself and the orchestra.

**Key Words:** Orchestral leadership, emotional intelligence, emotional management, temperament, orchestra, orchestra conductor, strategies tools.

# LA DIRECCIÓN ORQUESTAL. LIDERAZGO INTELIGENTE DESDE LOS TEMPERAMENTOS

El presente artículo descriptivo-narrativo recopila experiencias vividas sobre el podio durante más de 15 años. Estas me han permitido sumar herramientas y estrategias para el abordaje de orquestas y agrupaciones musicales de distintas características, niveles y formaciones. Con este documento se pretende plasmar una perspectiva propia con base en esa trayectoria como un director de orquestas, que brinda propuestas que pueden ser tomadas en cuenta por los interesados en el tema, principalmente, si se encuentran en su período de iniciación en la dirección orquestal.

En primer lugar, se concibe la *orquesta* como cualquier agrupación que considere conveniente el lector, seguidamente resultará importante realizar un ejercicio: imaginar que ya hemos escogido el repertorio adecuado, se han fijado las planificaciones para el abordaje repertorial y es hora de estar frente a la orquesta; llega el momento de pronunciar nuestra primera palabra, luego debemos hacer nuestro primer *gesto*<sup>1</sup>, y nuestra primera indicación a través de la *palabra*<sup>2</sup>, y así vamos sumando más elementos comunicacionales para el "montaje de un repertorio". ¿Cómo lo hacemos, qué decimos, qué tono y timbre de voz usamos?, ¿cómo podemos sumar a estos elementos las emociones para lograr un impacto verdaderamente integral en los miembros de la orquesta? Estas preguntas se podrían responder fácilmente; sin embargo, surgen, muchas otras interrogantes. ¿Estamos conscientes de las complejidades contextuales de la comunicación en el seno de la orquesta? ¿Sabemos cuáles son las herramientas para una mejor interacción? ¿Cuáles son las estrategias de liderazgo y comunicación necesarias y cómo aplicarlas adecuadamente? Esas que son tan importantes para ganar la confianza de quienes liderizamos con nuestra gestión desde el podio; y sobre todo, para reconocer sus ventajas para lograr la optimización del tiempo y alcanzar de esa forma las metas propuestas.

Según Hurtado (2006), "La comunicación es una necesidad. Diversas situaciones psicológicas se entienden desde el punto de vista de la comunicación, en el análisis de los aspectos que involucra un proceso comunicacional: lengua, signos, paralingüística, kinestésica, contexto sociocultural." Por consiguiente, en el podio aparece la necesidad de buscar herramientas que nos permitan ampliar nuestro abanico de recursos comunicacionales tanto verbales como no verbales.

Asimismo, es importante desarrollar valores de gerencia y liderazgo en momentos que implican mostrarnos como comunicadores. Ambas funciones (gerentes, líderes) tienen como punto en común a las personas. Si bien podrían ser ejercidas por el mismo sujeto, cada una, posee sus propósitos; es por ello, que el gerente planifica, distribuye, organiza, ejecuta; y el líder promueve, impulsa, motiva, une. De tal modo que, aquella persona que desarrolla ambas habilidades asegura que su proyecto tendrá mayores probabilidades de ser exitoso. Tanto la gerencia como el liderazgo pueden desarrollarse en el podio como oportunidades para construir conocimiento, en ocasiones este surgirá mediante una dinámica de ensayo y error como promotores de crecimiento, desarrollo y evolución. En tal sentido, la intención del presente trabajo es brindar herramientas para tener un impacto positivo durante la interacción con los integrantes de la orquesta y el abordaje de cualquier repertorio. Y, a esto último, sumar *la emoción* en la práctica musical, buscando afanosamente el espacio donde estos tres elementos confluyan; lo cual será la clave para lograr empatía entre los músicos y el director.

<sup>1</sup> Para el presente artículo, se asume como la capacidad que presenta el director de orquestas de transmitir un mensaje visual a través de su movimiento corporal y su gramática gestual; es decir, la comunicación entre el director y la orquesta mediada por el gesto.

<sup>2</sup> Se concibe como la capacidad que presenta el director de orquesta de emitir un discurso fundamentado en sus conocimientos y argumentos a través de su palabra.

## La Gerencia en el podio.

Sallenave (2002) expone lo siguiente:

*La gerencia integral es el arte de relacionar todas las facetas del manejo de una organización en busca de una mayor competitividad: (1) La estrategia: Para saber dónde vamos y cómo lograrlo. (2) La organización: Para llevar a cabo la estrategia eficiente. (3) La cultura: Para dinamizar la organización y animar a su gente.*

Si trasladamos la cita anterior al campo orquestal, pudiésemos enfocar la gerencia como la habilidad que tiene el director de orquesta para programar, organizar y distribuir sus acciones en función de las actividades que se correlacionen con el desarrollo dinámico, artístico y musical de la orquesta. El principal baremo organizacional para un director es el tiempo de ensayo; en músicos experimentados y orquestas profesionales es estricto este factor, ya que se evidencia inmediatamente lo planificado. Generalmente, el primer ensayo siempre resulta incierto y se debe estar preparado para cualquier situación que se presente, razón por la cual la gerencia comienza antes de ese encuentro; y es el liderazgo la vía para dinamizar la planificación. Para ello, al encontrarse en el podio, se recomienda inicialmente conocer el temperamento y la personalidad artística de la orquesta a fin de consolidar sus mecanismos de montaje durante todo el período de preparación. En este punto, se acopla el oficio de la gerencia con el liderazgo.

Musicalmente hablando, cada obra, cada sección y cada frase debe analizarse de manera independiente, para así tener -en teoría- una referencia de lo que la orquesta pueda ejecutar e interpretar durante los ensayos a fin de establecer una comparación entre lo que se quiere y lo que está por sonar. Por esta razón, es necesario contar con un plan estratégico que permita de manera rápida y precisa dilucidar la situación cada vez que, como directores, necesitemos detener el ensayo.

Así pues, durante esa fracción de tiempo se procura desarrollar la habilidad de aplicar mentalmente una matriz **FODA**<sup>3</sup>, la cual, de acuerdo con Ponce (2007), “consiste en realizar una evaluación de los factores fuertes y débiles que, en su conjunto, diagnostican la situación interna de una organización, así como su evaluación externa, es decir, las oportunidades y amenazas”. Por consiguiente, al emplear esta herramienta se busca la decisión más acorde con la resolución de aquello que se quiere corregir; por tanto, se sugiere considerar estos elementos:



Gráfico N° 1. Matriz FODA. Adaptado: Ramírez (2024)

<sup>3</sup> Otero, Gache (2006). “En lo referente al FODA (o SWOT, Strengths, Weaknesses, Opportunities and Threats) como hoy lo conocemos, tuvo su origen en la década de 1960–1970 (Humphrey, 2004). En esa época, el Instituto de Investigación de la Universidad de Stanford (SRI), designó al grupo constituido por Marion Doshier, Dr. Otis Benepe, Albert Humphrey, Robert Stewart y Birger Lie, para que, con los fondos provistos por las empresas de la Revista Fortune determinaran las razones por las cuales fallaba la planificación corporativa de las empresas.”



Si comprendemos lo anterior, en un contexto completo, un director debe expresarse luego de analizar las debilidades, amenazas, oportunidades y fortalezas de cada sección musical; entonces se puede decir que, *el verbo* (la acción de dirigirse a la orquesta mediante la palabra) tiene que ser *eficiente*, dependiendo puramente de las estrategias propias del director, para aplicar (constantemente) un ciclo de mejoramiento que permita evaluaciones rápidas. Asimismo, debe ser *efectivo* y que contenga los factores de “*alerta, indicación y aprobación*”: de tal modo que *la alerta* conjuga la atención hacia la orientación a ser impartida. Como segundo elemento, *la indicación* se refiere a la acotación, sugerencia o cambio argumentado de lo que se pretende abordar; mientras *la aprobación* consiste en la respuesta positiva de la orquesta.

Posteriormente, se debe fomentar un *ciclo de mejoramiento*<sup>4</sup> como estrategia para incrementar el nivel en las secciones a trabajar, y que a su vez permita abordar el repertorio buscando una oportunidad de optimización constante a través del monitoreo sostenido (ver gráfico N° 2). Esto permitirá corregir fluidamente y con resultados favorables lo abordado en ese lapso, percibir con agudeza si se genera mejoramiento o necesita ser reconducida a través de otra estrategia. Por tanto, fije su meta y en cada sección aplique el siguiente ejemplo, contextualizándolo según sea el caso:

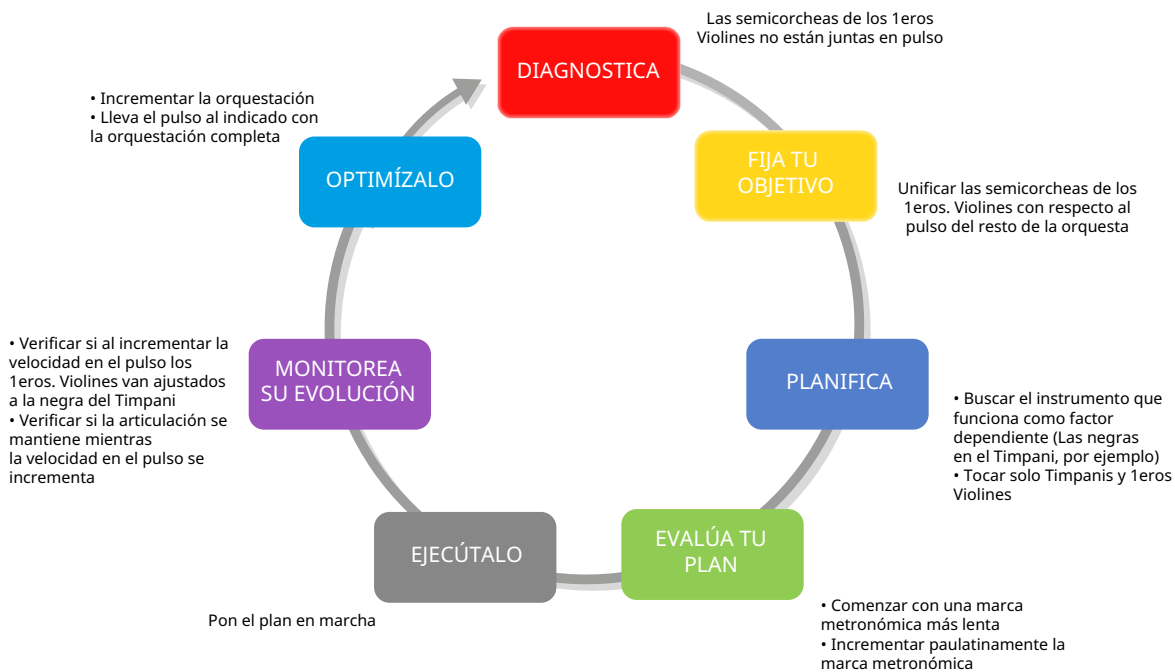


Gráfico N° 2. Ciclo de mejoramiento en el abordaje repertorial. Adaptado: Ramírez (2024)

<sup>4</sup> Montecinos, Vásquez y otros (2022). "Fue desarrollado por Edward Deming y consiste en un ciclo dinámico de cuatro etapas: Planificar, Hacer, Actuar y Verificar, que se puede emplear en procesos y proyectos de las organizaciones para mejorar continuamente su calidad."

Por otra parte, cada orquesta tiene una dinámica en cuanto su funcionamiento. Por lo general, las profesionales ejecutan repertorios semanales, ensayando de lunes a jueves y realizando el concierto el viernes; la planificación de los montajes a distintos niveles puede pensarse llevando esa distribución de tiempo a la realidad de cada orquesta, según sean sus capacidades musicales, académicas y artísticas. Siendo así, en el gráfico n.º 3, comparto, *grosso modo*, una modalidad que como estrategia metodológica, he dedicado a desarrollar e implementar en el transcurrir de estos años, la cual muestra (teóricamente) el abordaje repertorial, adaptado según las condiciones:

|                  |  |
|------------------|--|
| <b>LUNES</b>     | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se debe realizar la lectura de todo el repertorio</li> <li>• Establecer prioridades de solución rápida, por lo general son de índole técnico (arcadas, golpe de arco, región del arco, articulaciones, de ser necesario proponer unificación en la respiración dentro de las frases)</li> </ul>                     |
| <b>MARTES</b>    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Reforzar los aspectos técnicos. Organizar los factores interdependientes. “La negra del contrabajo marca el pulso del ‘acelerando’”, por ejemplo</li> <li>• Definir dinámicas, balances</li> <li>• Puntualizar aspectos musicales y artísticos en función al estilo de la obra</li> </ul>                           |
| <b>MIÉRCOLES</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ajustar el balance y unificar aspectos interpretativos en función al sitio del concierto</li> <li>• Brindar atención a los puntos más delicados del repertorio tomando en cuenta las prioridades abordadas durante los días anteriores</li> <li>• Evaluar las secciones ya resueltas durante los ensayos</li> </ul> |
| <b>JUEVES</b>    | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Abordar las secciones de mayor dificultad</li> <li>• Ajustar lo necesario en función a la parte interpretativa tomando en cuenta los puntos de atención de cada obra</li> <li>• Realizar el repertorio completo a fin de evaluar los puntos de control para el repaso previo antes del concierto</li> </ul>         |
| <b>VIERNES</b>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Prueba previa al concierto</li> <li>• Concierto</li> </ul>  |

Gráfico N° 3. Estrategia de abordaje repertorial. Ramírez (2024)

Si realizamos una analogía entre el gráfico anterior y una orquesta juvenil que organice la preparación para sus conciertos con un cronograma de trabajo de 4 semanas, tendríamos que el lunes correspondería a la primera de ellas, el martes a la segunda y así sucesivamente. Ciertamente, esta planificación es variable y depende de las estrategias propias de cada director, del nivel de cada orquesta, y las situaciones imprevistas que puedan presentarse. Es importante, en este punto, destacar que la *planificación estratégica* es imprescindible para garantizar la proyección de la práctica musical, no obstante, también es necesario desarrollar la capacidad de reajustar esa programación ante cualquier situación si fuese requerida.

Candina (2020) hace referencia a que la práctica musical tiene la capacidad de potenciar el lenguaje, la memoria, la motricidad y las emociones, ya que la actividad cerebral humana a través del ejercicio de la música promueve un alto nivel de complejidad con una dimensión multidisciplinaria y transversal. Tomando esto, cada nivel académico que sea superado por el ejecutante incrementará a su vez esas capacidades, y para ello se deben fijar etapas de aprendizaje que coadyuven a ese crecimiento como individuos y como grupo, no solo en el ámbito musical sino también desde la parte emocional.

Esto se logra al establecer criterios de montaje para garantizar el éxito, al sumar progresivamente metas y valores académicos para alcanzar cada vez mayor índice de excelencia, tal como se esquematiza en el gráfico N° 4 (*Secuencia de abordaje para objetivos académicos*). Básicamente, allí se plasma una metodología simplificada que he estructurado en las distintas experiencias y oportunidades al dirigir orquestas y agrupaciones, como una de las herramientas estratégicas para reconocer prioridades académicas, la cual permite el avance de manera sistemática en la exigencia de las capacidades técnicas y musicales en cada renglón, a fin de superarlas y lograr progresar a un nivel más, hacia la derecha (ver gráfico N° 4).

Al reflexionar sobre esto, llevar a cabo un concierto buscando objetivos sobre *balance* sin alcanzar la *técnica* es poco propicio. En tal sentido, podemos plantear lo siguiente: ¿Se puede hacer un concierto tomando como foco únicamente los aspectos técnicos? Si el objetivo es ese, sí.

### El Gerente en el Podio

Hacer gerencia implica un arduo trabajo que requiere de una planificación estratégica, la cual, según Sallenave (2002), consiste básicamente en un proceso para dirigir y controlar el futuro de una empresa, en la cual sus dirigentes ordenan sus acciones y objetivos en el tiempo. En este caso, la empresa sería la orquesta, en la que se hace necesario “ocuparse en lugar de preocuparse”, a través del uso de herramientas y estrategias potenciadoras. Así, mediante la realización de reuniones de planificación, se debe organizar una red cooperativa, delegar funciones y buscar las mejores alternativas, según las virtudes y cualidades de los líderes de fila que conformarán ese equipo de trabajo interno.

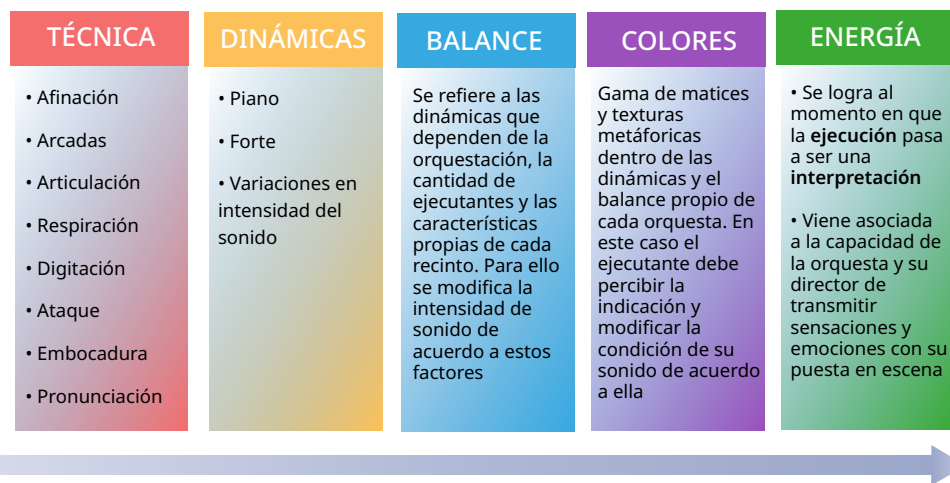


Gráfico N° 4. Secuencia de abordaje para objetivos académicos. Ramírez (2024)

En lo que se refiere a los ensayos, se recomienda anticipar la mayor cantidad de situaciones posibles en secciones de dificultad considerable, teniendo un plan tentativo para resolverlas a través de las propias capacidades; aparte de esto, es importante desarrollar la habilidad de priorizar las secciones de mayor atención, dejando todo a punto antes de la presentación ante el público. Esto es necesario para lograr un concierto satisfactorio, lo cual genera confianza en la versión interpretativa desde los ensayos, a fin de establecer una interrelación certera entre el director y la orquesta, ante cualquier acontecimiento que ocurriese durante la presentación.

Consecuentemente, es de suma importancia el hecho de que el director de orquesta ha de ser capaz de gestionar, direccionar y representar algunos roles relevantes desde el podio. Esto implica compartir instrucciones concretas, que cada músico estará claro con su propio rol, lo que traerá responsabilidades interdependientes para todos, al momento de la ejecución de la obra. También se requiere poseer la capacidad de planificar con metas tangibles a corto, mediano y largo plazo, cada paso a seguir, apoyándose en cada encargado de fila y sección. Por otra parte, es importante destacar que una prolija presentación personal del director genera un impacto positivo; su estética es un elemento fundamental, una adecuada presentación y una actitud proactiva por parte del director incitará a un permanente contacto visual durante el ensayo o el concierto. Aunado a esto, la orquesta también se ve representada por esta figura fuera de su

entorno, siendo su director una imagen propia expuesta ante el público que va a escuchar un concierto e incluso ante la sociedad que la rodea.

### Aplicando el Liderazgo en el podio

Uno de los libros de cabecera que recomiendo es el de Enrique Reig (2004), en un segmento del texto reza "Por tanto, un líder es una persona que, independientemente de su cargo o nivel, tiene la capacidad de influir en otros". No obstante, cabe preguntar, ¿cómo surgen las cualidades de dirigir y seguir?". Posteriormente, el autor hace referencia a esos términos de "dirigir", como aquella persona que guía; y "seguir", como aquella que es guiada.

Por lo anterior, si hacemos una analogía, se puede ubicar al director como el encargado de dirigir y a la orquesta como aquella que sigue. A su vez, Bolaños (2004) realiza una interrogante sobre si el liderazgo se puede aprender; a lo que responde "Definitivamente, Sí. El liderazgo puede ser aprendido por cualquier persona, sin importar su nivel social, económico, profesional o intelectual". Por tanto, en un contexto musical, pudiésemos exponer que, el liderazgo es la capacidad desarrollada por el director para convencer a su orquesta de seguirle por convicción. A propósito, ¿qué herramienta utilizar para conocer a la orquesta en tan poco tiempo?

A fin de conocer de una manera más profunda el grupo de personas (orquesta) que está frente a nosotros, es recomendable el estudio de los llamados *temperamentos*, cuáles son, cómo se definen, y cómo nos pueden ayudar a lograr objetivos académicos y sociales. Torres (2024), en su artículo sobre *Los 4 temperamentos del ser humano*, refiere que el origen del estudio de los temperamentos se fija en la evolución que Galeno de Pérgamo, en el siglo II a.C. le diera a la *Teoría de los 4 humores realizada* por Hipócrates entre los siglos V y IV a.C. Allí Galeno los categorizó como: *sanguíneo, colérico, melancólico y flemático*. Partiendo de lo anterior, nos animamos a decir, que estos poseen un conjunto de características propias, que definen el comportamiento de cada persona, desde el momento de su nacimiento.

Lahaye (1984) hace referencia a que nada tiene una mayor influencia sobre nuestro comportamiento que el temperamento heredado. El temperamento parece estar determinado mediante la combinación de los genes y cromosomas de nuestros padres. Visto de esta manera, podemos inferir que existen comportamientos individuales en cada músico que compone una orquesta; ahora bien, siendo una agrupación de varios individuos, esta sumatoria generará temperamentos grupales y colectivos dando origen a un "macro temperamento".

A continuación, se presenta una interpretación gráfica con seis características propias de cada temperamento según la experiencia y las referencias vistas. Según estas referencias, se representan en positivas y poco favorables.

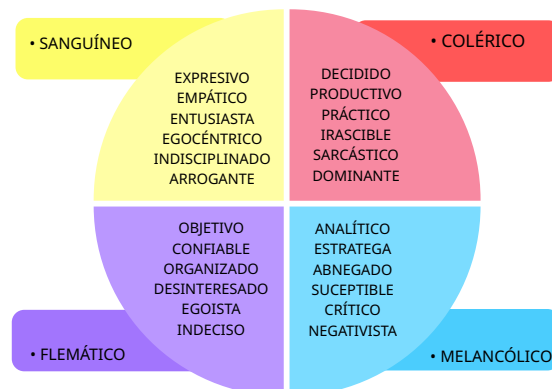


Gráfico N° 5. Temperamentos. Fuente: Torres (2024). Adaptado: Ramírez (2024)



En este orden de ideas, todo individuo presenta un temperamento predominante y uno secundario, el primero de ellos se manifiesta en nuestra cotidianidad y el segundo sale a flote cuando se altera nuestro equilibrio emocional. Teniendo esto en cuenta, lo mejor será reconocerlos y definirlos al momento de realizar un abordaje repertorial; por consiguiente, para hacer este reconocimiento he catalogado el abordaje académico-emocional en tres niveles: individual, grupal y colectivo.

En lo que respecta al abordaje a nivel individual, ocurre cuando se tiene contacto únicamente con un músico. Esto aplica cuando en el período formativo se brinda un abordaje individual en la práctica metodológica de los talleres, o en cualquier escenario donde se esté ofrezcan instrucciones formativas de manera particular. En este punto se debe adaptar el mensaje de acuerdo con la dinámica de enseñanza y el temperamento, dado que no es igual motivar, impulsar, exigir, retar a una persona con temperamento flemático que a un colérico. Ambos distan entre sí, en gran manera; por ejemplo, a una persona flemática podríamos decirle “debes mantenerte a tiempo, porque los demás pueden seguirte y al desfasarnos perdemos el pulso” (mensaje analítico), y a un colérico: “si aceleras el pulso arrastrarás a toda la fila y nos desfasamos” (mensaje pragmático).

En cuanto al nivel grupal, representa la sección intermedia, donde el reto radica en ser capaces de concertar las capacidades individuales de ejecutantes de la misma fila de instrumentos o secciones donde estas se agrupan. Esto concierne a los talleres donde se unen varios ejecutantes de la misma clase, llamadas “filas” (por ejemplo, primeros violines, oboes, cornos). Por su parte, los seccionales agrupan a distintas filas de la misma familia (cuerdas, vientos maderas, vientos metales). En este punto, el reconocimiento de los temperamentos necesita manejarse con la mayor destreza y cautela posible, ya que por lo general cada sección es “temperamentalmente diferente”; tal

como lo refiere Contreras & otros (2018), quien expresa que los temperamentos de los artistas, si bien son innatos, su nivel de representación por parte del individuo depende incluso de su grado de experiencia, es decir, un músico joven es más introspectivo al momento de expresar sus emociones frente a sus colegas que uno más experimentado. Con respecto al abordaje de este nivel y que será expuesto seguidamente, podemos traer a referencia la necesidad de trabajar en torno al desarrollo evolutivo de los grupos en la psicología de la integración, tal como lo expone Hurtado (2006) en su apartado sobre integración en el proceso organizacional de los grupos. Este autor define la etapa de la integración como:

“...la condición social, relacional, valorativa y psicológica mediante la cual se genera una conciencia de unidad de los integrantes de los grupos. En la medida que el conocimiento se va profundizando, los lazos relacionales y el afecto entre los miembros del grupo se afianzan y la integración crece.” (P. 85)

En este sentido, la interrelación con la orquesta a través de la realización de distintas dinámicas de abordaje académico y social como los espacios de preguntas y respuestas argumentadas, diálogos abiertos y reacciones ante distintos episodios hace posible crear y promover un vínculo emocional que impulsará la afinidad entre la orquesta y el director, lo que traerá consigo un mayor nivel de confianza entre ambos.

En otro apartado, Contreras & otros (2018) expresa que ciertos rasgos de la personalidad influyen en la afinidad con algunos instrumentos, y hace referencia a que los músicos suelen elegirlos de acuerdo con sus propias aptitudes físicas, mentales y emocionales. Lo anterior se toma como referencia para identificar por qué cada sección de la orquesta cuenta con particularidades que afloran al agrupar a los instrumentistas de las distintas filas; el temperamento grupal de las secciones orquestales es el resultado de ello, que, según la experiencia personal, puede representarse, en la mayoría de las orquestas, de la siguiente manera:

•*Cuerdas*: Sanguíneo (temperamento primario) - Melancólico (temperamento secundario).

•*Vientos Maderas*: Melancólico-Flemático.

•*Vientos Metales*: Sanguíneo-Colérico.

•*Percusión y Teclados*: Flemático-Sanguíneo.

Aunque parezca complicado, es relativamente sencillo percibir algunas características, cada sección se comporta diferentemente, incluso al afinar ya es posible reconocerlos y definirlos. Por ejemplo: dependiendo de la orquesta puede solicitársele al *concertino* afinar por secciones, preguntándole si los trombones y las tubas afinan con la nota *la* o con *si bemol* y permutar esa afinación; al observar la reacción de los ejecutantes podemos identificar cómo es su temperamento luego de promover un episodio atípico al inicio del ensayo.

Según Caballero & Lis (2016), el ser humano en su evolución natural ha desarrollado capacidades para sortear, prever y sobrellevar amenazas; desde el sistema límbico se evalúa la situación instantáneamente enviando alertas a la corteza prefrontal, y posterior a ello, es a través de la razón que el individuo enfrenta diversas situaciones. Con respecto a este punto, la práctica ha permitido reconocer que al generar un estado de presión positiva (desestabilizando la *zona de confort* de la orquesta) se crean resultados favorables. Esto se alcanza con alguna situación que represente un quiebre que cambie abruptamente el ambiente, dado que en ese momento se consigue el mayor punto de tensión y atención interna, y se obtiene un mejor resultado para corregir lo necesario.

Por último, el nivel colectivo representa una amplia visión del resultado en la suma

cada individuo, cada fila y cada sección de la orquesta. Cuando se genera una indicación para toda la orquesta con la palabra o el gesto, aparte de tener criterio, conocimiento y argumentación, este debe ser efectivo y eficiente tal como se ha dicho; efectivo porque debe lograr el cambio musical o técnico que se busca y eficiente porque ese resultado debe ser logrado rápidamente. Todo esto se conjuga de manera certera con la orquesta, y con cada uno de los elementos de la comunicación<sup>5</sup> que sean tomados en cuenta para desarrollar las categorías.

Si llevamos este el acto de comunicación al podio, el primer elemento es el *emisor*; este debe poseer conocimiento, empatía, comunicabilidad, discurso y argumentos necesarios para dar sustento al mensaje; mientras que al otro extremo del hilo se encuentra el *receptor*, en el estado de mayor atención y disposición para la asimilación y retentiva de las indicaciones. En este punto, el *mensaje* necesita contar con claridad para ser efectivo y eficiente. El *código*, si bien se rige por conocimientos y argumentos de la teoría musical-académica, varía dependiendo del temperamento de la orquesta, sección, fila o individuo; por esto, las palabras o el gesto que se usen como código se adaptarán de acuerdo con este factor. Esto sin obviar el *contexto* que se refiere al entorno en el cual se lleva a cabo la actividad, por lo que será importante para este elemento que la indicación brindada esté controlada de distracciones internas y externas; de esto depende que el emisor modifique o no algunos aspectos, como la intensidad de su voz.

### El líder en el podio

Mantener de manera activa un liderazgo emocionalmente inteligente y evaluar el estado de ánimo propio y el de los integrantes de la orquesta para buscar empatía entre ambas partes es una cualidad que un líder debe desarrollar para adaptar sus estrategias a las situaciones presentadas y a sus

<sup>5</sup> Rodríguez (2022). Para el autor la comunicación es el proceso de interacción en el que se transmite un mensaje a un receptor. Los elementos de la comunicación son: emisor, Persona que transmite el mensaje con una intención comunicativa concreta; receptor, Persona que recibe e interpreta el mensaje. El destinatario es a quien el mensaje va dirigido; mensaje, Información que se transmite. La realidad a la que se refiere es el referente. Sigue un código; código, conjunto de signos y reglas que comparten el emisor con el receptor. Como puede ser el idioma español; canal, soporte a través del que se transmite el mensaje; contexto, circunstancias o lugares que engloban al acto comunicativo.

propósitos. De este modo, se ha de considerar la motivación al logro como un factor importante que se convierte en motor que impulsa el proceso de formación. La motivación al logro, según McClelland (1989), es una necesidad humana de tener, conseguir o hacer algo con un propósito consciente. Aunado a esto, la aplicación de la inteligencia emocional durante el ejercicio formativo debe suponer el manejo y control propio de la impulsividad que no es más que la necesidad propia de resolver una situación, sin tomar en cuenta factores relevantes en cada caso. Por ello, es necesario gestionar adecuadamente las emociones a fin de mantener la estabilidad emocional en el grupo.

De igual modo, el director orquestal debe contar con convicción para lograr las metas establecidas a corto, mediano y largo plazo; esto será posible al hacer seguimiento y control, para evaluar constantemente la evolución del repertorio. En tal sentido, se hace imperante promover en sí mismo la fuerza de voluntad para continuar con lo planificado pese a cualquier situación adversa, siendo perseverante en su gestión para lograr las metas y propósitos trazados. Por otra parte, el director debe desarrollar versatilidad al ser capaz de tener contacto con orquestas preinfantiles, infantiles, juveniles y profesionales al punto de lograr que las dinámicas de trabajo puedan adaptarse a los distintos niveles académicos, musicales y artísticos. Ligado a esto, el desarrollo e implemento de una gestualidad comunicativa impartida con propiedad a cualquier nivel académico por parte de un director orquestal invita, inequívocamente, a ejecutar placenteramente ante la claridad de una expresión no verbal asertiva y grata a la vista del ejecutante.

Por otra parte, brindar seguridad siempre será la clave para un contacto confiable, lo cual se logra al anticipar cualquier indicación gestual mientras la orquesta realiza la ejecución. Por tal motivo, la comunicación debe ser permanente, al transmitir, prolijamente, la información sobre dónde tocar; administrar claramente el pulso con la mano derecha;

cómo tocar, guiar las frases musicales con mano izquierda; y por qué hacerlo de esa manera, explicando, argumentativamente, cada indicación a través del verbo. Así, surge la *emocionalidad*, lograda en los procesos interpretativos como un acto de diálogo interpersonal que, en las mejores condiciones, genera un lazo afectivo entre el director y su orquesta.

### Un podio emocionalmente inteligente

Cuando se recibe un estímulo se obtiene como respuesta una *emoción*<sup>67</sup>, es predominante en la música recibirlo a través del campo visual (vista), auditivo (oído) y físico (tacto). Por lo que en la ejecución orquestal estos estímulos entran desde el gesto del director, pasando por la palabra e incluso se pueden generar tomando en cuenta las condiciones ambientales de una sala de ensayo; cuando tenemos la capacidad de gestionar esas emociones producidas por un estímulo se habla de poseer Inteligencia emocional<sup>8</sup>.

De manera particular, el término inteligencia proveniente de dos raíces del latín; *intus*, entre y *legere*, elegir; por consiguiente, se refiere a la capacidad de elegir correctamente entre una alternativa u otra; o como lo menciona Reig (2004), la inteligencia es la capacidad de resolver situaciones en el menor tiempo posible haciendo uso eficaz de sus capacidades racionales y emocionales. Goleman (1996) expresa que la inteligencia emocional representa la autodisciplina en la gestión de las emociones; esta se desarrolla con la experiencia y los conocimientos emocionales adquiridos, lo que permite sumar elementos que al momento de una situación brindan la posibilidad de desarrollar la habilidad de "saber elegir" (decidir) cómo sentirnos. Esto nos brinda la capacidad de empatizar con las personas

<sup>6</sup> Real Academia Española. "Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática."

<sup>7</sup> Álvarez (2002). "Este término nace del latín "emovere" que significa agitar. Procede además de "emotio-onis" que hace alusión al estado de ánimo y a su manifestación corporal. Las emociones son producidas en líneas generales, por estímulos exteriores e interiores (recuerdos, pensamientos, evocaciones). Suelen aparecer de forma súbita, sin esperarlo, bruscamente, manifestándose en la expresión corporal y más en concreto en la cara."

<sup>8</sup> García-Bulle (2021). "Cuando hablamos de inteligencia emocional (IE), nos referimos a la habilidad de entender, usar y administrar nuestras propias emociones en formas que reduzcan el estrés, ayuden a comunicar efectivamente, empatizar con otras personas, superar desafíos y aminorar conflictos."

que se encuentran en nuestro entorno, reconociendo en ellas sus emociones. Ahora bien, cuando se tiene un grupo de personas que dependen de la palabra para atender una indicación, no solo “escuchan el conocimiento”; sino que también, se involucra la acción (de cómo el emisor se expresa para transmitirla), lo que se traduce, por ejemplo, en tomar en cuenta el timbre y el tono de voz utilizado, incluso, la retórica, que tiene la capacidad de expresar los argumentos impartidos, e influir positiva o negativamente en la recepción del mensaje.

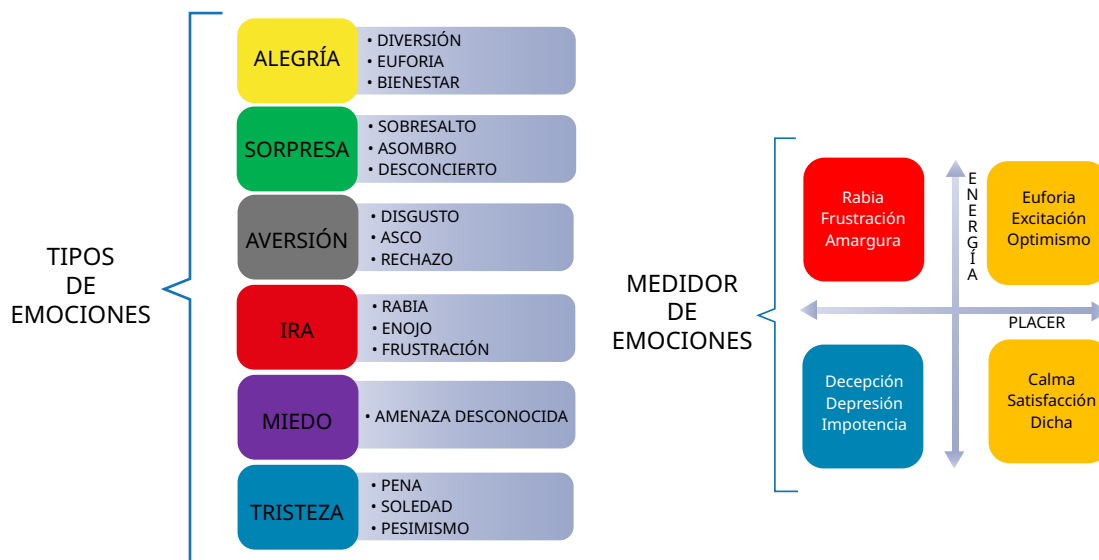


Gráfico N° 6. Tipos de emociones; Medidor de emociones. Fuente: López 2016. Adaptado: Ramírez (2024)

Resulta necesario hacer hincapié en el hecho de que ante una orquesta se debe contar con la destreza de saber leer las emociones. En el gráfico N° 6 vemos representadas seis emociones que, al ser identificadas, según lo que producen y lo que las origina, pueden catalogarse en sentimientos. Por ello, se cuenta con un medidor de emociones, expuesto por López (2016), quien tomó en cuenta el modelo propuesto por James Russell en el año 1980; lo que representa un valioso recurso para definir rápidamente el impacto de cualquier actividad en el estado emocional de cada integrante o del conjunto pleno.

En algunas ocasiones, se pueden presentar emociones contrapuestas desprendidas de la misma situación individual o colectiva; por ejemplo: si al salir de un concierto se obtiene un resultado académico satisfactorio, pero el solo de uno de los instrumentistas pudo haber salido mejor, el sentimiento colectivo de la orquesta será positivo, aunque a ese instrumentista, que estudió su extracto solista durante horas, probablemente le resultará frustrante.

Al reflexionar sobre lo anterior, bien sea porque se obtuvo un logro derivado de un concierto o porque se presentó un fallo individual, cada uno se encuentra a expensas de su gestión emocional para regocijarse en la algarabía o sobreponerse a una adversidad. Ante esto vale la pena hacerse un cuestionamiento: ¿cuántas veces le hemos preguntado a la orquesta, a cada sección, a cada fila, o a cada integrante cómo se siente luego de una situación? ¿Cómo podemos ayudarles a sobrellevarla? Este escenario lo define Shapiro (1997) como atención positiva, la cual consiste en “dar ánimo y apoyo emocional” al grupo, buscando que esta intención sea percibida por el entorno involucrado en la dinámica; por ende, se puede destacar a partir de este planteamiento la importancia de la neuroeducación en los procesos de construcción de conocimientos, la cual resulta imprescindible para potenciar la emocionalidad individual o colectiva.



Según Rotger (2017), lo precedente se fundamenta en que las emociones afectan positiva o negativamente el aprendizaje, allí se necesita desarrollar interacción social, buenos vínculos, bienestar emocional, entre otros factores; esto confirma que el aprendizaje no solo se centra en aspectos académicos, sino también en la emocionalidad; desde la neuroeducación, juega un rol considerable durante este proceso a fin de promover una estabilidad psicológica a través de la gestión emocional.

Anteriormente, se hizo referencia a los temperamentos y cómo definen el comportamiento de la orquesta como conjunto, y que la aplicación de la inteligencia emocional permite prever situaciones de alta expectativa, así como también sobreponerse ante cualquier situación, de acuerdo a los temperamentos. En este punto, la inteligencia emocional se conecta con el estudio de los temperamentos, lo cual permite, precisamente, actuar como gerente y aplicar un liderazgo emocionalmente inteligente; todo esto con el fin de llevar la carga emocional de cada miembro a una estabilidad síncrona, generalizada en la orquesta. Teniendo en cuenta los elementos anteriores, es recomendable implementar una nivelación emocional conjunta para promover momentos de optimización en el nivel repertorial de la orquesta, lo que me he atrevido a llamar "curva emocional para el enfoque de la atención".

En el gráfico n.º 7, se expone lo que durante estos años he desarrollado en mis prácticas desde el podio, allí se puede apreciar un patrón que permite mantener una dinámica activa durante los ensayos desde el abordaje emocional.

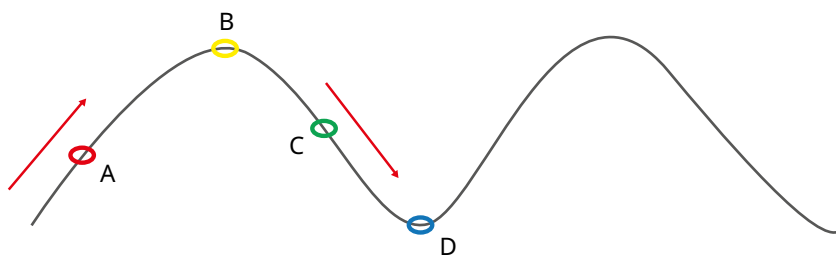


Gráfico N° 7. Curva emocional para el enfoque de la atención. Ramírez (2024)

Se observa, en el punto A, el ascenso en la atención a través de un momento de tensión, el cual debe sumar intenciones para alcanzar la meta a través de estrategias académicas y motivacionales. Una vez transcurrido el ascenso, los involucrados centran su máxima atención en el punto B, allí debemos buscar el desarrollo de todo nuestro potencial e impartir la mayor cantidad de información, necesaria para obtener mejores resultados, en función de las propias capacidades musicales, académicas y artísticas de los participantes. Posteriormente, se necesita generar el momento de distensión para marcar un descenso en la carga emocional, punto C; puede ser con un comentario particular o haciendo una breve conclusión para que lo trabajado sea asimilado en el punto D, lo que sería el momento de relajación dentro de este proceso. El desarrollo de estos cuatro puntos puede llevar unos minutos, lo importante del caso sería que el flujo de información no se detenga y que esta dinámica se mantenga durante todo el ensayo; con el factor adicional de contar con la habilidad para que resulte imperceptible para la orquesta.

## Consideraciones finales

El director de orquesta debe enfocarse en proyectar posibilidades y escenarios para hacer a la orquesta poderosa desde todas las aristas posibles, a su vez dejar de lado la tentación de sentirse el centro de atención frente a ella y procurar su disposición a compartir las capacidades y conocimientos adquiridos durante su trayectoria. Para alcanzar una gerencia con liderazgo asertivo es absolutamente necesario nutrir nuestro intelecto, sumando, de manera equitativa, a nuestro conocimiento musical herramientas estratégicas que permitan, a través de las emociones y su gestión, alcanzar nuestras metas (musicales, académicas, artísticas y emocionales), y poner en práctica la *inteligencia emocional*. También, se requiere tener en cuenta que cada instrumentista es un individuo con particularidades propias y que al reconocer su *temperamento* nos permitimos tener mayor acercamiento para una comunicación plena; de esta forma, se promueven espacios de crecimiento, desarrollo y evolución.

Finalmente, es importante destacar que desde la gerencia deben definirse metas de envergadura en distintos niveles, con estrategias y herramientas apropiadas e incluir en ellas puntos de control que garanticen el seguimiento de cada paso en la planificación. Esta es una de las claves para consolidar la confianza entre la orquesta y su director. Asimismo, es nuestra tarea fundamental promover y potenciar al máximo las capacidades que posee cada integrante de la orquesta, teniendo para ello como propósito "hacer brillar los ojos de quienes están frente a nosotros; sembrando, cultivando y cosechando la semilla de la excelencia musical a lo largo de nuestro camino".

# Referencias

- Álvarez, J. (2002). *Análisis Descriptivo de los Valores Sentimiento y Emoción en la Formación de Profesores de la Universidad de Granada*. Revista de Currículum y Formación de Profesorado, vol. 6, núm. 1-2. Universidad de Granada. Granada, España. Recuperado el 5 de septiembre de 2024, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=56751267015>
- Bolaños, J. & Lira, C. (2004). *Liderazgo Salvaje, 14 paradigmas del éxito del mundo animal*. Editorial San Pablo de Venezuela. Depósito legal: Lf 56220041582535. Caracas, Venezuela
- Caballero, L. & Lis-Gutiérrez, J. (2016). *Liderazgo: una aproximación desde las neurociencias*. Administración y Desarrollo, 46(1), 33-48. Cargado por Fernando Felipe Espinoza Gutierrez. Recuperado el 13 de septiembre de 2024, de <https://es.scribd.com/document/423943185/Liderazgo-neurociencia-pdf>
- Candina, N. (2020). *Música y neurociencias, un panorama general*. Num. 16. Universidad de Chile. Dirección de Servicios de Información de Bibliotecas (SISIB). Recuperado el 13 de septiembre de 2024, de <https://revistasdex.uchile.cl/index.php/mgc/article/download/13350/13373/32886>
- Contreras, P & otros (2018). *Rasgos de la personalidad en músicos de orquesta a través de las variables estructurales del psicodiagnóstico de Rorschach*. Facultad de humanidades y educación. Escuela de Psicología. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela
- García-Bullé, S. (2021). *¿Qué es la inteligencia emocional y por qué necesitamos enseñarla?* Instituto para el Futuro de la Educación. Tecnológico de Monterrey. Recuperado el 4 de septiembre de 2024, de <https://observatorio.tec.mx/edu-news/inteligencia-emocional/>
- Goleman, D (1996). *Inteligencia emocional*. Editorial Kairós. Recuperado el 11 de septiembre de 2024, de [https://www.academia.edu/40692115/Inteligencia\\_Emocional\\_Daniel\\_Goleman](https://www.academia.edu/40692115/Inteligencia_Emocional_Daniel_Goleman)
- Hurtado de B, J.(2006). *Procesos grupales y Psicología de la Integración*. Editado por Fundación Sypal y Ediciones Quirón S.A. ISBN 980-6306-48-1. Tercera edición. Caracas, Venezuela
- Lahaye, T. (1984). *"Manual del temperamento" descubra su potencial*. Editorial UNILIT. ISBN 0-8423-6322-X. Producto No. 490214. Miami, FL, Estados Unidos de Norteamérica. Recuperado el 14 de septiembre de 2024, de <https://alimentoparaelalma00.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/tim-lahaye-manual-del-temperamento.pdf>
- López, L (2016). *Clasificación de emociones fusionando características de análisis de respuesta fisiológica y análisis automatizado de conducta en video juegos*. Centro de Investigación en Matemáticas, A.C. CIMAT. Zacatecas, México. Recuperado el 13 de septiembre de 2024, de <https://cimat.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1008/540/1/ZAC%20TE%20%2055.pdf>
- McClelland, D. (1989). *Estudio de la motivación humana*. NARCEA S.A de Ediciones. Madrid, España. Recuperado el 13 de septiembre de 2024, de <https://psicuagtab.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/06/mcclelland-david-estudio-de-la-motivacion-humana.pdf>

Montesinos, S. & otros. (2022). *Mejora Continua en una Empresa en México: estudio desde el Ciclo Deming*. Revista Venezolana de Gerencia, vol. 25, núm. 92. Universidad del Zulia, Venezuela. Recuperado el 4 de septiembre de 2024, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29065286036>

Otero, D. & Gache, F. (2006). *Evoluciones Dinámicas en el Diagrama FODA*. Revista Científica "Visión de Futuro", vol. 6, núm. 2. Universidad Nacional de Misiones. Misiones, Argentina. Recuperado el 4 de septiembre de 2024, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357935465001>

Ponce, H. (2007). *La Matriz FODA: alternativa de diagnóstico y determinación de estrategias de intervención en diversas organizaciones*. Enseñanza e Investigación en Psicología, vol. 12, núm. 1. Consejo Nacional para la Enseñanza en Investigación en Psicología A.C. Xalapa, México. Recuperado el 4 de septiembre de 2024, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29212108>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], <https://www.rae.es/dpd>, 2.ª edición (versión provisional). [Consulta: 05/09/2024]. Recuperado el 5 de septiembre de 2024, de <https://dle.rae.es/emoci%C3%B3n>

Reig, E. (2004). *Liderazgo Emocionalmente Inteligente, recursos y estrategias para formar líderes emocionalmente inteligentes*. Editorial McGraw-Hill Interamericana Editores S.A de C.V. ISBN 970-10-4237-9. México D.F. México

Rodríguez-Solis, A. (2022) *La Comunicación, elementos y beneficios*. Con-Ciencia Boletín Científico de la Escuela Preparatoria No. 3 Publicación semestral, Vol. 9, No. 17. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México. Recuperado el 5 de septiembre de 2024, de <https://repository.uaeh.edu.mx/revistas/index.php/prepa3/article/download/8313/8534/>

Rotger, M. (2017). *Neurociencias, neuroaprendizaje. Las emociones y el aprendizaje. Nivelar estados emocionales y crear un aula con cerebro*. Editorial Brujas. Córdoba, Argentina

Sallenave, J-P. (2002). *La Gerencia integral ¡No le tema a la competencia, témale a la incompetencia!* Grupo Editorial NORMA. ISBN 958-04-6723-4. Bogotá, Colombia

Shapiro, L. (1997). *La inteligencia emocional de los niños. Una guía para padres y maestros*. Ediciones B, S.A. Primera edición en ZETA 2008. ISBN 978-84-9872-148-5. Barcelona, España

Torres, A. (2024). *Los 4 Temperamentos del Ser Humano, una teoría que explica los cuatro principales temperamentos*. Recuperado el 4 de septiembre de 2024, de <https://psicologiyamente.com/personalidad/temperamentos-ser-humano>

# Entrevista a David Núñez: Resonancias en torno a Juan Carlos Núñez.

Luis Ernesto Gómez  
Centro de Investigación y Documentación de El Sistema  
Fundación Musical Simón Bolívar, Venezuela  
[luis.gomezquintero@elsistema.org.ve](mailto:luis.gomezquintero@elsistema.org.ve)

El pasado 14 de julio de 2024, el medio musical venezolano enmudeció tras la partida física del maestro Juan Carlos Núñez. Compositor, director orquestal y coral y pianista, hombre polifacético, de una amplísima cultura, de fuerte carácter, divergente, crítico de su medio, creador en máxima potencia, autor de una obra musical, mayormente sinfónica y sinfónico-coral, con incursiones en el cine y el teatro, gran motivador; ahora queda recordarlo, estudiar su obra, sus grabaciones, rescatar los testimonios que andan circulando en los medios orales y en las redes sociales en los momentos posteriores a la despedida. Por ello, David Núñez<sup>1</sup>, desde Bélgica, se conecta con nosotros, el 28 de septiembre de 2024, y nos comparte una visión de su padre, sus vinculaciones iniciales, sus coincidencias artísticas, sus conciertos. Nos hace saber de la obra para violín solo que su padre le dedicó, *“Siete miniaturas para Frida Kahlo”* y, nos aproxima también a sus obras predilectas para introducir al lego o para comenzar a ordenar su canon musical. Conversamos también sobre las obras *Tonadas de Simón Díaz*, *Vals no. 1* (2003) para orquesta, el *Canto a España* (2023), estas dos últimas, interpretadas en el XXII Festival Latinoamericano de Música de octubre 2024; la *Misa de Resurrección*, así como también menciona la labor pedagógica dentro de la Cátedra Latinoamericana de Composición Antonio Estévez. La obra de Juan Carlos Núñez requiere un estudio de gran profundidad, para conocer su pensamiento y así, concertar activamente su permanente difusión. Esta entrevista busca continuar ese esfuerzo de conocimiento, para aproximarnos a su forma de pensamiento creativo, pleno de disciplina y vocación impecables.

## Vinculaciones de Juan Carlos Núñez y David Núñez: primeros tratos

*¿Qué representa para ti el maestro Juan Carlos Núñez, la persona, su obra?*

Naturalmente, es una pregunta muy difícil, porque no puedo tener la distancia suficiente como para hacer esa evaluación. Primero, porque evidentemente hay una historia. Una historia personal que se entrelaza. Hay una circunstancia biológica, y, además, una historia profesional en relación con la música que también se entrelaza, como es el caso de muchas familias musicales, como es nuestro caso (de los Núñez), entonces, se mezclan todos estos elementos de una manera muy profunda.

Es sin duda, la presencia de las presencias esenciales que uno tiene en la vida. Creo que él fue mi padre de varias maneras, no solamente en lo personal, en lo histórico, en lo biológico. También fue mi padre desde su influencia artística y musical, fue por supuesto una influencia muy fuerte. Pero bueno, los adolescentes en algún momento también “matamos” al padre (risas).

<sup>1</sup> David Núñez es compositor y violinista nacido en 1970. Tras iniciar su formación en El Sistema venezolano, vivió en Bruselas, Bélgica de 1989 a 2008 donde se graduó en 1997 del Conservatorio Real de Bruselas. En Venezuela, actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de Venezuela, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, entre otras. Ha producido varios discos: con *“Nameless City”*, dedicado a la obra del compositor Fausto Romitelli, el cual obtuvo el Premio Diapason D’Or, *“Concert d’Aujourd’hui”*, junto a Tom Pawels, *“Monólogo”*, entre otros. En Chile, ejerce como académico de la Pontificia Universidad Católica, donde enseña violín y música de cámara; es miembro del cuarteto de cuerda «Surkos», con el que ha realizado numerosas grabaciones. En Argentina, fue director artístico del cuarteto de cuerdas «UNTREF» de la Universidad Nacional Tres de Febrero (2011-2021). Es miembro del consejo asesor de la revista *Pilacremus* de la Universidad Autónoma de México y del comité de lectura del Festival Atempo de Caracas. Es doctorante de la Universidad de Huddersfield en Inglaterra.



Yo no fui la excepción y él vivió eso de una manera muy seria y comprensiva, porque él también fue un adolescente que “mató” a su padre. (risas)

Más allá de todo eso, tuvimos una relación fuerte y profunda en la vinculación con el conocimiento. Teníamos eso en común, una especie de pasión por el conocimiento, de conocer por conocer, no porque ese conocimiento vaya a ser útil. Solo una pasión del conocimiento por el conocimiento mismo, por el placer del conocimiento. Y eso de alguna manera lo recibí de él, como una transferencia. Cada vez que conversábamos pasábamos por ese espacio, por ese lugar. Muchas veces hablábamos sobre una grabación que yo sabía que le iba a gustar y se la enviaba y efectivamente era así. Lo contrario, también, grabaciones en las que él me mandaba música.

Cuando yo comencé a tratarlo más, a mi papá, yo tenía alrededor de 15 años. Antes de eso, en realidad lo veía muy poco, lo veía los fines de semana. Era una situación personal compleja por el divorcio con mi mamá [Haydée Añez], y yo la verdad tenía muy poco contacto con él. Empecé a tener contacto a esa edad. Justamente en el momento en que yo tenía un periodo de crisis típica adolescente con mi mamá. Entonces fue en ese instante que felizmente me acerqué a él. Justamente fue después del estreno del Concierto para Violonchelo. Por eso es por lo que también para mí esa obra es muy importante, porque yo fui a ese estreno y después, fui a conversar con él y le dije, qué triste, que no nos veamos seguido y que no tengamos una relación profunda.

*¿Ya estabas en la música?*

Ya estaba en la música. Entonces, le toqué el timbre y le dije “mira, vamos a tratarnos más”. A partir de ahí nos vimos muy seguido. Yo además estaba ensayando en la Orquesta Juvenil del Distrito Federal, que era como la segunda orquesta después de la



Simón Bolívar; era una orquesta de chicos muy jóvenes. Tenía 14 años. Esa orquesta, muchos años después, termina siendo la Gran Mariscal Ayacucho. Nosotros ensayábamos donde estaba el estudio de fonología, al lado de la Escuela Cristóbal Rojas y de Parque Central. En esa época, él vivía en el edificio *Caroata*, entonces era muy fácil pasar a verlo y encontrarse con él antes o después del ensayo, todos los días. En ese momento fue que entrelazamos una relación muy profunda. Unos años después de eso, como un año y medio antes de irme a Bélgica<sup>2</sup>, ya yo me había mudado con él.

¿En qué año?

Más o menos, eso fue en el 86, 87. Ya me había mudado con él. Claro. En ese momento, tenía 16 años. Después, me fui a Bélgica y, ya luego, no regresé a vivir a Venezuela. Pero sí, regresaba muy seguido a tocar y hacer conciertos, no en esos primeros años; pero después que ya me comenzó a ir bien allá en Bélgica, comencé a tener un repertorio. Entonces, ahí regresaba bastante a tocar de solista y volvía. A veces, hubo años en los que venía dos y tres veces. Me pasaba un mes, por ejemplo, en Caracas. Ahí también lo veía muy seguido y muchas veces me dirigió también él.

### Concomitancias concertísticas de Juan Carlos Núñez y David Núñez

*Aquí, particularmente, tenemos un programa del 953 donde ustedes están juntos, tú estás haciendo el concierto de Bela Bartók número dos, con él dirigiendo, y tú en el violín.*

También hicimos el Stravinsky en otro año y después, cuando se estrenó *El tambor de Damasco*, hicimos el Max Bruch *no. 1*, ese mismo concierto. También hicimos Mendelssohn, Opus 64. Hicimos un Mozart *no. 3*. Me parece que eso es todo.

<sup>2</sup> En la nota biográfica de David Núñez Añez indican que "vivió en Bélgica entre 1989 y 2008". Pontificia Universidad Católica de Chile. "David Núñez Añez. Área especialidad. Violín". Departamento de Música. Disponible en: <https://musica.uc.cl/docentes/david-nunez-anez/>

<sup>3</sup> Le estábamos mencionando el programa del concierto con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, fechado el 1 de diciembre de 1995, en la Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño. El concierto indica a Juan Carlos Núñez como director y a David Núñez como violinista haciendo el Concierto para Violín y Orquesta *no. 2* de Béla Bartók, así como la Sinfonía *no. 2*, *Op. 36* de Beethoven y Ritos Crepusculares de Juan Carlos Núñez. Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLdZ3LnUTBVfzrB8TgRaeghangUelShDNF>

*Hicieron cinco conciertos para violín. ¡Qué fortuna que se hayan reunido a hacer música juntos!*

También él estuvo en Bélgica en un momento en que yo hice un concierto y me dieron un "carta blanca". Se llamaba así, *Carte blanche*, un concierto en el que me asignaron una carta blanca a David Núñez. La idea era que yo pudiera hacer en este concierto lo que yo quisiera. En ese momento, lo invité a él. Le dije a los organizadores, bueno, inviten a mi papá, para que toquemos juntos y ahí hicimos unas composiciones más más populares, más hacia el jazz o hacia la música venezolana<sup>4</sup>.

¿En qué año fue?

Fue en 2007. Tengo la grabación. La quiero editar y publicar. Ese fue otro momento importante en el que estuvimos juntos, musicalmente. También hice varios conciertos, creo que dos o tres conciertos tocando las obras de sus alumnos en la cátedra de composición al comienzo, que recién comenzó en los años 90. Sí, también estuve vinculado a proyectos que él estaba organizando.

<sup>4</sup> Esta referencia está disponible en: [http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Saisons/Carte\\_Blanche\\_a\\_David\\_Nunez/204/](http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Saisons/Carte_Blanche_a_David_Nunez/204/)

LA ORQUESTA NACIONAL JUVENIL DE VENEZUELA  
PREMIO INTERNACIONAL DE MUSICA DE LA UNESCO 1992  
presenta a la  
**ORQUESTA SINFONICA SIMON BOLIVAR**

Mariana DELGADO  
Oboista

David NÚÑEZ  
Violinista

Director Invitado  
**Juan Carlos NÚÑEZ**

Viernes 19 de Noviembre de 1993  
Sala José Félix Ribas / Complejo Cultural Teresa Carreño / 8:00 p.m.

## **"Siete Miniaturas para Frida Kahlo", para violín solo: la unión del compositor y el violinista**

*Hay una obra para violín solo de Juan Carlos Núñez que tú estrenaste. ¿Podrías hablarnos un poco de esa obra? ¿Cómo salió? ¿Él te la dedicó?*

Sí. En realidad, fue un concierto que produjo mi madre [Haydée Añez] con él. Fue una producción de ella con la Embajada de México y, además, relacionada con unos conciertos que hice en el mismo país. Entonces con el embajador de México, organizamos ese concierto que era de música mexicana clásica. Había obras de José Ponce, Silvestre Revueltas y pensamos entonces en una obra venezolana, pero que tuviera relación con México. Entonces, yo le hablé a él y le pregunté si podía hacer una obra para violín solo. El compuso esa obra, "*Miniaturas de Frida Kahlo*". Se llama miniaturas, pero la obra dura como media hora (risas). En ese concierto, que se hizo en la sala José Félix Rivas, se hizo el estreno. Después la volví a tocar en Bélgica completa y después más nunca la hice completa. Siempre hacía movimientos separados. Grabé en un disco, un disco que se llama "*Dos Sarabandas*", donde incluí dos movimientos: "Autorretrato con dos corazones" y "Trotsky pintado por Frida". Esas dos miniaturas las he tocado en muchas oportunidades.

*¿Qué tanto se conoce esa obra [Siete Miniaturas para Frida Kahlo] públicamente?*

Los violinistas en general la conocen. Se hizo un Trabajo de Grado sobre esa obra en Unearte<sup>5</sup>. El trabajo realizó una versión editada, con un programa de edición (Sibelius o Finale), con unos escritos; una entrevista con él, hablando un poco de la obra <sup>6</sup>.

## **Juan Carlos Núñez: símbolos y referentes**

Él [Juan Carlos Núñez] tenía esa manera de trabajar y de enfocar las obras. Digamos, no siempre, pero sí muchas veces, en torno a personajes históricos, a creadores, a personas con las que él, de alguna manera, se identificaba. Podemos nombrar el *Tango Cortázar* o *Alejo Carpentier* 1930, César Vallejo. Podemos nombrar muchísimas obras más. Creo que una de las cualidades más importantes de su trabajo es esa reinterpretación, esa *resemantización*, para usar algunas palabras referentes que le gustaba mucho usar a él. Hablaba muchísimo de las referencias y de los referentes. Un Federico García Lorca. Le encantaba Bertolt Brecht. Algunas referencias que no aparecen tanto en las obras, pero que son muy importantes en su historia. Él me hablaba muchísimo sobre una película sobre la vida de *Mozart* de niño. Creo que la película se llama sencillamente *Mozart*, una película hecha en la RDA en los años 70<sup>7</sup>, que es una película muy larga, dura más de tres horas. Es cine experimental de un realizador que se llama Klaus Kirschner. Es una película que él vio una vez en Nueva York y quedó muy impactado con ella. Cuando yo estuve en el Museo del Cine, en Berlín, lo primero que hice fue ver si estaba esa película y, sí estaba; la pude ver. En esos años, no se podía ver tan fácilmente. Él la había visto una vez y solamente tenía esa memoria. Él me dijo que para *Chúo Gil* fue muy importante esa película. Me imaginé toda la puesta en escena de toda la ópera, todo el ambiente que iba a tener, muy influenciado por la forma en que Kirschner había armado el discurso cinematográfico. Esa fue una referencia importante que él siempre tuvo.

<sup>5</sup> Se refiere a Hernández, Luis y Garrachán, Hisvett (2013). "Edición crítica de la obra *Siete miniaturas de Frida Kahlo* para violín solo de Juan Carlos Núñez". Trabajo de Grado de Licenciatura en Música. Unearte.

<sup>6</sup> Dos de la *Siete Miniaturas por Frida Kahlo* de Juan Carlos Núñez, interpretada en el CD *Dos Sarabandas* (2008) de David Núñez. Trotsky pintado por Frida <https://youtu.be/yQgEzRNlids4?si=vClP9kVY-KLJxHsu> Autorretrato con dos corazones <https://youtu.be/WVWT8j8gQRgU?si=WHs8z4bDoRiMoEYc>

<sup>7</sup> Klaus Kirschner (1976) *Mozart - Aufzeichnungen einer Jugend*. Film. Referencia disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0071865/> La filmografía de este realizador que incluye películas sobre Mozart (1976), Chopin (1993), J.S. Bach (1978), puede verse en: [https://www.filmportal.de/person/klaus-kirschner\\_a3b2a2d543144e328b5f8afc175522a0](https://www.filmportal.de/person/klaus-kirschner_a3b2a2d543144e328b5f8afc175522a0) -- Cansby (1980). Film: "Mozart," Chronicle Of a Genius Growing Up: A Family of Letters. New York Times <https://www.nytimes.com/1980/01/22/archives/film-mozart-chronicle-of-a-genius-growing-up-family-of-letters.html>

Otra referencia fue, por supuesto, Carlos Giménez de Rajatabla<sup>8</sup>. Una referencia que no aparece en su obra, pero que él siempre nombraba era Tadeusz Kantor<sup>9</sup>, un dramaturgo y director teatral polaco que estuvo en Venezuela cuando los festivales de teatro. Él llegó a ver el teatro de Tadeusz Kantor, cuando vivía allí en Varsovia. Por ejemplo, hay un texto, unas notas que él tomó sobre el *Tango Cortázar*, en el cual dice “como si fuera una obra de Tadeusz Kantor”. Esto, porque en la obra de Kantor aparecen músicas populares de forma muy seguida, músicas también de danza. Es un teatro donde se mezclan los muñecos con los seres vivos. Hay un espacio híbrido entre las marionetas y los seres humanos. La música que bailan, porque hay mucho baile en ese teatro, es muy popular. Justamente, en ese contexto, esa música pierde totalmente su lectura convencional, coloquial, para tener otra lectura. Entonces, si tú ves, por ejemplo, que están en *Tango Cortázar*, tú ves que todas esas músicas hablan otro idioma, cuando aparece *Taboga*, por ejemplo, o cuando aparece Gardel. Hay una especie de *para-discurso*, hay un discurso y hay un “*paradiscurso*”.

Por ejemplo, esa fue una influencia importante. En el caso de Frida Kahlo, en esta obra que estamos hablando es Frida Kahlo y, yo creo que él se enfocó en ella de una manera muy, de nuevo, muy personal y particular. No creo que sea un homenaje a Frida Kahlo, se llama Frida Kahlo, pero no es un homenaje. Lo mismo diría de Cortázar. No es un homenaje; es una especie de investigación, de exploración, de diálogo y exploración de ese referente con una naturaleza propia, un poco como encarnando, diría yo, como una especie de *enacción*. En el caso de esta obra, hay algunos cuadros, por ejemplo “autorretrato con dos corazones” que no se llama así, el cuadro tiene otro nombre. Hay varios cuadros, donde está Frida con dos corazones. La pieza de violín, una de las miniaturas, se llama “*Autorretrato con dos corazones*” y hay otra pieza que se llama “*Trotsky pintado por Frida*”, pero Frida nunca pintó a Trotsky.

*Digamos, hay una especie de ficción construida.*

Claro, de música-ficción, de músico-dramaturgia. Creo que él estaba planteando directamente una pintura que no existe, pero que sí existe virtualmente, porque la podemos imaginar. Lo mismo ocurre en *La Gran Puerta de Caracas*, que es una obra que es para contralto y orquesta que la estrenó Morella Muñoz<sup>10</sup>. Cada uno de los movimientos es sobre un pintor que ha pintado el Ávila. El Ávila pintado por tal pintor; y los pintores que aparecen ahí nunca han pintado el Ávila. Otro compositor hubiera seleccionado a Manuel Cabré... Él puso pintores [que no habían pintado el Ávila]. Él puso a Manuel Espinosa. El último es Juan Loyola. Eran tres pintores que nunca habían pintado el Ávila.

## **Hacia una aproximación a las obras canónicas de Juan Carlos Núñez**

*Si tuviéramos aquí un conjunto de estudiantes jóvenes que quieren escuchar la obra de Juan Carlos Núñez, introducirse en la obra sinfónica, la obra sinfónico-coral, ¿Qué obras le recomendarías para escuchar, digamos, para comenzar a apreciar la obra de Juan Carlos Núñez?*

<sup>8</sup> Al respecto, Peña Oramas (2005) expresa que la experiencia de trabajo en el teatro “con varios de los más grandes directores del país, especialmente con Carlos Giménez (1946 – 1993): El grupo [Rajatabla] que para ese entonces conducía este importante director manejaba la teoría Grotovskiana en el teatro” (p.10). Peña Oramas indica esta experiencia como una influencia decisiva en la composición de la obra sinfónica *Tango Cortázar* (1984). [Los corchetes son nuestros] Entre las experiencias teatrales con Giménez a las que Núñez hizo la música podemos mencionar Bolívar (1982), La Tempestad de Shakespeare, Peer Gynt (1992), entre otras.

<sup>9</sup> Tadeusz Kantor (1915 –1990) fue un pintor, director de teatro, escenógrafo escritor, actor y teórico del arte polaco. Su obra de teatro más difundida es *La clase muerta* (1975).

<sup>10</sup> La obra fue estrenada con la Orquesta Sinfónica de Venezuela, el 12 de julio de 1987, bajo la dirección del compositor y contó con la participación de la mezzosoprano Morella Muñoz (según indica la nota de prensa en el Diario de Caracas de fecha 11/07/1987).

Es una pregunta muy difícil. Yo creo que comenzaría por el *Tango Cortázar*, sin duda, porque me parece que es una obra esencial, referencial en su música. Y además es una obra con una propuesta estética muy personal y que está muy lejos de lo que se había hecho en Venezuela y, de lo que se ha hecho en Venezuela hasta el sol de hoy. No conozco otro compositor venezolano que haya trabajado con el tema de las citas a otras músicas.

*Claro, incluyendo lo popular. Gardel.*

Sí, conozco. Por ejemplo, en Argentina es muy importante, Gerardo Gandini, quien también usa el tema de la de la citación y de la *auto citación* e incluye músicas populares o no populares; que aparezcan citas en la música es algo muy, muy particular de Gandini. Tiene que ver un poco con Borges también, donde siempre aparecen referencias en su literatura. A mi papá también le gustaba mucho Borges.

Por supuesto, está el tercer movimiento de la *Sinfonía* de Luciano Berio, que está todo armado con otros compositores. Creo que el *Tango Cortázar*, sin duda, es un ejemplo de ese tipo de composición. Creo comenzaría por ahí. Sí.

*La Toccata no. 2*, sí. Terminaría por esta obra (*risas*). Me parece que es una obra de importancia, pero creo que hay que conocer bien la música de él para no ver ahí algo demasiado efectista. Que no lo es, pero si tú no tienes la información y la educación necesarias, puedes ver eso sencillamente como una música fuerte, toda impresionante y con unos cuernos en el agudo y un montón de percusión. A la vez, es cierto, eso está ahí; pero hay más que eso. Es importante tener cierta información, una cierta cultura para darse cuenta. Entonces, yo creo que eso se puede sembrar, se puede desarrollar con otras obras. Por eso, no comenzaría por esta obra, para nada. *Concierto para orquesta* también. Una obra que pondría al final, una de mis preferidas. Una maravilla. Sí, bueno, el *Concierto de Violoncello*, sin duda, también.

Yo comenzaría con *Tango Cortázar* y después creo que con el *Vía Crucis*. Sí, aunque igual el *Viacrucis* y el *Martirio de San Sebastián* son obras, para mí, muy importantes; puesto que yo vivía con él cuando las compuso. Había algo muy pedagógico conmigo en esas obras. De alguna manera, él me llamaba y me contaba. Pude ver, casi que toda la obra, como la estaba orquestando delante de mí, y me decía el porqué, todo el tema él lo orquestaba de una manera única, tomando en cuenta las singularidades de la orquesta, tomando en cuenta las octavas de la orquesta, la fuerza, le interesaba que sonara aquello muy denso, muy potente. Esa potencia era lo que más le interesaba.

*Él le confirió un buen trabajo a la percusión. Había mucha potencia en la percusión también.*

Pero cuando era con coro, yo le preguntaba ¿por qué no dejas el coro solo en algún momento? No, está todo el tiempo doblado. Deja que se escuche el coro solo, por lo menos en una sección, que se escuche el coro, que la gente escuche el coro solo un momento, [le sugería]. Me decía: "a mí lo que me importa es que eso suene fuerte, que quede doblado, que suene grandioso". Entonces ese tema de las octavas, ese dominio, digamos de las octavas en la orquesta, es muy importante. Entonces, el *Viacrucis*.

*¿Y después? ¿qué otras obras?*

El *Concierto para Orquesta*. Yo pondría también, al final, tanto a la *Toccata no. 2* como al *Concierto para Orquesta*, la pondría el final de ese curso. El último día, las obras más maduras del maestro. *Concierto para Violonchelo* también, no a propósito, también al comienzo, una buena manera de entrar en ese mundo.





## El archivo de la obra de Juan Carlos Núñez

*Háblanos del archivo. ¿Cómo lo vas a estructurar?, ¿Quiénes te van a colaborar?*

Estoy en un periodo de invitar al Consejo Asesor. Comenzar todos los proyectos; obviamente, la confección de un catálogo razonado, donde esté todo organizado de una manera científica, con el año de composición, el nombre de los intérpretes que hicieron el estreno, con toda la información de importancia que pueda disponer algún profesional que quiera tocar esas obras de nuevo, conocerlas, o citarlas, etc. Eso puede servir de apoyo a trabajos de investigación. Otra cosa, que estaba en el texto que te mandé, también es servir de apoyo al trabajo de investigación que se realiza en distintas universidades; como, por ejemplo, la edición crítica del *Concierto para Violoncello* que está finalizando Valmore Nieves.

## **Tonadas de Simón Díaz, ¿obra, versión, orquestación o arreglo?**

*Tenemos de referencia el concierto de la Sinfónica donde hicieron Seis Tonadas que, por cierto, cuando se le pidió la información al archivo del Centro Nacional de Acción Social por la Música, entregaron Cinco Tonadas. Tenemos una tonada perdida que se titula Llamada.*

*Llamada* está en el disco *Tonadas y Llanerías* de los años 70<sup>11</sup>. Son arreglos que acompañan a Simón Díaz cantando. Esos arreglos están mucho más allá que un simple acompañamiento. Hay sintetizadores y percusiones y mucho trabajo creativo en esos arreglos de los setenta, muy creativos y típicos (que exactamente, que muy bien dices) de los arreglos de los años 70. Uno lo relaciona con este arreglista de Elis Regina, que era su marido, César Camargo Mariano. Mi papá lo admiraba muchísimo. O bien, Irakere. Sí, ese momento es histórico. Se siente un poco de ese ambiente en esos arreglos.

*Estas tonadas de Simón Díaz que fueron compuestas y orquestadas en los años 90 y publicadas en el disco de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, después fueron tocadas en sucesivos conciertos por la Simón Bolívar, Dudamel, etc., y el maestro pone en la partitura como identificación de autoría: orquestación, versión y arreglo "Juan Carlos Núñez"; entonces, tenemos el debate si esto es un arreglo o es una obra. ¿Qué postura tiene al respecto?*

Sí. Justamente, yo conversé con él [Juan Carlos Núñez] sobre el tema de hacer un archivo con todas esas partituras. Él me dijo, "hay que tener también mucho cuidado con todos los arreglos que están ahí, porque esos arreglos, para mí, son tan importantes como cualquiera de mis obras, son una obra en sí, una obra mía". Eso fue lo que él me dijo en aquel momento. Por ejemplo, ese arreglo que hizo del vals *Geranio* que está en el disco

del Ensemble de Radio Nacional. Por otro lado, está todo ese ciclo, que me parece fascinante, de *Retratos solemnísimos*. El Retrato *Solemnísimo* de Antonio Lauro. Hay varios más. Sobre eso habría que hacer un trabajo.

*Hemos escuchado el de Ramón Delgado Palacios.*

Ramón Delgado Palacios, el de Antonio Lauro, el de Aldemaro Romero. Hay como dos o tres más. Todos con instrumentaciones distintas. Aunque el concepto es ese, es una pieza de ese compositor y un arreglo, digamos, una versión, una re-orquestación de una forma particular. Entonces, ahí tenemos una, de nuevo, como en el caso de las otras referencias, un aspecto, una cualidad de la composición de él [Juan Carlos Núñez], en la cual, hay una representación en la dramaturgia y la ficción, el uso de la música para ficcionar.

*Él tiene un arreglo del Alma llanera, quizás se podrían categorizar todos sus arreglos y ver cuáles tienen más creatividad que otros, para tratar de revisar cuál tiene más característica de obra. Si el arreglo tiene o no una gran porción creativa.*

En el caso de las *Tonadas*, estamos realmente en una frontera entre el arreglo y la obra; el arreglo creativo, la obra como una interpretación. De alguna manera, la composición era para él una especie de interpretación. Se puede; pero es interesante porque, de alguna manera, es una reflexión. Te lleva a reflexionar, a hacerte la pregunta sobre qué es lo que es una obra. Eso me parece fascinante, lo que es creativo. Por ejemplo, en las obras de Alban Berg aparece muchísima música que no es de él [de Alban Berg]. Música de Zeligmsky<sup>12</sup> aparece en la Suite Lírica. En la suite lírica aparece música y también aparece música popular, canciones populares, digamos, en el Concierto de Violín. También en Mahler, claro, también en Haydn. ¿Tenemos que decir entonces que no, que esa música no es de Haydn, porque Haydn solamente tomó la

<sup>11</sup> El disco *Tonadas y Llanerías* de Simón Díaz (1979). Según indicaciones de David Núñez, estos son datos de los músicos: Simón Díaz, voz; Cecilia Todd, cuatro; Telésforo Naranjo, contrabajo (?); Néstor Pérez, flauta; Juan Carlos Núñez, piano y arreglos. Se encuentra publicado en Spotify y Apple music. Disponible en: [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_kN\\_BBETH4WHSSpN-QK1iCZWjLQoZeKe3Q](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kN_BBETH4WHSSpN-QK1iCZWjLQoZeKe3Q).

<sup>12</sup> Berg cita el cuarto movimiento de una melodía de la Sinfonía Lírica de Zeligmsky, para quien la obra estuvo dedicada. Reel, J. (s.f.). *Lyrical Suite*. Alban Berg. Allmusic.



melodía? Yo creo que allí hay muchos grises. No podemos ver la música y la creación así, en blanco y negro.

*A veces hay algo colectivo, un intercambio.*

Sin duda, el quehacer musical es algo colectivo. La obra y el compositor son solamente una parte de esa acción colectiva.

### **Vals no. 1 (2003) para orquesta: obra interpretada en el Festival Latinoamericano de Música 2024**

*Coméntanos un poco sobre las obras del Festival Latinoamericano de este año, empezando por ese Vals no. 1 que escuchamos con la Orquesta Municipal Caracas en octubre<sup>13</sup>.*

Lo que yo sé es que ese vals, en particular, lo instrumentó de muchas maneras,

*¿es un vals originalmente para piano?*

Originalmente, ni siquiera, es un disco que él hizo con vals, de inspiración venezolana, pero todos hechos con sintetizadores y con piano eléctrico, a veces. Y eso salió en el año 81, me parece.

*¿Cómo se llama el disco?*

*Valses.* ... Y tiene muchas improvisaciones jazzísticas también. No es poco probable que haya varias orquestaciones. De hecho, hace poco hizo también una versión para cuerdas que se la pidió una orquesta en Europa de ese mismo vals.

Esos vals son seis. Siempre se ha tocado solamente el número uno. Pero todos los otros se han hecho muy poco. Son seis. Sí. Todos son maravillosos. No solamente el primero. El primero, por supuesto, es el más tradicional. Es como todo el ciclo. Comienza con el vals tradicional de la forma más reconocible del género venezolano. Y de ahí se va para otro lugar a medida que avanza el ciclo.<sup>14</sup>

### **Obras publicadas de Juan Carlos Núñez**

*¿Qué obras de Juan Carlos Núñez han sido publicadas por alguna casa editorial?*

Entiendo que una editorial italiana, por medio de Federico Pacanins, publicó una de las obras. Son ediciones muy puntuales. Hace falta un esfuerzo editorial más importante. También el Instituto Vicente Emilio Sojo editó *Ritos solares*. Y, también, la obra en homenaje a José María Vargas. Allí se hizo una edición con un montón de textos históricos sobre Vargas, publicados por una editorial gubernamental. (No recuerdo en este momento el nombre exacto, pero es una editorial del gobierno). Tiene que ver con el bicentenario de Vargas. En ese momento se hizo una edición y al final del libro, que es un libro grueso, está la partitura completa. O sea, es una edición también. Felizmente, porque la partitura original no está en buenas condiciones.

---

<sup>13</sup> El concierto donde se interpretó el *Vals no. 1* (2003) para orquesta en el marco del XXII Festival Latinoamericano de Música fue realizado el pasado 26 de octubre de 2024. El *Vals no. 1* posee un tema principal que aparece en el mismo *Vals no. 1* del disco *Valses* (1987?), donde Juan Carlos Núñez interpreta 6 vals con sintetizadores y también en la *Anthology of Venezuelan Waltzes* para piano y orquesta de cuerdas que la pianista Clara Rodríguez interpretó en Londres y publicó en su canal YouTube en 2013. Más información en: Gómez, Luis Ernesto (2024). "*Vals N° 1* (2003) para orquesta Juan Carlos Núñez". Disponible en: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/vals-n-1/>

<sup>14</sup> La admiración de Juan Carlos Núñez por el vals venezolano se materializó en recitales de piano que él realizó en distintas oportunidades. El Museo del Teclado fue uno de esos espacios. Al respecto, invitamos a escuchar el material "*Valses Venezolanos* interpretados por Juan Carlos Núñez", lanzado en 2024, que incluye 12 vals al piano de otros autores, y que está disponible en la plataforma bandcamp por parte de David Núñez: <https://davidnunezanez.bandcamp.com/album/valses-venezolanos-interpretados-por-juan-carlos-nu-ez>

## **Canto a España (2023): obra estrenada en el Festival Latinoamericano de Música 2024**

*Otra obra que se hizo en el Festival Latinoamericano es el Canto a España<sup>15</sup>. Esta es una obra para barítono, piano y cuerdas. Fue un estreno mundial. Cuéntenos un poco. ¿Qué nos puedes decir de ella?*

La partitura la desconozco, pero él me comentó sobre la obra y en aquel momento se quería hacer un concierto en España. El agregado cultural de la Embajada de Venezuela en España en aquel momento era Rafael Salazar. Él fue quien, con sus buenos oficios, logró que la embajada le hiciera ese encargo. Al comienzo, la idea era hacer un concierto con obras de él [Juan Carlos Núñez] y algo que tenga que ver con España. Entonces habían pensado primero en el *Tríptico de Lorca*, en *El Martirio de San Sebastián*. Pero, desde el punto de vista de producción es difícil porque es una orquesta, es un coro. Esto fue uno de los grandes problemas toda su vida. Cuando se hablaba de hacer cosas fuera de Venezuela y dar a conocer su música y de hacer producciones, el hecho de que todas sus obras sean sinfónicas y que todo sea sinfónico, coral y que todo cueste tanto dinero armarlo, fue un freno de alguna manera. Este fue el caso. En un comienzo fue Rafael Salazar quien le sugirió que se interpretara *El Canto a España* de Aldemaro Romero, que es para orquesta de cámara y mezzosoprano. Entonces él estuvo viendo la partitura y al comienzo dijo que sí y después que no, y finalmente me dijo "No, yo no estoy tan interesado en hacer esta obra". Y entonces en aquel momento, yo le dije "Pero piénsatelo bien, porque la obra me parece buena. Y además son los 100 años del poema y ese es un poema extraordinario". Y sí, justamente fue en 1923, que Andrés Eloy Blanco obtuvo un premio en España con ese poema<sup>16</sup>. Entonces, un tiempo después, conversé con él y me dijo, sabes que decidí hacer una obra con ese texto, y hacerlo para un ensamble más pequeño que no sea necesario hacerlo con una orquesta. Entonces me comentó un poco como iba evolucionando la obra. Recuerdo que me dijo que iba a poner clarinete, cuerdas, clarinete y piano. Y después me dijo la copista que está el clarinete, pero que no hay nada en la parte del clarinete. O sea, al final terminó siendo cuerda, piano y barítono. Es cómico, porque yo le decía ¿Por qué el clarinete? Y, le decía "No, yo no puedo estar sin él. Yo necesito que haya un clarinete". Realmente no lo escribí. (risas).

*Él seleccionaba buenos poemas. Por ejemplo, el de Pablo Neruda que le hizo a Simón Bolívar para la Cantata Simón Bolívar. Es una característica interesante de un buen compositor elegir buenos textos para sus obras. O sea, el compositor tiene un compromiso de elegir lo mejor del panorama poético, lo más emblemático, para que salga en su obra.*

Claro. No te olvides que él comienza su carrera como director de coro. El movimiento coral venezolano en esos años fue realmente extraordinario, sin menosprecio de lo que es ahora. Digamos, entre los años 60 y 70 estaba el Quinteto Contrapunto. Un momento de esplendor. Creo que las raíces de la música académica venezolana, sin duda, están en el movimiento coral. Los personajes más emblemáticos, el maestro Sojo, Antonio Estévez, Inocente Carreño están todos relacionados de una manera muy profunda con el movimiento coral y el movimiento coral, por supuesto, está relacionado también (por fuerza de la necesidad) con los textos y con la poesía y, también con la música popular venezolana.

<sup>15</sup> Salazar, Rafael (2024). "Canto a España", bajo la mirada de Juan Carlos Núñez. Festival Latinoamericano de Música (2024). Disponible en: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/canto-a-espana/>

<sup>16</sup> "Yo me hundí hasta los hombros en el mar de Occidente/ yo me hundí hasta los hombros en el mar de Colón...", inicia el admirable "Canto a España", una de las composiciones más notables de la poesía hispanoamericana, obra de nuestro inmortal Andrés Eloy Blanco. Este poema, escrito en marzo de 1923, representó su primer gran laurel literario obtenido en el alto concurso promovido por el Ateneo de Santander y auspiciado por la Real Academia Española de la Lengua". Díaz Bermúdez, J.F. "Canto a España, 100 años". El Universal, 23/04/2023.



Es el momento en que la música popular venezolana se entrelaza con la música clásica venezolana. Eso está presente también en Modesta Bor. Creo que en la obra coral están las raíces de la identidad de Juan Carlos Núñez. Incluso la música instrumental está tratada de una manera vocal, cantable. Incluso, cuando no hay un texto, hay una alegoría literaria que está presente, como vimos ahora con las *Miniaturas de Frida Kahlo* o con el *Tango Cortázar* o *Alejo Carpentier*, 1930 y un largo etcétera. Siempre hay un diálogo con la literatura y con el texto, y eso tiene que ver con el movimiento coral.

*¿El tríptico coral es la única obra coral a capella de Juan Carlos Núñez? ¿Tiene alguna otra obra coral a capella?*

No que yo sepa, no. Pero sí tiene arreglos. Ahí entramos de nuevo en ese fino gris.

#### **Proyectos inacabados mencionados en catálogos diversos.**

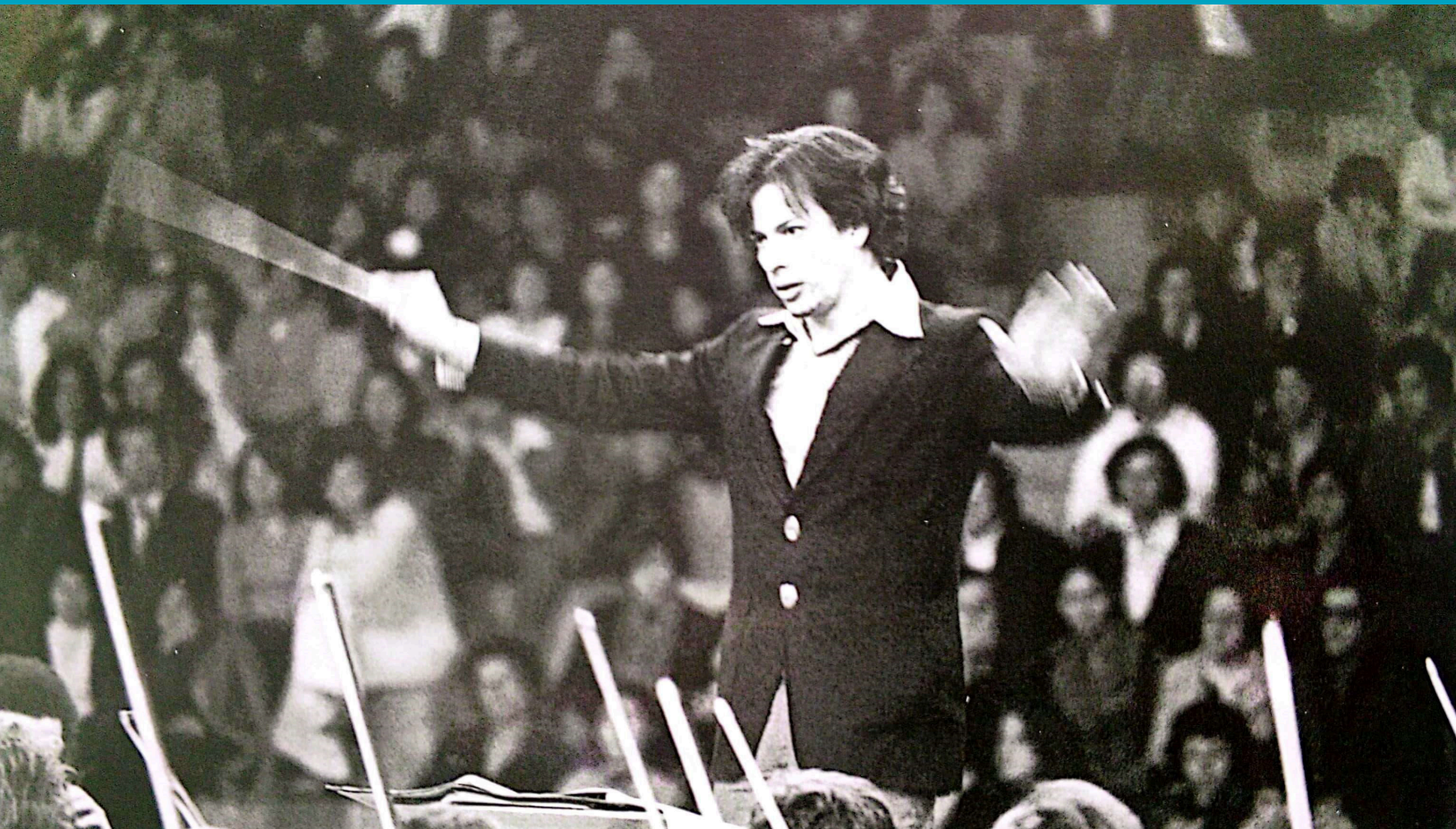
*Ahora bien, queremos aclarar algunos datos. En el libro de la Enciclopedia de la Música del 98 de los investigadores Peñín y Guido, quienes hacen un catálogo para la fecha, y mencionan, como obras en proceso, que Juan Carlos Núñez estaba elaborando*

*tres obras por encargo. Una era un cuarteto de cuerdas; la otra una ópera con el título Retablillo de Don Cristóbal y una obra titulada Música para dos pianos. ¿Nos podrías indicar si esas obras se finalizaron? Por ejemplo, nos causa curiosidad el Cuarteto de cuerdas.*

El *Cuarteto de cuerdas* fue un encargo del Cuarteto Haydn. La viola y el segundo violín del cuarteto Haydn, en aquel momento, fueron mis profesores en el conservatorio de Bruselas. Entonces, fue por intermediación mía que se hizo ese encargo. Pero esa música nunca llegó al cuarteto. Él lo nombró mucho en entrevistas. En muchos *pensa* mencionan que tenía un encargo del Cuarteto Haydn para hacer un *Cuarteto*. Pero él nunca lo finalizó. Extrañamente, me decía que no lo había hecho porque cada vez que se sentaba a componer esa obra, le parecía que la música era demasiado simple.

*¿Y de la ópera El Retablillo? ¿Obra para dos pianos?*

Cuando vi todas las partituras, que guardé, estaba la obra para dos pianos. Me atrevería a decir que *El Retablillo* no; me atrevería a decir que no se compuso nunca.



También hay una obra para violín y orquesta que iba a ser para mí, que también aparece en muchos catálogos que se llama *Toie Ezigane*, que tampoco se escribió. Hay otras obras más que aparecen en varios catálogos y que fueron, hasta donde yo sé, solamente proyectos.

Hubo un concierto de piano que nunca se orquestó. La idea era que lo tocara Carlos Duarte. Es una maravilla el primer movimiento. También, lo hizo cuando yo vivía con él y nunca lo orquestó. Esa sí es una obra que valía la pena orquestar.

Hay un número, yo creo que muy abultado, de proyectos que nunca llegaron a ser. Pero, creo que él tiene un corpus de obras bien importante, también varias obras por año. Tres o cuatro obras por año.

## La Misa de la Resurrección

*¿Nos puedes hablar un poco de la Misa de la Resurrección? ¿Qué nos puedes decir de la Resurrección? Supe que se estrenó en un concierto de la Orquesta Sinfónica de Venezuela<sup>17</sup>. Cuéntanos sobre esa obra.*

Creo que de alguna manera era su forma de hablar por medio de imágenes poéticas. En este caso, imágenes poéticas-religiosas sobre la situación actual de Venezuela, que es una situación compleja. Considero que él tenía la esperanza de que se venían tiempos mejores para Venezuela. No lo digo desde una perspectiva política, sino desde una perspectiva más social y general, desde un reconocimiento de nuestro gentilicio y de nuestro espacio en la cultura latinoamericana y la cultura mundial, ¿qué es lo que tenemos que decir nosotros como venezolanos? y ¿qué tiene que decir Venezuela? No se puede negar que hemos vivido unos años muy críticos. Aparece, pues, esa imagen de la resurrección y de la resurrección de Cristo. Naturalmente, se lo pregunté. Le dije, “tengo la impresión de que tú en realidad estás hablando de Venezuela cuando estás hablando de esta resurrección”. Y me dijo, “por supuesto”. Entonces, si yo me quedara con esta lectura y lamentablemente, según entiendo, el estreno de la obra no se grabó; también, se ensayó en situaciones complejas; entiendo, también, que la situación de Venezuela y del mundo, además la pandemia, tuvo incidencia en el estreno de la obra. Esta es la última obra que el dirige, por lo cual es importante.

## La labor pedagógica de Juan Carlos Núñez: sus estudiantes de composición, una deuda de investigación

*Sobre la labor pedagógica ¿Quiénes son los compositores que tú conoces que salieron de la Cátedra Latinoamericana de Composición Antonio Estévez que él dirigía?*

**Leonidas D’Santiago.** Sin duda, es un compositor, un alumno muy importante. **Wilmer Flores**, quien, ya falleció; también Leonidas de Santiago (también falleció). **Luis Alejandro Álvarez**, **Luis Ochoa**, claro. Esa primera generación me parece que es muy importante. **Adrián Suárez.** Ahí hablamos de un personaje. Me dijo que era esencial en esas primeras generaciones de alumnos. **Luis Ochoa**, **Andrés Eloy Rodríguez**, **Daniel Bravo**; **César Maldonado**, por supuesto. Recuerdo que hicimos dos obras para violín y piano, que toqué junto a la pianista Elizabeth Guerrero, Espacios de Leonidas D’ Santiago y Los teólogos de Luis Alejandro Álvarez.

Él [Juan Carlos Núñez] fue un pedagogo muy importante. Su labor pedagógica le tomaba muchísimo tiempo y le tomaba mucha energía. Él tenía estrategias muy explícitas. No era de los profesores que improvisaban clases. Tenía una estrategia muy explícita, en la

<sup>17</sup> La *Misa de la Resurrección* de Juan Carlos Núñez fue estrenada en el Ciclo Coral Sacro de la Orquesta Sinfónica de Venezuela el 23 abril de 2022 en la Sala José Félix Rivas, según indica la página web de la Orquesta <https://sinfonicavenezuela.com/misa-de-la-resurreccion-estreno-mundial/>

cual el alumno pasaba de esto a esto otro y, a pesar de que él no hacía música serial, él le obligaba a los alumnos a pasar por un periodo en el cual se hacía música serial. Pasar por la serialidad y después por la tonalidad. Tenía toda una estrategia y una metodología.

*Eso sería muy interesante investigarlo y profundizarlo.*

Claro, sí. Sí, eso es un tema que me parece de la mayor importancia.

*Otra deuda más a nivel de investigación.*

Me parece fascinante, porque creo que, a partir de sus obras, si nos imaginamos una acción pedagógica de ese compositor, creo que nos hubiéramos imaginado algo totalmente diferente a lo que él fue como pedagogo. Él tuvo una identidad como pedagogo, absolutamente independiente de su identidad como artista, como compositor. Fue otra persona distinta. Eso fue muy enriquecedor. Él era una persona que tenía la facultad de escuchar, cosa que no tenemos todos y no todos los músicos. Fíjate, qué irónico. No todos los músicos tienen la capacidad de escuchar y él tenía esa capacidad. Tenía la habilidad de escuchar a sus alumnos, de tomarlos muy en serio. Al final, cuando el alumno llegaba a una cierta capacidad, él tenía la metodología de no forzarlos a una determinada estética; con lo cual vemos estéticas muy diferentes. Creo que eso es una riqueza.



# Referencias

Cansby (1980). Film: 'Mozart,' Chronicle Of a Genius Growing Up:A Family of Letters. New York Times. Disponible en: <https://shorturl.at/l0B3k>

Díaz, Simón (1979). *Tonadas y llanerías* de Simón Díaz. Playlist de YouTube. Disponible en: <https://shorturl.at/66f9f>

Díaz Bermúdez, J.F. *Canto a España, 100 años*. El Universal, 23/04/2023.

filmportal.de. (s.f.). Klaus Kirschner Filmographie. Disponible en: <https://shorturl.at/iDmn7>

Gómez, Luis Ernesto (2011). *Fotos de Juan Carlos Núñez en 2008*. En: *Estudio de las formas de apoyo institucional del compositor en Venezuela*. Trabajo de Grado Maestría en Música. Universidad Simón Bolívar. Disponible en: <https://shorturl.at/v8qh1>

Gómez, Luis Ernesto (2024). "Vals N° 1 (2003) para orquesta de Juan Carlos Núñez". Disponible en: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/vals-n-1/>

Hernández, Luis y Garrachán, Hisvett (2013). *Edición crítica de la obra Siete miniaturas de Frida Kahlo para violín solo de Juan Carlos Núñez*. Trabajo de Grado de Licenciatura en Música. Caracas: Unearte.

JN Music Group (2022). *Trosky pintado por Frida [Audio]* [de las *Siete Miniaturas por Frida Kahlo* de Juan Carlos Núñez, interpretada en el CD *Dos Sarabandas* (2008) de David Núñez] Disponible en: <https://shorturl.at/asgrE>

JN Music Group (2022). *Autorretrato con dos corazones [Audio]* [de las *Siete Miniaturas por Frida Kahlo* de Juan Carlos Núñez, interpretada en el CD *Dos Sarabandas* (2008) de David Núñez] Disponible en: <https://shorturl.at/W1Syp>

Kirschner, Klaus (1976) *Mozart - Aufzeichnungen einer Jugend*. Film. Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt0071865/>

Méndez, María Gabriela, Blanco Uribe, Alejandro y Antonio Huizi (2014). *Pioneros*. Escenas de los primeros 5 años del Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Artacruz ediciones.

Musiques Nouvelles (2007). *Carte Blanche á David Nuñez, Concert de musique vénézuélienne* Disponible en: [http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Saisons/Carte\\_Blanche\\_aDavid\\_Nunez/204/](http://www.musiquesnouvelles.com/fr/Saisons/Carte_Blanche_aDavid_Nunez/204/)

NuevamusicaVenezuela (2024). *Concierto Orquesta Sinfónica Simón Bolívar*. Director: Juan Carlos Núñez. Violín: David Núñez. Sala José Félix Ribas. Teatro Teresa Carreño. 01/12/1995. [Video YouTube]. Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLdZ3LnUTBFzrB8TgRae-ghan9UelShDNF>

Núñez, David (2008). *Dos Sarabandas*. CD. AVR.

Núñez, David (2024). *Valses Venezolanos* interpretados por Juan Carlos Núñez. [12 valsos al piano de otros autores. Material inédito]. Bandcamp. Disponible en: <https://davidnunezanez.bandcamp.com/album/valsos-venezolanos-interpretados-por-juan-carlos-nu-ez>



Núñez, Juan Carlos. *Valses* (¿198?), [6 valsos con sintetizadores]. MPA Platex, C.A. LP Vinyl.

Orquesta Sinfónica de Venezuela (2000). *Tríptico para el Tercer Milenio / Seis Tonadas de Simón Díaz*. CD.

Peña Oramas (2005). Núñez y Cortázar. Relaciones entre su pensamiento creativo en busca de una estética latinoamericana del siglo XX. Trabajo de Grado. Maestría en Música. Universidad Simón Bolívar.

Reel, J. (s.f.). *Lyric Suite. Alban Berg*. Allmusic.

Rodríguez, Clara (2013) *Anthology of Venezuelan Waltzes* para piano y orquesta de cuerdas. Canal YouTube.

Salazar, Rafael (2024). "*Canto a España*", bajo la mirada de Juan Carlos Núñez. Festival Latinoamericano de Música (2024). Disponible en: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/canto-a-espana/>



Teatro Nacional de Venezuela

# ¿Una pausa de diez años?

## A propósito de la historiografía musical nacionalista en Venezuela

A mis discípulas Raquel Capomás y Yurenia Santana

Por: Hugo Quintana M.  
Universidad Central de Venezuela  
[hquintana@elsistema.org.ve](mailto:hquintana@elsistema.org.ve)

### 1. El nacionalismo y la construcción de la historiografía musical caraqueña en la primera mitad del siglo XX:

Como es bien conocido en los medios musicológicos locales, en Venezuela el nacionalismo musical tiene sus orígenes alrededor de la segunda y tercera década del siglo XX cuando un grupo de músicos encabezados por Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Juan Bautista Plaza (1898-1965) y José Antonio Calcaño (1900-1978), se propuso renovar la vida musical en el país. Los primeros instrumentos institucionales que se crearon para que esa renovación musical pudiera expresarse en términos concretos fueron el Orfeón Lamas y la Orquesta Sinfónica Venezuela. También se reorganizaron los estudios musicales, a través de la reforma académica de la Escuela de Música y Declamación, cuya dirección terminó quedando bajo la regencia de Vicente Emilio Sojo. Con estos recursos institucionales fue posible crear una escuela de compositores, cuyo repertorio coral más visible estuvo constituido por la producción de madrigales con texto de poetas latinoamericanos, además de arreglos corales de música que evoca o recoge formas tradicionales venezolanas; lo propio ocurrió con el repertorio de música sinfónica o sinfónico coral, entre cuyas obras más representativas podemos mencionar la *Fuga criolla* del maestro Juan Bautista Plaza, la *Suite margariteña* de Inocente Carreño (1919-2016) y la *Cantata criolla* de Antonio Estévez (1916-1988). El proyecto también implicó el rescate, estilización y armonización de canciones y aguinaldos tradicionales como los recopilados por Vicente Emilio Sojo, además de la composición de obras para instrumento solista como la *Sonatina venezolana* (1931), del mismo Plaza, el *Joropo* de Moisés Moleiro (1905-1979) o los emblemáticos valeses venezolanos de Antonio Lauro (1917-1986), por solo nombrar mínimamente el repertorio más representativo.

<sup>1</sup> “En 1939 el gobernador del Distrito Federal, general Elbano Mibelli, encargó a Plaza la producción de una serie de programas radiales semanales de “media hora” sobre la apreciación de la música. El propósito de estos programas era “informar y orientar” al público sobre una variedad de temas musicales. Las charlas debían ser concebidas “con una intención didáctica y redactadas en un lenguaje limpio de todos los tecnicismos para hacerlas accesibles a una gran masa de oyentes”. En total, Plaza produjo cincuenta y cinco programas que fueron transmitidos en dos series entre 1939 y 1940. Trataron principalmente temas de la música artística occidental, pero frecuentemente interpolaron comentarios sobre la música popular y artística venezolana, el nacionalismo y la actualidad musical de Caracas”. Pedro Rafael Aponte, «The invention of the national in venezuelan art music (1920-1960)» (requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Pittsburgh, 2008), 142-143, <https://core.ac.uk/download/pdf/12210111.pdf> [Última consulta: 30/05/2021]

A muy grandes rasgos –y en apretada síntesis- este tipo de repertorio es al que comúnmente se alude cuando se habla del nacionalismo musical venezolano; no obstante, no todo fue “solfas” en el proyecto de construcción de la nacionalidad musical del país. Hubo también muchas letras y muchas palabras para llenar de argumentos estéticos e historiográficos a la nueva propuesta musical, y esta tuvo que difundirse en la cátedra, en la tribuna, en la prensa nacional e, incluso, a través de la recién inaugurada radiodifusión<sup>1</sup>. José Antonio Calcaño lo recuerda muy bien en el “Epílogo” de *La ciudad y su música*, lugar donde precisamente nos da un “breve resumen de una larga campaña” llevada a cabo para instaurar el proyecto nacionalista que él mismo llamó de renovación musical. Sus palabras -a pesar de lo breve- son muy reveladoras del papel que, junto a Juan Bautista Plaza, le tocó jugar en la defensa y justificación del plan:

Como era de esperarse, estas nuevas tendencias despertaron una dura oposición por parte de los músicos de ayer. Hubo discusiones en la prensa, pleitos, chismes e intrigas. Juan Bautista Plaza y José Antonio Calcaño eran, entre los del grupo, los que se dieron a escribir y a hacer crítica nueva en los periódicos. Fue una campaña recia y difícil, pero ya para 1928 las cosas habían comenzado a cambiar<sup>2</sup>.

A decir verdad, no estamos muy convencidos de que las “nuevas tendencias despertaron una dura oposición por parte de los músicos de ayer”; tendemos a creer más bien que fueron los nuevos músicos quienes ejercieron una dura oposición a las tendencias provenientes del siglo XIX. Como quiera que haya sido, hay evidencia hemerográfica de que esa batalla generacional y estética se dio, incluso mucho más allá del año 1928. Según nos dice Walter Guido (1880: XL), Calcaño comenzó a publicar artículos de crítica musical en periódicos y revistas venezolanas y del extranjero hacia 1919; no obstante, es en 1927 cuando, bajo el seudónimo de Juan Sebastián, y a través de la columna “En el Municipal” publicada por el diario *El Herald*, “sacude con sus críticas musicales a la relativamente aletargada actitud del público caraqueño”<sup>3</sup>. En ese año fueron ciertamente estremecedoras sus notas en contra de la compañía de óperas italiana que dirigía Adolfo Bracale, hasta el punto de que -a raíz de un conflicto público entre ambos personajes casi todos los críticos musicales que tenía la ciudad estuvieron a punto de renunciar a su oficio de temporada, a no ser porque el mencionado director de la compañía extranjera se disculpó públicamente con el venezolano<sup>4</sup>. Como persona interesada en la historiografía musical venezolana, Calcaño también realizó conferencias y escribió artículos en la prensa, algunos de los cuales generaron iguales reacciones de parte de quienes se sintieron afectados por sus afirmaciones (fundamentalmente, los músicos de la generación anterior). En este sentido quedó también para su biografía la polémica que se ocasionó a partir de la conferencia que efectuó el joven historiador de la música dentro del marco del “Festival Artístico a la Gloria de Lamas” en el Teatro Municipal de Caracas (1933). En aquella ocasión, Calcaño realizó una conferencia en torno al *Popule Meus*, la cual dio origen a una importante querrela periodística, al afirmar que ellos interpretarían “con la mayor fidelidad, el original verdadero de la composición de Lamas” y no la versión adulterada que acostumbraba a tocarse en Caracas desde el siglo XIX<sup>5</sup>. La reacción de los músicos “de la vieja escuela” no se hizo esperar, siendo esta vez Salvador Llamozas (antiguo maestro de Calcaño y uno de los primeros venezolanos que se ocupó de temas de historia de la música local) quien en un artículo titulado “Otra vez el *Popule meus* de Lamas”, salió a rebatir la supuesta fidelidad y originalidad de la versión ejecutada (*El Nuevo Diario*, 6 de abril de 1933, p. 1 y 8). No disponemos aquí de espacio para detallar los dimes y diretes de esta discusión<sup>6</sup>, pero tal vez merezca ser valorada esta disputa como una de las primeras polémicas caraqueñas sobre lo que debía ser una interpretación musical históricamente informada.

<sup>2</sup> José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2019), 538, edición en PDF [https://www.academia.edu/42738820/Libro\\_La\\_Ciudad\\_y\\_su\\_m%C3%BAsica\\_por\\_Jos%C3%A9\\_Antonio\\_Calca%C3%B1o](https://www.academia.edu/42738820/Libro_La_Ciudad_y_su_m%C3%BAsica_por_Jos%C3%A9_Antonio_Calca%C3%B1o) [Última consulta: 30/05/2021].

<sup>3</sup> Rebeca Perli, José Antonio Calcaño: una biografía (Caracas, Fundarte, 1994), 86.

<sup>4</sup> Para más detalles sobre este particular incidente, ver Perli, José Antonio Calcaño..., 86-91.

<sup>5</sup> «Festival Artístico a la Gloria de Lamas” en el Teatro Municipal de Caracas”. *El Nuevo Diario*, 1 de abril de 1933, 7

<sup>6</sup> Para más detalles sobre este tema sugerimos nuevamente el texto de Perli, José Antonio Calcaño..., 91-92

Otros polémicos artículos publicados por Calcaño en la década de los años 30 fijan una posición crítica frente a la música y a los músicos de la generación que -de manera inmediata- le antecedió. Nos referimos a los artículos titulados "Anotaciones para el estudio de nuestra música romántica" y "Eslabones ausentes", publicados primero de manera independiente, pero compilados luego en la sección "Historia" de su primer libro llamado *Contribución al estudio de la música en Venezuela* (1939). Allí se ocupa de criticar a los músicos venezolanos que él denomina románticos, dado su exagerado cultivo del "sentimentalismo banal y decadente"<sup>7</sup>. Esto obviamente también causó la reacción de quienes se sintieron ofendidos, correspondiendo estos "reparos", a Gabriel Montero, a la sazón, sobrino del compositor decimonónico José Ángel Montero<sup>8</sup>.

En cuanto a Juan Bautista Plaza, dice Castillo Didier que se propuso la triple meta de "editar lo más sobresaliente de nuestros antiguos compositores; dar a conocer sus obras mediante audiciones periódicas que podrían ser como grandes festivales de música venezolana; y escribir una obra crítica-histórica sobre la música venezolana del pasado"<sup>9</sup>. Esas tres metas fueron alcanzadas, si no plenamente, por lo menos en proporciones encomiables.

En lo que tiene que ver con la edición, Plaza logró, juntamente con el Dr. Francisco Curt Lange y el Instituto Interamericano de Musicología, editar doce obras de los compositores venezolanos del período colonial, constituyéndose esta en la primera *monumenta* de su tipo que se publicó en todo el continente americano.

En lo que se refiere a la difusión de la música colonial, ya hemos venido refiriendo los conciertos celebrados por Sojo, Plaza y Calcaño para hacer oír (e incluso grabar) aquellas obras coloniales. En dichas sesiones, no sólo se tocó la

música, sino que estos conciertos fueron acompañados por charlas y conferencias. Plaza incluso llegó a montar algunas de esas obras cuando visitó Nueva York, ciudad donde logró una grabación por la División de Radio de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos<sup>10</sup>.

Finalmente, y en lo que respecta a la "obra crítica-histórica sobre la música venezolana del pasado", Plaza no llegó a concretar, de manera acabada, este proyecto, pero fueron varios los artículos que publicó sobre los compositores de la Colonia, incorporando en ellos elementos nuevos a la historiografía musical local, tanto por sus datos como por sus análisis musicales<sup>11</sup>.

Más allá de sus investigaciones sobre la música religiosa de la colonia, destaca también su trabajo en torno al *Gloria al bravo pueblo*, estudio en el que igualmente aporta consideraciones de índole musicológica para brindar nuevas perspectivas al irresoluto tema de la autoría del Himno Nacional de Venezuela.

A partir de nuestro trabajo sobre la reconstrucción de las referencias bibliohemerográficas y documentales que permitieron la edificación de la principal obra de la historiografía musical del siglo XX<sup>12</sup>, tenemos sobradas evidencias de que *La ciudad y su música* fue receptora de muchos de los artículos que Plaza y Calcaño escribieron en ese período fundacional de nacionalismo musical venezolano. De allí resulta inevitablemente lógico suponer que -pese a su pretendida objetividad histórica<sup>13</sup>- la principal obra historiográfica de Calcaño también recogió el mismo posicionamiento ideológico nacionalista que inspiraron sus

<sup>7</sup> José Antonio Calcaño, *Contribución al estudio de la música en Venezuela* (Caracas, Editorial Elite, 1939), 35 y 47.

<sup>8</sup> Para más detalles sobre este otro incidente, ver Hugo Quintana, edición crítica, estudio preliminar, notas referenciales y complemento de fuentes a *La ciudad y su música...*, de José Antonio Calcaño (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2019), X-XII.

<sup>9</sup> Miguel Castillo Didier, *Juan Bautista Plaza: una vida por la música y por Venezuela* (Caracas, CONAC-ILIVES, 1985), 271.

<sup>10</sup> Castillo Didier, Juan Bautista Plaza..., 278

<sup>11</sup> Obsérvese que el trabajo de reconstrucción histórica de Plaza se centró fundamentalmente en los compositores de la Colonia. Ello muy seguramente se debió a que, en su concepción, los elementos estilísticos que definen la nacionalidad musical "pueden reducirse a dos categorías fundamentales: la de extracción popular provenientes del folklore y los que tienen su origen en determinadas tradiciones de la cultura patria. O en la tierra o en la historia, que son las dos columnas básicas sobre las que se apoya la noción de patria habrá pues de buscar el substratum de todo arte que aspire a ser realmente autóctono, nacional". Juan Bautista Plaza, "Apuntes sobre estética musical venezolana". En: Nolita Plaza [Compilador] *La música en nuestra vida: escritos 1925-1965* (Caracas-Venezuela, FUNVES- Fundación Juan Bautista Plaza-Ministerio de Educación Cultura y Deportes- CONAC, 2000), 27-28.

<sup>12</sup> Quintana, ed. *La ciudad y su música...*

<sup>13</sup> En la "Advertencia" que precede a *La ciudad y su música\**, escribe Calcaño: "hemos procurado escribir un libro de historia y no una novela"; pero la verdad es que -como lo deja ver White- la condición "documentable" de los hechos no neutraliza del todo la condición literaria del discurso historiográfico, ni garantiza su absoluta cientificidad\*\*. Más adelante volveremos sobre este punto.



primeras obras artísticas e historiográficas.

Además de lo dicho, y luego de la revisión que hemos tenido que dar para realizar la mencionada edición crítica y estudio de la obra principal de José Antonio Calcaño, tenemos la convicción de que una de las metas que se planteó su autor cuando escribió *La ciudad y su música*, fue hacer un fuerte cuestionamiento a los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (la principal y primera historia del arte y de la música del siglo XIX), lo cual -por cierto- no lo vemos como insana intriga intelectual, pero sí como parte del proyecto crítico de renovación y revisión historiográfica que Calcaño se planteó desde las primeras décadas del siglo XX. Las muestras de esta crítica y sistemática revisión al libro de Ramón de la Plaza, se evidencian desde el título del primer subcapítulo de *La ciudad y su música*, donde Calcaño desmiente la existencia de la primera escuela de canto llano de la que habla Ramón de la Plaza, y de allí en adelante las explícitas alusiones críticas a los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* se convertirán en una constante, hasta llegar a su punto culminante en el capítulo VIII, donde llega a afirmar: "Don Ramón de la Plaza no tenía el temperamento ni el cuidado de un historiador, y aceptaba cualquier dicho de algún amigo como verdad positiva"<sup>14</sup>. Como lo hicimos constar en su momento<sup>15</sup>, y por más que hubiese tenido la capacidad de detectar algunos errores en los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (cosa que en efecto hizo), fue esa una afirmación desproporcionada y no documentada, pues, habiendo nacido trece años después de la desaparición física de Ramón de la Plaza, Calcaño no tuvo forma de saber cuáles datos desechó, por dudosos, el autor del siglo XIX. Debido a ello, no podemos sino ver en ese comentario una muestra más de un prejuicio generacional.

Llegados a este punto, creemos posible sintetizar los elementos fundamentales que caracterizaron el proyecto

\* Calcaño, *La ciudad y su música*, 7

\*\* Al respecto ver Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México, Fondo de Cultura Económica, 1992), 9 y 13.

<sup>14</sup> Calcaño, *La ciudad y su música*, 416

<sup>15</sup> Quintana, ed. a *La ciudad y su música...*, XIX-XXX.

historiográfico del nacionalismo musical venezolano 1ro: una sustantiva valoración de la música y de los compositores del período colonial e, incluso independentista<sup>16</sup>; 2do: una posición fuertemente crítica frente a la música y a la historiografía musical del segundo y tercer tercio del siglo XIX. Esta visión es rotundamente expuesta por Calcaño en la última "reflexión musical" de *La ciudad y su música*, cita en la cual afirmó: "después de aquel comienzo colonial, tan maravilloso y sorprendente, nuestra música no hizo más que descender hasta casi desaparecer al comenzar el gobierno de Gómez"<sup>17</sup>.

Como comentamos en el prólogo de la última edición del libro<sup>18</sup>, *La ciudad y su música* divide la historia de la música de Caracas en dos grandes períodos y un epílogo. Estas etapas están marcadas o articuladas por unos subcapítulos titulados "reflexiones" y "reflexiones musicales" los cuales representan los hitos de la historia musical de la ciudad; estos son: el período colonial hasta la Independencia, inclusive, y el período republicano, hasta 1920. A estos dos hitos de historia musical caraqueña, Calcaño agrega el mencionado "Epílogo" contentivo de las gestiones de renovación musical llevadas a cabo por su propia generación, cuyo fin expreso (a su entender, más literario que historiográfico) era darle un final "agradable" y no "desolador y trágico" a su historia<sup>19</sup>.

Aunque con metas distintas a las previstas en este artículo, en este punto hemos

<sup>16</sup> Según afirmaba Calcaño en su primer libro: "la música no se eclipsó durante la guerra de Independencia, como tanto se ha repetido... Al terminar nuestra emancipación no estábamos en manera alguna desprovistos de compositores... La decadencia, pues, de nuestra producción musical al terminar la guerra de Independencia, no se debe al exterminio de los compositores, sino al desequilibrio caótico de aquellos espíritus" \*. Esta afirmación se puede complementar con otra hecha en *La ciudad y su música*, lugar donde escribió: "sería más tarde, con los nuevos músicos y con la mayor frecuencia de la ópera italiana, en la presidencia de los Monagas, cuando empezaría a imponerse la sensiblería dulzona característica de esa época criolla\*\*.

\* Calcaño, *Contribución...*, 21 y 26

\*\* Calcaño, *La ciudad y su música...*, 273

<sup>17</sup> Calcaño, *La ciudad y su música...*, 530

<sup>18</sup> Quintana, ed., *La ciudad y su música...*, XXII-XXIV

<sup>19</sup> De seguidas, la cita textual de Calcaño: La historia de la música en Venezuela no puede escribirse hoy, con propiedad, sino hasta el año de 1919, porque entonces comenzó el movimiento que está todavía desarrollándose, e históricamente no puede narrarse ni valorarse con justicia, porque aún no ha concluido, y lo que hasta ahora ha sucedido no puede contemplarse con la perspectiva necesaria para abarcarlo, perspectiva que sólo nos la proporciona el correr del tiempo. Sin embargo, no queremos cerrar este libro con el cuadro desolador de nuestra situación musical de 1919, porque tendría entonces esta crónica un desenlace dramático, y preferirnos agregar un resumen panorámico de lo que vino después, para poder terminar con un desenlace algo más agradable. Calcaño, *La ciudad y su música*, 535.

<sup>20</sup> Aponte, «The invention...», 110-111

coincidió perfectamente con Pedro Rafael Aponte<sup>20</sup>, quien en su disertación doctoral escribió:

Una primera área de interés en la agenda de los renovadores fue escribir la historia de la música artística venezolana. Acercándose a la música del país desde los modelos de periodización utilizados en Europa, escribieron una narrativa de la historia de la música que consta de tres periodos: desarrollo, desaparición y renovación. El primer período, que abarca desde el último cuarto del siglo XVIII hasta el primer cuarto del XIX, fue exaltado en su historia como la época dorada de la música artística venezolana... El segundo período, posterior a la guerra revolucionaria y finalizado alrededor de 1920, se correspondió con el romanticismo europeo. Con frecuencia, este se consideró un período de decadencia musical porque los compositores... permanecieron a la sombra de los mayores logros del romanticismo europeo, cultivando casi exclusivamente géneros de salón de los que los renovadores se convirtieron en duros críticos. El tercer período, la renovación, correspondió al siglo XX y supuso una evaluación del estado actual de la música y un discurso sobre las condiciones que deben cumplir los venezolanos para mejorar la composición y la vida musicales en el país<sup>21</sup>.

Pero además de estos rasgos mencionados, hubo un elemento más que caracterizó a la historiografía musical nacionalista venezolana y Aponte poco lo alude. Este elemento es particularmente digno de mención, porque su condición en la historiografía musical caraqueña "luce" más por su omisión, que por las afirmaciones que se hacen respecto a él<sup>22</sup>. Y es aquí cuando corresponde hablar del gran ausente en el plan historiográfico de nacionalismo musical venezolano: la ópera<sup>23</sup>. Como ocurrió en muchas otras ciudades del mundo y de Latinoamérica, en la Caracas de la segunda mitad del siglo XIX, el evento musical que ocupó el sitio de honor en todo el período fue la ópera en general y, en particular, la ópera italiana. Es ella la que congregó mayor número de voluntades por parte de los músicos y del público (hasta el punto de poder reunir cientos de personas en un mismo momento y en una misma sala) y por tanto fue ella la que tuvo mayor presencia en la prensa de la época. También fue ella el principal motor de la recepción musical y de la crítica (si es que no fue el fenómeno que generó el surgimiento del oficio de crítico musical) y fue éste el evento musical más publicitado en la prensa. Pese a ello, nuestra historiografía musical nacionalista, mediada y limitada (y toda concepción es, en efecto, limitante) por un enfoque que privilegió a la creación de nuestros compositores locales<sup>24</sup> por encima de lo que también hicieron nuestros intérpretes y recibieron nuestros escuchas de ayer, configuró un relato que ocultó una porción sustantiva de nuestro pasado musical, hecho que despojó a ese pasado del fenómeno cultural más difundido y concurrido del siglo XIX. Por esta razón Calcaño llegó a la conclusión de que nuestros músicos del siglo XIX no se habían dado cuenta de ninguno de los cambios que se habían operado en la Europa que les había sido contemporánea<sup>25</sup>; pero es que su investigación prescindió (en buena medida) de lo que vinculaba a los caraqueños con el mundo musical que les era más significativo: el de la ópera italiana.

<sup>21</sup> A first area of interest in the renovators' agenda was to write the history of Venezuelan art music. Approaching the country's music from the models of periodization used in Europe, they wrote a narrative of music history consisting of three periods: development, demise, and renovation. The first period, spanning from the last quarter of the eighteenth century to the first quarter of the nineteenth, was exalted in their history as the golden era of Venezuelan art music... The second period, following the revolutionary war and ending around 1920, corresponded with European romanticism. This was frequently regarded as a period of musical decadence because ... composers remained in the shadow of the greatest accomplishments of European romanticism, cultivating almost exclusively salon genres of which the renovators became harsh critics. The third period, the renovation, corresponded with the twentieth century and entailed an evaluation of the current state of music and a discourse about the conditions Venezuelans should meet in order to improve music composition and musical life in the country.

<sup>22</sup> Al respecto téngase en cuenta que, cual, si habláramos del principio gestáltico de figura y fondo, la historiografía no se construye sólo por las afirmaciones de los historiadores, sino también por sus omisiones.

<sup>23</sup> En lo que parece ser una afirmación no muy bien sopesada, Aponte afirma que "a principios del siglo XX, la vida musical en Venezuela ... se limitó casi exclusivamente a las temporadas de ópera italiana que se presentaban esporádicamente por compañías internacionales..."; un examen cuidadoso de la hemerografía caraqueña de la segunda mitad del siglo XIX revela claramente que las temporadas de ópera no tenían nada de esporádicas, sino que se realizaban anual o bianualmente y se prolongaban por meses.

\* Aponte, «The invention...», 73

<sup>24</sup> En realidad, la posición de Juan Bautista Plaza fue todavía más radical cuando se trataba de definir lo nacional. Al respecto escribió en "Apuntes sobre estética musical venezolana": "Descartemos, desde luego, toda aquella producción de carácter netamente extranjero, no obstante haber sido concebida por algún hijo de nuestro país". En Plaza de, Comp., La música en..., 27.

<sup>25</sup> La afirmación reza como sigue: "en Europa habían ocurrido sucesos de la más grande importancia en el mundo musical. Habían aparecido los rusos, con su nueva música; Wagner había realizado una de las más trascendentes revoluciones; había aparecido en Francia el impresionismo, despuntaban los ingleses, y hasta la dormida España había abierto los ojos, sin que los músicos venezolanos se hubieran dado cuenta de nada de eso". Calcaño, La ciudad y su música..., 532

Con lo anterior no queremos dejar de reconocer el papel que le tocó realizar a la historiografía musical nacionalista en favor de reforzar la conciencia y los valores patrios; no hay duda de que estos historiadores estaban cargados de lo que en su época tuvo que verse como una noble labor patriótica. Pero el problema es que esa narrativa, a pesar de su muy ilustre intención, también nos privó de una gran porción de nuestro pasado musical, y en tal intento, terminaron -contradictoriamente- silenciando o minimizando hechos sustantivos de un pasado que también puede estimarse como glorioso. Esta invisibilización de la actividad operática en Caracas, pudiera explicar la razón por la cual, apenas dos años después de la primera publicación de *La ciudad y su música* (1958), los amantes caraqueños del género escénico musical tuvieron que construir su propio relato historiográfico, pues literalmente habían sido “borrados de la historia”. En el prólogo del Sesquicentenario de la ópera en Caracas, el crítico Eduardo Feo Calcaño dejó ver muy bien el papel “defensivo que quería cumplir con su obra co-autoral. Al respecto escribió<sup>26</sup>:

Al unirme a mi amigo, el acucioso investigador artístico Carlos Salas, no hago otra cosa que ratificar una posición que siempre he sabido mantener con firmeza: La defensa y divulgación de todo lo favorable a la ópera. Cuando muchas gentes, entre ellos algunos snobs, instrumentistas directores de orquesta, entrépitos que nunca faltan, etc., despotricaban contra el género operístico; unos por manifiesta ignorancia, otros por insuficientes conocimientos del género, y los más por falta de preparación artística, cultura y viajes para poder hablar con propiedad sobre el asunto, hasta constatar como la ópera, lejos de estar decaída en Europa y América, ha llegado hasta la Universidad como vehículo de cultura, yo siempre desde mi columna en “El Universal” he sido sostén y divulgador de la ópera en Caracas, como el más completo de los espectáculos teatro-musicales.

Desde entonces la historiografía musical caraqueña y la de la ópera fueron relatos desvinculados el uno del otro, hasta prácticamente terminar el siglo XX. Un libro afortunado en ese sentido es *Caracas, la vida musical y sus sonidos* (1830-1888), en el cual Fidel Rodríguez (1999) logra congeniar en un texto de modestas proporciones, temas de enseñanza musical, música militar, sinfónica, eclesiástica, operática y publicaciones musicales. No obstante, todavía es mucho lo que resta detallar, y la digitalización de las fuentes y las nuevas tecnologías de la información así nos lo permiten y demandan.

Por consiguiente, este pequeño artículo que aquí presentamos está dirigido examinar apenas los diez años que van desde 1848 a 1858<sup>27</sup>, mismos que Calcaño denomina en *La ciudad y su música* “Una pausa de diez años”. Obviamente, no fue un hecho casual el que denominara así el capítulo VI de su más importante libro, y aquí queremos contrastar su visión de esa década con la que a nosotros nos brinda el estudio de una de las fuentes hemerográficas fundamentales de aquellos años: el *Diario de Avisos*. Estas estimaciones la podemos hacer gracias a una base de datos electrónica realizada (bajo nuestra tutoría) por las licenciadas Raquel Campomás y Yurenia Santana<sup>28</sup>, cuyo nombre es precisamente Noticias musicales en el *Diario de Avisos*<sup>29</sup>. Ese periódico, a pesar de no haber sido especializado en asuntos musicales, nos brinda grandes posibilidades para el

<sup>26</sup> Eduardo Feo Calcaño [prólogo]. En Carlos Salas y Eduardo Feo Calcaño, Sesquicentenario de la ópera en Caracas: relato histórico de ciento cincuenta años de ópera 1808-1958 (Caracas, Tipografía Vargas S. A., 1960), 7

<sup>27</sup> A estos diez años se les conoce en la historiografía de Venezuela como el “monagato” por haber sido presididos por los hermanos José Gregorio y José Tadeo Monagas. Esta tendencia a asociar con demasiado automatismo la decadencia política de la nación con lo que Calcaño calificó como “desorientación musical romántica”, se puede constatar desde el Prólogo de *La ciudad y su música*, hasta su última reflexión musical, lugar donde –como ya se ha dicho– afirmó: “Después de aquel comienzo colonial, tan maravilloso y sorprendente, nuestra música no hizo más que descender hasta casi desaparecer al comenzar el gobierno de Gómez. Esta triste trayectoria es paralela a la vida general del país”. Calcaño, *La ciudad y su música...*, 532.

<sup>28</sup> Raquel Campomás y Yurenia Santana, «Noticias musicales en el Diario de avisos» (Trabajo de grado, Universidad Central de Venezuela, 2005).

<sup>29</sup> Este trabajo de grado es el primero de una línea de investigación departamental encabezada por quien escribe, cuyo fin es rescatar, estudiar y difundir las fuentes hemerográficas para el estudio de la música en Venezuela. Dieron continuidad a esta línea de investigación los siguientes trabajos de grado, todos defendidos ante la Universidad Central de Venezuela: «Noticias musicales en el Diario la Opinión Nacional» (Yarnabeth Guillén, Alejandra Medina y Tonny Quintero, 2008); «Noticias musicales en el periódico El Liberal» (Gabriel Abreu, 2011); «Noticias musicales en el periódico El Venezolano» (Lorena Rodríguez, 2014); «Música y sociedad en la Gaceta de Caracas» (Josmar Díaz, 2015) y «Noticias musicales en el semanario El nacional» (Adrian Sánchez, 2015). Fuera de esta línea de investigación departamental, también se han realizado en el país otros trabajos importantes sobre la hemerografía musical caraqueña; entre ellos cabe mencionar la edición facsímil de la revista *Lira venezolana*, promovida y prologada por nosotros mismos (Hugo Quintana, 1998) y el texto *La música en El Cojo Ilustrado*, suerte de catálogo musicográfico elaborado por Mario Milanca Guzmán (1993).

estudio de la actividad operática en la Caracas de mediados del siglo XIX, hasta el punto de que, en términos cuantitativos, nos reporta -sólo en los años que van de 1850 a 1858-207 noticias relacionadas con el Teatro Caracas: 85 asociadas con el término ópera; 65 con el apellido Rossini; 56 con el de Bellini; 93 con el de Donizetti y 76 con el de Verdi. Esa es la base de datos sobre la cual edificamos el siguiente capítulo.

## 2. La ópera en la Caracas de mediados del siglo XIX:

Según puede verse en las páginas del *Diario de Avisos*, la década de los 50s del siglo XIX posee para la historia musical de la ciudad de Caracas un significado muy especial por varias razones operáticas, a saber:

**1° Por la creación del Teatro Caracas:** según hemos podido constatar en la prensa de mediados del siglo XIX, la inauguración del Teatro Caracas en 1854 fue un proyecto muy importante para la élite cultural de la ciudad, hasta el punto de que su rápida construcción y puesta en servicio (en apenas un año) se debió enteramente a la iniciativa de algunos ciudadanos económicamente afortunados, sin mediación alguna del Estado; entre esos ciudadanos cabe mencionar a los Sres. Pardo y Compañía; Kennedy y Hahn, Fortunato Corvaia y Martín Tovar Galindo. A juicio de la redacción del *Diario de Avisos*, periódico que siguió todo el proceso de planeación, construcción, dotación y puesta en funcionamiento del recinto, su inauguración ocurrida "el 22 de octubre de 1854 tendrá que registrar el arte lírico dramático en los anales de su historia en este país"<sup>30</sup>.

Aparentemente, por esa premura con que fue hecho el edificio, tres años después de su construcción se desplomó el techo del teatro, generando grandes daños materiales al recinto. Pero a pesar de ello, en los días sucesivos a la tragedia, se realizó un proyecto recuperador, lo que reactivó el servicio de la institución por muchos años más, incluso hasta después de que fuese inaugurado el Teatro Guzmán Blanco (hoy Teatro Municipal), más grande y lujoso que el Teatro Caracas. Según los autores que más se han ocupado del tema<sup>31</sup>, tenía este teatro entre 1200 y 1500 butacas, distribuidas en patio, sofás, palco y galería. Salas y Feo Calcaño afirman además que "los palcos tenían el mismo orden de nuestro Teatro Nacional, lo mismo la galería. Su fachada, aunque modesta, tenía cierta vistosidad" (1960:26), y para su mejor iluminación y funcionamiento, se le creó un novedoso gasómetro para un alumbrado interior de 200 luces.

**2° Por la consolidación de las temporadas de ópera:** como es lógico intuir, la edificación e inauguración del Teatro Caracas no sólo supuso la construcción de un nuevo edificio en la Ciudad, sino que abrió un espacio que dinamizó y amplió la vida cultural de Caracas. Calcaño -a pesar de las pocas líneas que le dedica a este hecho- también lo reconoce, afirmando al respecto:

El Teatro Caracas fue el foco de casi todas las actividades públicas de la ciudad. Los caraqueños, podría decirse que vivían dentro de su teatro. Allí hubo óperas y conciertos, dramas y sainetes; más tarde hubo zarzuelas y las tandas del género chico; hubo reuniones políticas, veladas literarias, actos de diversas asociaciones, homenajes y sesiones conmemorativas, y hasta los sorteos de la lotería se verificaron durante mucho tiempo en él<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> «Inauguración del Teatro Caracas», *Diario de Avisos*, 25 de octubre de 1854, 2.

<sup>31</sup> Juan José Churión, *El teatro en Caracas* (Caracas, Tip. Vargas, 1924), 143; Salas y Feo Calcaño, *Sesquicentenario de ópera en Caracas...*, 26.

<sup>32</sup> Calcaño, *La ciudad y su música...*, 334.



De todo este conjunto de actividades, sin duda una de las que tuvo mayor relevancia desde su inauguración -tal y como ocurrió en los principales teatros de las ciudades occidentales del siglo XIX- fueron las temporadas de ópera, lo que permitirá el definitivo asentamiento de este género artístico en Caracas. Para que esta última afirmación pueda ser entendida cabalmente, debe tenerse en cuenta que la primera compañía de ópera llega a nuestra ciudad en 1808, antes de iniciarse la Guerra de Independencia; la segunda surge por la iniciativa de un contingente nacional en la década de los 30s, y la tercera (ahora sí foránea) llegó en 1843 y se mantuvo activa hasta el año siguiente. De modo que, aunque sí se realizaron montajes de óperas en Venezuela antes de la creación del Teatro Caracas, es a partir de su inauguración cuando se regularizan las temporadas de teatro lírico.

La relación de temporadas de ópera que ofrece Fidel Rodríguez<sup>33</sup>, deja ver claramente que es a partir de 1853 y, sobre todo, de 1854, cuando se instaura en la ciudad la costumbre de recibir temporadas líricas anuales o bianuales, lo que no se interrumpirá ni siquiera con la llamada Guerra Federal (1859-1864), lustro en el que la información hemerográfica de la ópera compite, literalmente, con la política<sup>34</sup>. Hagamos un resumen de la mencionada relación para poner en evidencia los hechos: en 1853 se realizaron diez funciones en el Salón Apolo; en 1854 -ya construido el Teatro Caracas- ocho; en 1855, ocho; en 1857, nueve; en 1858, diez y siete; en 1860, cinco (y en plena Guerra Federal); en 1861, veintiún (y en plena Guerra Federal); y en 1864, diez.

Por otra parte, y aunque excede las coordenadas cronológicas de este trabajo, resaltaremos que en el segundo lustro de los 60s y en la década de los 70s, las temporadas de óperas se mantendrán activas y recurrentes en el Teatro Caracas, hasta que en 1881 se inaugure el mencionado Teatro Guzmán Blanco, época en que éste se dedicará fundamentalmente (no exclusivamente) a la ópera, y aquel a la zarzuela.

**3° Por la ampliación y actualización del repertorio operático:** desde el punto de la recepción de nuevos compositores, y específicamente en lo relativo a la renovación del gusto escénico-musical, pasan también algunas cosas interesantes a partir de la década de los 50s, y en particular desde la inauguración del Teatro Caracas. Para que ello pueda ser entendido plenamente debe tenerse en cuenta que, en la década de los 30s, en Caracas sólo se dieron a conocer cuatro óperas de Rossini: El barbero de Sevilla, La urraca ladrona, La italiana en Argel y Cenicienta<sup>35</sup>. Luego, con la visita de la primera compañía de elenco italiano que llega a Venezuela (1843), la audiencia caraqueña conoce un nuevo título del mismo Rossini (Otello), cuatro obras de Bellini (Romeo y Julieta, Sonámbula, Norma y Beatrice di Tenda) y cinco de Donizetti (Lucía di Lammermor, Gemma di Vergy, Belisario, Marino Faliero y Elixir de Amor).

En 1853, llega al país una nueva compañía lírica y es entonces cuando se inauguran en la ciudad las primeras muestras del repertorio de Verdi (Los dos Foscari y Atila), además de algunos desconocidos títulos de Donizetti (*María de Rohan*, *Linda de Chamounix*, *Ana Bolena*, *Ceneréntola*, *Chi Dura Vince* y *Lucrecia Borgia*) y Bellini (*Los Puritani*).

<sup>33</sup> Fidel Rodríguez, Caracas, la vida musical y sus sonidos: 1830-1888 (Caracas: editado por el Fondo Editorial 60 años de la Contraloría General de la República, 1999), 98-106.

<sup>34</sup> Al respecto ver Hugo Quintana, «Otros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1861-1911)». Música e Investigación, n° 24 (2016): 20-23. Disponible en: [https://www.academia.edu/36665158/Otros\\_cincuenta\\_a%C3%B1os\\_de\\_cr%C3%ADtica\\_musical\\_en\\_Caracas\\_1861-1911\\_](https://www.academia.edu/36665158/Otros_cincuenta_a%C3%B1os_de_cr%C3%ADtica_musical_en_Caracas_1861-1911_) [Último acceso: 28/05/2021].

<sup>35</sup> Respecto de la primera compañía de ópera que llegó a Caracas en 1808, escribió Juan José Churión lo siguiente, con base a un documento manuscrito que él decía tener: ... aquella no era una compañía compacta como las de ahora, no podían representar obras completas y solo se cantaron fragmentos apropiados a la tesitura de la soprano, del tenor y del barítono; partes principales. Entre otros se cantaron dos trozos de la ópera "Pizarre ou la Conquette", obra muy mediocre que escribió el compositor francés Pierre Joseph Candeille en 1751; varios de "La Flauta encantada", del "Don Juan", de Mozart y algunos más\*. Enrique Bernardo Núñez\*\* también llegó a afirmar que la compañía de ópera francesa de M. Espenu, representó ocho óperas distintas, pero no dice nada respecto de los títulos. \* Churión, El teatro en Caracas, 162. \*\* Enrique Bernardo Núñez, La ciudad de los techos rojos: calles y esquinas de Caracas (Caracas: Tip. Vargas, 1949), V.II/61.

Una nota aparecida en *El Diario de Avisos* nos permite acercarnos a la reacción de la crítica y del público, ante las obras del nuevo compositor que aparece en la palestra nacional e internacional:

Sábado 8 de enero de 1853.

TITULO: QUINTA FUNCION DE LA COMPAÑÍA LIRICA

Enero 7.- La composición de Verdi en *Los dos Foscari* y su ejecución por los apreciables cantantes que actualmente poseemos, han producido una impresión profunda y deliciosa en el inteligente público que asistió ayer noche a la función. Salvo algunos pocos concurrentes que conocían esa ópera por haberla visto representar en teatros extranjeros, el resto del auditorio no tenía idea de esa hermosa partitura, creación del sublime genio de Verdi. Gracias, gracias mil a los artistas que nos han hecho conocer esas felices inspiraciones del compositor, que estudiando y penetrando hondamente las intenciones del poeta que dramatizó un incidente de la historia de Venecia, ha expresado el sentimiento y la pasión con acentos musicales de mágicos efectos. No se puede decir que Verdi es de aquellos que echándose enteramente en brazos de la escuela alemana, han sacrificado todo a las científicas y a veces complicadas, extrañas, incomprensibles combinaciones de los que se jactan de ser solo armonistas. En nuestra opinión, que por carácter de autoridad no deja de ser una opinión, Verdi sobresale, es la verdad, como armonista; pero satisface cumplidamente al mismo tiempo todas las condiciones de esos cantos bellos y graciosos sin los cuales la música no es más que algarabía, o a mucho conceder un árido estudio de armonía (P. 3).

Otra crónica aparecida en el mismo *Diario de Avisos* nos deja evidencia de la significativa asistencia del público a uno de estos eventos:

Miércoles 1 de octubre de 1854

TITULO: OPERA ITALIANA

La primera representación de *Atila* en la noche del domingo 29, atrajo al Teatro un concurso numeroso, tan numeroso como el que cabía en el local. Hemos dicho mal, más del que podía recibir el edificio (P. 2)

Finalmente, una última nota tomada del mismo periódico nos da cuenta de la rápida apropiación del repertorio operático de Verdi por parte de los músicos caraqueños, a objeto de que esta música formara parte de celebraciones locales, lo cual no deja de ser un dato interesante desde el punto de vista de la recepción del nuevo repertorio.

Miércoles 2 de abril de 1856.

En: Comunicados

TITULO: CONCIERTOS PUBLICOS

[...] brillante éxito... ha alcanzado el lujoso café establecido por el Sr. F. T. De Aldrey, que impropriadamente se denomina Chocolatería Española.

Las fantásticas y originales armonías de Verdi, en una pieza de conjunto del *Nabuco*, arreglada por el Sr. Eduardo Calcaño para corneta de pistón, clarinete, flauta, violoncello y piano, fueron saludadas con estrepitosos aplausos (P. 2).

---

<sup>36</sup> Sobre la música de Verdi, el crítico del *Diario de Avisos* dijo en esta segunda oportunidad: Sábado 28 de octubre de 1854. En: Comunicados TITULO: TEATRO DE CARACAS CRÓNICA DE BASTIDORES La música de Verdi en boga hoy en Europa es de un género desconocido entre nosotros y es necesario estudiar y comprender el sentimiento del compositor. Verdi es en la música el romántico de la época, así como García Gutiérrez lo es de la literatura española y Víctor Hugo de la francesa. Así es que Verdi ha escrito su *Trovatore*, sobre el mismo argumento que García Gutiérrez escribió su *Trocador*, y estos dos ingenios se han unido siguiendo el mismo camino. Ahora bien, ¿Cuál es el carácter que domina en estos jefes de esta nueva escuela? La energía, la decisión, el arrojo. Este es pues el espíritu que debe animar a los ejecutores e intérpretes de la música de Verdi. Energía, decisión y arrojo. Acostumbrados nosotros a las dulces melodías de Rossini, de Bellini y de Donizetti, queremos imprimir el mismo carácter a esa música romántica, ruidosa y golpeante, si se nos permite la expresión, que se asemeja y produce la misma impresión que el estampido del cañón o el ruido de la tempestad: los cantos melodiosos y sencillos son muy escasos en este género de música. Sigamos pues el carácter del compositor (p. 2).

Para visualizar los títulos que se estrenaron en el Teatro Caracas durante la década de los 50s, comencemos por dejar saber que para la inauguración de dicho recinto en 1854 se estrenó *Hernani*, de Verdi<sup>36</sup>, además de reponer otros títulos del mismo compositor y de Rossini, Bellini y Donizetti. En la temporada del 55 se estrena de Rossini, *Semiramis*, además de realizar otras reposiciones. La temporada del 57 trae como novedades La *Favorita*, de Donizetti, y El *Trovador*, de Verdi. En último lugar, la compañía lírica del 58 realizó como estreno para los caraqueños, *La Hija del Regimiento*, de Donizetti, y dos títulos de Verdi: *Rigoletto* y *Nabuco*.

Para poder hacer una mejor valoración de lo enumerado, es bueno hacer notar que la llegada del repertorio de Verdi a Caracas no sólo representó para los ciudadanos la renovación y mayor conocimiento del repertorio operático, sino que también colocó a la audiencia local ante la vanguardia escénico-musical de Europa. En aras de que ello pueda ser constatado, mostremos algunas evidencias cronológicas: la ópera *Hernani* se estrenó en Venecia en 1844, teniendo su debut caraqueño en 1854; *I due Foscari* se estrenó en el mismo año de 1844, y se reestrenó en Caracas en 1853; *Atila* vio la luz pública en Venecia en 1846, y contó su reposición caraqueña también 1854; *Rigoletto* se estrenó en el mismo sitio en 1851 y se repuso en Caracas en 1858; finalmente *Trovador* tuvo su primera aparición pública en Roma en 1853, y se repuso en Caracas en 1857. Como es posible constatar, esta pequeña crónica deja ver igualmente cómo se van estrechando las fechas de los estrenos italianos y los caraqueños, lo cual es contrario a la aludida afirmación de Calcaño, según la cual, Caracas no estaba al tanto de lo que estaba ocurriendo en Europa en materia de música<sup>37</sup>.

**4° Por la ampliación y renovación de los elencos líricos:** una vez más debemos remitirnos al corto contexto histórico que tenía la ópera caraqueña para la década de los 50s, a fin de que podamos hacer una mejor valoración de los hechos. Como ya se ha dicho, la primera experiencia que tuvieron los habitantes de la Ciudad con el género italiano fue producto de la muy loable iniciativa de Atanasio Bello Montero, quien con una compañía nacional logra montar –a lo largo de la década de los 30s- los cuatro títulos de Rossini ya advertidos. La segunda compañía que trae ópera italiana a Caracas (1843-1844) sí contó con cantantes italianos, pero no por ello dejó de recibir ciertas críticas, dada la manera en que se reorganizó la empresa para su llegada al país. Un remitido de prensa aparecido en el periódico *El Venezolano* del día 26 de abril de 1843 (f. 2v), deja ver la reacción de parte del público ante la venida de la mencionada compañía:

REMITIDOS.

Sobre la ópera italiana anunciada.

Sr. Redactor de *El Venezolano*.

En el número 173 de apreciable periódico que Ud. redacta se ve el anuncio que se hace de una compañía de ópera que marca seis actores y un director de orquesta. Dice el último aviso así: “Tendremos pues ÓPERA ITALIANA, EN CARACAS, que por inferior que sea respecto de los que figuran en Europa, siempre será una cosa nueva para nosotros y mejor de lo que tenemos visto”.

No queremos ahora extendernos en la materia, ni hablar de nuestra proposición a alucinarnos con todo lo que viene al país; y sólo nos ceñiremos a preparar al público con la verdad.

Prima Donna Sra. Ligia Giovanini. (1)

Primo Tenor Sr. Alessandro Galli. (2)

Primo Bass SS Ramón Caballería. (3)

---

<sup>37</sup> Calcaño, *La ciudad y su música...*, 532

Secondo Tenor Sr. Francesco Astol. (4)  
Secondo Baso Sr. Giovanni Angelote. (5)  
Secondo genérico SS Francesco Terrant. (6)  
Director de orquesta Sr. Estephano Búzate. (7)

(1) Esta dama que se nos anuncia como primera en esta compañía, es la segunda que estaba en La Habana; es una segunda dama muy común, la primera que hubo en la compañía fue la Sra. Cassini, de nación italiana. Hágase pues la justa rebaja en obsequia de la verdad.

(2) El Sr. Galli era segundo papel en la compañía que figura: es regular que hoy ascienda a primero.

(3) El Sr. Caballería (español madrileño) vino a Puerto Rico de segundo bajo; no es peor, y también pasa a primer actor.

(4) El Sr. Astol (español catalán) era en la compañía corista. Está ascendido a segundo tenor, que es lo mismo que elevar a un soldado raso a coronel. Puede que se le pueda dar un escudo con el mote de arrojo asombroso.

(5) El Sr. Angelote fue segundo tenor y (yo no lo digo) pero se asegura que fue mal recibido en Puerto Rico.

(6) El Sr. Terrant (español), segundo genérico acomodado para todo, es un corista. Se deduce pues que toda la bulla que se hace con tres segundos, quizás... o sin quizás, no iguala a lo que se ha visto aquí. El tiempo nos dará la penitencia.

(7) El Sr. Busate es un regular pianista y más nada: sin embargo, ... le sobrarán discípulos que le aseguren unos 100 pesos mensuales. Bien entendido que es el último que llega: aunque sepan menos de lo que se ocupan hoy de la enseñanza y éstos que los que la practican en el país, ésta es nuestra manía (continuará).-B

Con todo y las críticas, esa primera compañía italiana se mantuvo activa durante varios meses en Caracas, tiempo durante el cual estrenó, como hemos dicho, varios títulos de Rossini, Bellini y Donizetti.

Así, llegamos al año de 1853 cuando nos visita la Compañía Vita, integrada por la pareja de soprano y barítono del mismo apellido; y por los tenores Sres. Melville y Coradizefti. Respecto a esta empresa lírica, encontramos el siguiente comentario en el *Diario de Avisos*: "la Compañía Lírica Italiana a fuerza de complacer y recrear al público de Caracas, ha logrado de él simpatías pronunciadas. En recientes funciones ha tenido ocasión de conocer mejor el mérito de cada uno de sus miembros (5 de febrero de 1853, p. 3).

Para la inauguración del Teatro Caracas al año siguiente, se contrató una nueva compañía integrada por la soprano Cecilia Saeman, el tenor Luis Soler, el barítono Francisco Dragone y el bajo Vicente Campani. La apreciación sobre esta compañía fue muy positiva. De ella se dijo, entre muchas otras cosas: "nunca he visto en esta capital una compañía más capaz, más digna de interpretar las grandes composiciones líricas de los célebres maestros. No basta decir esto para elogiar debidamente a los buenos cantantes que han inaugurado el nuevo teatro... (*El Diario de Avisos*, 22 de octubre de 1854, p2).

Sobre la siguiente compañía que visitó Caracas, escribieron Salas y Feo Calcaño lo siguiente, resumiendo a muy grandes rasgos las crónicas y críticas del *Diario de Avisos*: "a fines de 1856 viajó a Europa la señora Saeman para contratar artistas para la temporada 1857-1858... En esta compañía trabajaron el barítono Morelli, la mezzo-soprano Aldini, el tenor Tiberini, el bajo Gasparoni, y un notable conjunto de segundas partes... La compañía interpretó a cabalidad *El Trovador*, pero no estuvieron a la altura con *Norma* ni con *Linda de Chamounix*<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Salas y Feo Calcaño, Sesquicentenario de ópera en Caracas..., 30 y 31



Para la siguiente temporada, el barítono Morelli trajo nuevos cantantes que fueron del agrado del público caraqueño. Sólo queremos agregar a este dato que -en julio de 1880- cuando se planeaba la compañía lírica que tendría como deber inaugurar el Teatro Guzmán Blanco, se esperó, como referencia, que el elenco a elegir contara por lo menos con la calidad vocal de la soprano Saeman o del barítono Morelli (“Drama lírico”, *La Opinión Nacional*, 06 de Julio de 1880, p. 2).

**5° Por el desarrollo de la crítica:** como lo hemos podido comentar en otro espacio, en Caracas “contribuyó mucho al desarrollo de la crítica musical, la aparición y difusión de la ópera italiana, género que fue concebido por la sociedad decimonónica local como una de las mejores muestras de la civilización occidental<sup>39</sup>. Ella se constituirá en el principal (no el único) motor de la crítica y hará de este oficio una necesidad para el lector de periódicos, hasta el punto de que cuando sus columnas no estén en la prensa semanal, el público las solicitará<sup>40</sup>. Entonces tendremos que concluir (sin caer en extremismos absolutistas) que, en Caracas, las temporadas de óperas contribuyeron mucho a la creación del oficio de la crítica y de la apreciación del arte en términos racionales o argumentativos.

Dicho lo anterior, se colige que la crítica no se originó con la inauguración del Teatro Caracas, sino que tiene sus más remotos orígenes en la primera crónica lírico-musical que aparece en la *Gaceta de Caracas* (nuestro primer periódico), el 30 de diciembre de 1808. Luego de ésta y de unas tres reseñas más aparecidas en el mismo medio hemerográfico y en el *Mercurio Venezolano* de enero de 1811<sup>41</sup>, tendremos que esperar hasta la década de los 30s cuando -terminada la Guerra de Independencia- podremos toparnos con un mayor y mejor número de reseñas periodísticas de interés musical. En estas reseñas lo que más luce es lo que tiene que ver con las funciones de la Compañía Nacional de Ópera Cómica que dirigió Atansio Bello Montero. En este sentido, algunas reseñas aparecidas en *El Nacional* de 1834 y 36, y en *La Oliva*, de este último año<sup>42</sup>. Se trata de una crítica sin firma, aunque más centrada en el hecho artístico propiamente, cosa que no se evidencia en las reseñas aparecidas en la *Gaceta de Caracas*<sup>43</sup>. Asimismo, y como ha sido mencionado, se observa en ellas la protección y promoción del teatro lírico, dada su importancia -nuevamente- como elemento civilizatorio. Finalmente, también aparecerán algunas notas críticas en el periódico *La Bandera Nacional* de 1837, referidas éstas a la actividad de la Sociedad Filarmónica y a los conciertos realizados por el violinista Toribio Segura, lo que evidencia que las críticas referidas a conciertos también existieron, aunque en menor medida.

Con la llegada a Caracas de la primera compañía de ópera italiana, a mediados de 1843, reaparece nuevamente la recurrencia de los artículos de opinión sobre el ejercicio escénico musical. Los periódicos más accesibles y que mejor revelan el seguimiento de esta actividad son *El Venezolano* y *El Liberal*, sin duda los medios hemerográficos más importantes de ese período. Todavía no se trata de un ejercicio de la crítica que pudiéramos calificar de profesional, pues es una práctica expresa y auto denominadamente “diletante”. Incluso el contenido de estos artículos deja ver con frecuencia que quien escribía las notas, en principio, no era un empleado, y a veces ni siquiera el editor del periódico, sino un aficionado a la música (sobre todo a la ópera)

<sup>39</sup> La visión de la ópera como elemento civilizador -en términos muy comunes a como lo concibe Norbert Elías\*- es muy frecuente en la prensa del siglo XIX. Para una breve muestra, extraemos un comentario hecho en el Diario de Avisos con motivo de la inauguración del Teatro Caracas (25 de octubre de 1854, p. 2): Hasta ahora ocho años bautizáramos con el nombre de teatro un salón de grosera construcción, situado en la calle del Sol, entre las esquinas del Chorro y Coliseo... Ese teatro de que hablamos se vendió y hoy se encuentran dos casas fabricadas en su área. De este modo una ciudad de 50 mil almas quedó sin este elemento civilizador de las sociedades antiguas y modernas... \* Norbert Elías, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987. Edición digitalizada disponible en: [file:///C:/Users/Pc\\_win/Downloads/Norbert%20Elías%20-%20El%20proceso%20de%20la%20civilización%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Pc_win/Downloads/Norbert%20Elías%20-%20El%20proceso%20de%20la%20civilización%20(1).pdf) [Última consulta: 20-04-2021]

<sup>40</sup> Hugo Quintana, «Primeros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1808-1858)», *Música e Investigación*, n° 23 (2015): 76. Disponible en: [https://www.academia.edu/24963508/Primeros\\_cincuenta\\_años\\_de\\_crítica\\_musical\\_en\\_Caracas\\_1808-1858\\_](https://www.academia.edu/24963508/Primeros_cincuenta_años_de_crítica_musical_en_Caracas_1808-1858_) [Última consulta: 28/05/2021].

<sup>41</sup> Ver Quintana, «Primeros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1808-1858)», 47-51.

<sup>42</sup> Ver Quintana, «Primeros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1808-1858)», 51-53.

<sup>43</sup> En nuestra opinión, las notas aparecidas en la *Gaceta de Caracas*, más que crítica musical, parecen crónica social donde se emite mínimamente alguna valoración de interés musical.

quien, por propia iniciativa, enviaba unas observaciones a los editores del medio. Con todo, y a pesar del anonimato y declarado diletantismo, la reiteración y persistencia de ciertos signos autorales como firmantes permanentes en el periódico, hacen suponer la progresiva especialización (por el largo desempeño en dicha actividad) de un individuo en el particular género de la crítica musical.

Además, se puede afirmar que tanto los editores de *El Venezolano*, como los de *El Liberal*, hicieron un seguimiento cuidadoso de todo el desenvolvimiento de la compañía de ópera que nos visitó en 1843, incluso desde antes que ésta llegara al país. Para el advertido seguimiento, los editores del periódico *El liberal* -por ejemplo- destinaron algunas columnas especializadas al tema, las cuales llevaron por título "Ópera italiana" o "Teatro de la ópera". Estas columnas, de hecho, muy posiblemente fueron las primeras de su tipo, lo que sin duda está señalando otro punto en el desarrollo de la crítica musical en Venezuela. Como comentamos en nuestro aludido artículo<sup>44</sup>, "el señor "Z" de *El Liberal*, es detallista y argumentativo: estima por separado el desempeño de la orquesta, de los coros y de cada uno de los intérpretes solistas, particularizando cada uno de los momentos de su interpretación. Por sus comentarios, este crítico deja ver y hace gala de sus conocimientos musicales", ofreciendo incluso "crítica de la crítica musical" que se realizó durante aquella temporada de ópera.

A tal arraigo había llegado la crítica musical en 1854, que antes de que se iniciara la temporada que tenía por objeto inaugurar el Teatro Caracas, un aficionado que tuvo la dicha de presenciar los ensayos previos al evento, escribió una carta a los redactores del *Diario de Avisos*, extrañando "la falta de algunos artículos de arte literarios describiéndonos las impresiones que hayan podido producir en el alma de los diletantes caraqueños, los ensayos que han presenciado, de la compañía de Ópera que para nuestra dicha y placer, tenemos en nuestro suelo"<sup>45</sup>. Como se constata por la cita, la redacción del Diario publicó la carta y la ocasión fue propicia para que el mismo aficionado describiera las características vocales de cada uno de los miembros de la compañía.

Seis días después de la primera función, y tal y como antes había sucedido con *El Venezolano* y *El Liberal*, la redacción del *Diario de Avisos* inauguró la columna titulada "Crónica de Bastidores", bajo la premisa de que "la crítica del arte cuando es justa, racional y fundada contribuye a su progreso"<sup>46</sup>. Aunque con el tiempo cambiará mucho el nombre de las columnas dedicadas a la crítica (Teatro Caracas, Ópera italiana o Revista musical), este espacio dedicado a comentar y valorar la actividad de las compañías de ópera se mantendrá vigente hasta el final de los días del *Diario de Avisos*, en la última década del siglo XIX.

También, parece que es al mismo Mariano de Briceño, redactor del Diario de Avisos, a quien le debemos el haber dado un paso certero hacia la superación de la crítica anónima en la prensa caraqueña. Una nota aparecida en su Diario es muy clara al respecto:

Sábado 20 de enero de 1855.

TITULO: EL SEMANARIO

SEXTO AÑO

Un breve saludo al aniversario que nos trae hoy a la memoria el día en que por primera vez vio el Diario de Avisos la luz pública.

Ha vivido cinco años. Entra hoy en el sexto [...]

Tratamos de introducir este año mejoras muy provechosas a nuestros suscriptores [...].

<sup>44</sup> Quintana, «Primeros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1808-1858)», 65

<sup>45</sup> «Señor redactor del Diario de Avisos», 20 de septiembre de 1854, 2

<sup>46</sup> «Teatro Caracas: Crónica de Bastidores», Diario de Avisos, 28 de octubre de 1854, 2

Desde hoy adoptamos el sistema de firmar nuestros escritos. Lo que en Francia se practica por virtud de una ley opresiva, vamos a hacerlo nosotros por propia convivencia. ¿Quién no sabe que este papel no tiene más que un redactor? ¿Quién ignora que los trabajos de la sección editorial nos pertenecen, y de ningún modo lo que se dicen remitidos? Pues bien, por ignorancia, incuria ó mala fe, sucede muchas veces que se desconoce nuestra paternidad en artículos de entrada o de salida, y se nos atribuye tenazmente los escritos de un extraño. Por eso juzgamos conveniente ilustrar con nuestra firma a la ignorancia, a la mala fe desconcertada, y llamar la atención del distraído. Además, nos preparamos de este modo a admitir trabajos auxiliares remunerados o gratuitos y que podían fácilmente distinguirse de los de la Redacción principal, que llevarán siempre las iniciales. - M. de B (p.1)

Todo hace suponer que la decisión de Marino de Briceño fue respetada por el resto de los críticos de su *Diario*, pues a partir de esta fecha comenzarán a figurar diverso tipo de reseñas, identificadas todas por distintas siglas, entre las que cabe mencionar: D. S. (¿Don Simón?), Don Basilio, M. L., J. L., A.M.A. y, por supuesto, M. de B. Que sepamos, Don Mariano de Briceño no era músico<sup>47</sup>, pero por su largo desempeño como crítico de ópera, le corresponde un lugar significativo en la conformación de este rol en Caracas. Después de él la crítica musical caraqueña del siglo XIX llegará a un estatus de indiscutible profesionalización, ejercida –entre otros- por músicos y hábiles escritores, como Manuel Revenga (Fanor), Salvador Narciso Llamozas y Jesús María Suárez, cuyas notas desfilarán en la prensa de finales del siglo XIX y principios del XX<sup>48</sup>.

Para terminar este apartado queremos decir que la crítica del *Diario de Avisos* cumplió también una función cívica, pues en sus notas relativas a la actividad del Teatro Caracas, atendió con celo el buen funcionamiento de este, la mejor forma de conducirse en él, los aciertos y desaciertos de sus administradores, etc. Asimismo, realizó una labor pedagógica en favor del arte operático, pues, para beneficiar su mejor comprensión, el periódico llegó a publicar las síntesis argumentales de algunas piezas, no solo para dar a conocer su contenido, sino para que el oyente pudiera juzgar con propiedad el mérito con que los artistas las ejecutaban. Veamos como ejemplo una de estas notas:

Miércoles 5 de enero de 1853.

En: El Semanario

TITULO: LOS DOS FÓSCARIS

Las repetidas pruebas de aprecio y benevolencia que el público de Caracas ha dado a la compañía lírica que actualmente nos encanta con escogidos fragmentos de obras maestras de los más célebres compositores modernos, nos estimula a poner también por nuestra parte el respectivo contingente, proporcionando el argumento de la ópera trágica, Los dos Fóscaris, no solo para hacer mejor conocer el teatro con que el famoso Verdi ha expresado en música las pasiones puestas en acción, sino igualmente para poder juzgar con propiedad del mérito con que los artistas ejecuten la obra del maestro, que en su mayor parte va a ser representada el 6 de los corrientes. (p. 1).

### 3. A manera de cierre: ¿una pausa de diez años?

Establecido este –a nuestro entender- auspicioso panorama de la ópera en la Caracas a mediados del siglo XIX, uno no puede dejar de preguntarse por qué un hecho como la consolidación de las temporadas de ópera en la ciudad no fue ni siquiera aludido por la principal obra historiográfica caraqueña y, por el contrario, su autor decidió titular el

<sup>47</sup> El Dr. Mariano de Briceño (1810-1875), fue abogado y periodista, llegando a ocupar el cargo de secretario de la Corte Superior de Justicia (1837) y Juez de Primera Instancia (1840). "Como periodista, tuvo una destacada actuación en la prensa nacional como redactor del *Diario de Avisos* y *Semanario de las Provincias*". Elke Nieschulz de Stockhausen, «Briceño Mariano de». En: *Diccionario de historia de Venezuela*. Caracas, Fundación Polar, 1988), Tomo I, 535-536.

<sup>48</sup> Para más detalles, ver Hugo Quintana (2016), «Otros cincuenta años de crítica musical en Caracas: (1861-1911)». *Música e Investigación*. n° 24 (2016), 19-50. Disponible en: [https://www.academia.edu/36665158/Otros\\_cincuenta\\_a%C3%B1os\\_de\\_cr%C3%ADtica\\_musical\\_en\\_Caracas\\_1861-1911\\_](https://www.academia.edu/36665158/Otros_cincuenta_a%C3%B1os_de_cr%C3%ADtica_musical_en_Caracas_1861-1911_) [Último acceso: 28/05/2021].

el capítulo que se ocupa de la década en la cual ocurrió esta consolidación (1848 y 1858), “una pausa de diez años”. Más allá de la expresa dilación o aplazamiento del movimiento musical aludido por el título<sup>49</sup>, el capítulo seis (al cual venimos aludiendo) es en efecto la sección más pequeña de *La ciudad y su música*, después del epílogo, que obviamente tiene rasgos de “coda” o remate final. Desde el punto de vista del contenido estrictamente musical, en ese capítulo sólo se trata el tema de la creación de la Escuela de Música que formó parte de la Academia de Bellas Artes (subtítulo “¡A estudiar!”)<sup>50</sup> y otro que en efecto tiene que ver con la inauguración del Teatro Caracas en 1854 (“Un microcosmo de la ciudad”). Este subcapítulo apenas alcanza a un par de páginas y en él la palabra ópera sólo es mencionada tres veces<sup>51</sup>. El resto de los subcapítulos sólo aluden al contexto político y costumbrista de la Caracas de la época<sup>52</sup>.

En lo que respecta al aludido subcapítulo “f” (que así se enumera el que se refiere a la actividad del Teatro Caracas), no sabemos si lo peor son todas las omisiones que en él subyacen o si resulta todavía más inconveniente la “pintoresca” descripción que se acuña en el último párrafo de la sección, en donde Calcaño pareciera calificar al Teatro como un “gallinero” de pueblo, lo cual contrasta mucho con lo que *El Diario de Avisos* y otras fuentes por citar nos dejan ver. He aquí el advertido relato:

En las noches de función la entrada del teatro ofrecía un aspecto muy típico. En la acera de enfrente se estacionaban vendedores ambulantes que colocaban sobre unos cajones sus azafates en los que había dulces populares: rosquitas, almidones, conservas de coco, pelotas, suspiros, besitos y pequeños paquetes de maní tostado. En el centro del azafate había una pequeña lámpara de carburo o una simple vela a la cual se le improvisaba una brisera de papel de estraza. Otros vendedores ofrecían algunos refrescos: guarapo, chicha, diversos caratos y hasta café tinto. A las puertas del teatro, unos muchachos se encargaban de custodiar los bastones y “varitas” de los asistentes al gallinero, pues allí no se dejaba entrar con tales artículos en la mano. Los muchachos ataban al bastón un papelito con un número escrito en lápiz, y daban otro semejante al dueño. Por estos años, las familias llegaban a pie, y alguna que otra lo hacía en coche, lo que despertaba mucha curiosidad en el nutrido grupo que llenaba la calle con el sólo objeto de mirar a los concurrentes a la función<sup>53</sup>.

Ante esta pintoresca pero despectiva descripción del Teatro Caracas, y ante la invisibilización del hecho operático en casi todo el subcapítulo, uno no puede dejar de preguntarse si para escribir esta sección Calcaño se ocupó de revisar la prensa de la época, o si por el contrario, la omitió. La respuesta -afortunadamente- la encontramos en el apéndice del capítulo VI, dispuesto al final de *La ciudad y su música*. Ahí se nos dice que “para el Teatro Caracas se utilizó el trabajo de Landaeta Rosales, el libro de Juan José Churión y los artículos respectivos aparecidos en *Crónica de Caracas*<sup>54</sup>. De allí concluimos -por propia confesión- que el autor de *La ciudad y su música* no utilizó las fuentes documentales primarias que, desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo, mejor le podían acercar a la actividad operática y musical que se realizó en el Teatro Caracas. Ello explicaría en buena parte el vacío (la “pausa de diez años”) que encuentra Calcaño entre 1848 y 1858. Pero, además, un estudio de las fuentes que sí dice haber consultado, revela que la situación es todavía más compleja:

El texto cuyo autor es Manuel Landaeta Rosales no es otro que un artículo titulado “Los teatros de Caracas en más de tres siglos” y, como es de esperarse, constituye fundamentalmente una crónica de las distintas edificaciones caraqueñas destinadas a la

<sup>49</sup> Como editor y curador de la última edición de *La ciudad y su música* (2019), podemos dar fe de lo hábilmente sugestivo que fue Calcaño en la colocación de sus títulos y subtítulos.

<sup>50</sup> Este es otro tema con el que la historiografía musical venezolana tiene una gran deuda.

<sup>51</sup> En el subcapítulo siguiente (g), también se hace una brevísima mención de la temporada 1855-1856.

<sup>52</sup> Esta estructura, donde se intercalan capítulos de interés enteramente musicales, con otros más afines a las costumbres, a la política y al desarrollo urbano de la ciudad, es común a toda la obra, y de allí surge el sencillo pero efectivo título de libro: *La ciudad y su música*

<sup>53</sup> Calcaño, *La ciudad y su música...*, 535

<sup>54</sup> Calcaño, *La ciudad y su música...*, 557



actividad teatral. Con todo, Landaeta Rosales consigue un pequeño espacio para valorar la actividad cultural realizada en el Teatro Caracas, diciendo entre otras cosas:

En este teatro no sólo se pusieron en escena óperas muy buenas desde su inauguración, sino las primeras zarzuelas en 1861; y también en 1873, la primera ópera nacional, *Virginia*, que compuso el célebre maestro José Ángel Montero. Centeneras de compañías líricas y dramáticas han trabajado allí, ya del extranjero, ya venezolanas, y además ha habido conciertos, veladas y otras diversiones públicas, lo mismo que reuniones políticas, populares, literarias, científicas y, finalmente, se han celebrado actos en honor a nuestros Próceres.

En 1865 se inauguró allí el primer piano hecho en el país por el señor Lorenzo Rodríguez Colina.

La música que ha se ejecutado en este coliseo ha sido selecta, pues cuando se inauguró, los que le han sucedido han mejorado en el arte por la civilización y contacto con el extranjero.

En lo que respecta al aludido libro de Juan José Churión, Calcaño se refiere, por supuesto, a *El teatro en Caracas*. Churión, pese al estilo excesivamente sarcástico y socarrón con que trata los temas líricos y escénicos de la Caracas colonial y republicana, valora la actividad del Teatro Caracas como un significativo hito en la historia de la ciudad, afirmando entre otras cosas: “¡Inevitable teatro! Te hemos puesto como punto señero de una era teatral. En materia de teatros contamos por tiempos que caen del lado allá del Teatro Caracas y tiempos que caen del lado acá. Allí empieza el verdadero teatro entre nosotros como edificio civil...”<sup>55</sup>. En cuanto al tema de la ópera, se ve -por sus referencias y comentarios- que sí conoció y se sirvió de algunos ejemplares del *Diario de Avisos*, pero lamentablemente no va más allá de la función inaugural de 1854, de modo que lo que Calcaño tomó de allí fue sólo un “resumen del resumen” que ya había hecho Churión. Finalmente, y con respecto a la expresión “artículos respectivos aparecidos en la *Crónica de Caracas*”, refiere Calcaño al número 19 de esa revista (agosto-diciembre de 1954) dedicado precisamente a la celebración del centenario del Teatro Caracas. Como era de esperarse, en ese número, además de la nota editorial de Enrique Bernardo Núñez (a la sazón Director de la revista), se reeditaron algunos de los artículos publicados en el *Diario de Avisos*, además de otros de Aristides Rojas (*Orígenes del teatro en Caracas*), Enrique Bernardo Núñez (*El teatro del Coliseo*), Nicanor Bolet Peraza (*El teatro del Maderero*), F. Tosta García (*El teatro de Maderero*), Juan José Churión (*El teatro Nacional*), Manuel Landaeta Rosales (*El teatro de Caracas en más de tres siglos*) y una “Censura de las obras de teatro en 1841”.

Por la reedición de los artículos del *Diario de Avisos*, y por las alusiones a este mismo periódico hechas por Churión en *El teatro en Caracas*, tenemos que concluir entonces que no fue por desconocimiento que Calcaño obvió la revisión y consulta de esta fuente. El autor de *La ciudad y su música* conocía bastante bien la hemerografía caraqueña del siglo XIX, y para la preparación de su más importante libro deja expresamente claro que consultó *La Gaceta de Caracas*, *El Mercurio*, *El Conciso*, *La Oliva*, *El Tiempo* y *El Cojo Ilustrado*, además de otros periódicos del siglo XX que para este artículo no tiene sentido referir<sup>56</sup>. De este modo se infiere que si Calcaño no consultó el *Diario Avisos* para informarse e informar mejor a sus lectores sobre las temporadas de ópera en el Teatro Caracas (tampoco lo hará respecto a las temporadas de ópera del Teatro Guzmán Blanco) es sencillamente porque no lo estimó necesario o porque -como hemos afirmado en páginas anteriores- toda la actividad musical que se realizó en favor de las temporadas líricas en Caracas, no contó como parte de su programa de construcción histórica<sup>57</sup>. Esta posición -a primera vista- parece comprensible dado que esta elaboración historiográfica

<sup>55</sup> Churión, *El teatro en Caracas*, 139

<sup>56</sup> Aludimos aquí a la hemerografía expresamente declarada en la edición original de *La ciudad y su música* (Caracas, edición del Conservatorio Teresa Carreño, 1958), 485..

<sup>57</sup> Como ya ha quedado dicho, Juan Bautista Plaza encontraba descartable -en cuanto a arte musical venezolano- “toda aquella producción de carácter netamente extranjero, no obstante haber sido concebida por algún hijo de nuestro país”. En Plaza de, Comp., *La música en...*, 27.

estaba dirigida fundamentalmente a reforzar la conciencia de los valores patrios en la Venezuela de principios del siglo XX; pero hoy, cuando todo texto historiográfico debe ser visto, no como una reconstrucción del pasado, sino como una simple aproximación a algunos hechos sucedidos, nos luce pertinente plantearnos los siguientes cuestionamientos:

¿La realización de la ópera en Caracas representa o no un hecho histórico significativo en nuestro acontecer musical local (hecho que además se mantuvo vigente por más de un siglo)? ¿Los montajes de las óperas, por ser de autores extranjeros, constituyen o no una producción nacional o local? ¿Las temporadas de ópera en Caracas fueron posibles o no sin el concurso de los venezolanos? ¿Eran o no venezolanos los miembros de las orquestas y de los coros?

¿Fue o no el público caraqueño el que promovió, financió, apoyó y disfrutó (o se disgustó) con este género de eventos? ¿Fue de esa manera o no como se apropiaron los caraqueños de un bien que en realidad le fue propio a todo occidente y, por lo tanto, también a Venezuela? ¿Al silenciar o subestimar el desarrollo de la ópera en Caracas durante el siglo XIX y principios del XX no nos estamos haciendo el flaco y contradictorio favor de enajenarle a nuestra historia los sustantivos hechos que nos insertan en la historia universal de la música?

Nosotros creemos que sí y esa es la compuerta historiográfica que -en términos conclusivos- hemos querido abrir con este artículo, partiendo del hecho cierto de que definir dónde comienza y dónde termina lo nacional en la música y en la ópera es siempre un hecho arbitrario que en cada caso que corresponderá ponderar a cada autor.

Como lo plantea Hayden White, considero la obra historiográfica como “una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa”<sup>58</sup>. La primera implicación que para nosotros tiene esa afirmación, es que la historiografía constituye, en primera instancia, una obra literaria, con todas las implicaciones que tiene esa condición cuando de representar la realidad se trata. Eso no significa que los hechos narrados por el historiador no sean documentados o documentables, pues, como todo profesional del área sabe bien, todas sus afirmaciones deben cumplir con esa premisa. Eso -ciertamente- hace que la obra historiográfica tenga que aceptarse también como una forma particular de conocimiento; pero la sola elección de documentos, así como el simple establecimiento de los hechos históricos a partir de la interpretación de dichas fuentes, sigue suponiendo -inevitablemente- la mediación de un sujeto y de sus subjetividades, además del problemático asunto que implica las distintas interpretaciones que, a su vez, hace también el eventual lector.

Como si ello fuera poco, los historiadores igualmente se han autoimpuesto la tarea de “explicar” los hechos y, como también lo ha estudiado el mismo White, ello supone más subjetividades a la hora de tramar, argumentar y tomar un inevitable posicionamiento ideológico frente a tales hechos históricos<sup>59</sup>.

En Venezuela, para la construcción del proyecto musical nacionalista que se desarrolló a partir de la segunda década del siglo XX, sus arquitectos estimaron necesario, además de la fundación de nuevas instituciones musicales y la composición de un nuevo repertorio, crear una nueva historiografía musical, lo que supuso decidir a qué “otorgarle carta de venezolanidad”<sup>60</sup>. Tales elementos -según Juan Bautista Plaza- se reducían a dos categorías fundamentales: “los de extracción popular provenientes del folklore, y los que tienen su origen en determinadas tradiciones de la cultura patria”<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> White, *Metahistoria...*, 14.

<sup>59</sup> White, *Metahistoria...*, 24 y siguientes

<sup>60</sup> Lo dicho sólo pone de manifiesto que las naciones (en cualquiera de sus formas culturales de manifestación), son sólo objetos ideológicos contruidos socialmente, en los cuales ciertas élites políticas, sociales o culturales participan en la invención o estandarización de tradiciones que -a través de la educación y los medios de comunicación social- son compartidas o impuestas a los llamados connacionales, a efectos de canalizar las energías de esas masas.

<sup>61</sup> En Plaza de, *Comp., La música en...*, 27.

Como bien lo afirmó Aponte, en términos de la historiografía musical caraqueña, todo lo advertido supuso la “invención de un pasado musical”<sup>62</sup>, lo que a su vez significó la exaltación de ciertas figuras, hechos y creaciones (los vinculados a la llamada escuela de compositores de la Colonia) y la subestimación o negación de otros (los pertenecientes a lo que Calcaño llamó Romanticismo musical venezolano). Además de ello, a nosotros nos fue posible evidenciar en esa bibliografía nacionalista, la exacerbada subestimación de la historiografía musical del siglo XIX<sup>63</sup> y -como hemos pretendido probar en este artículo- la invisibilización de la actividad realizada en torno a las temporadas de ópera, fenómeno que, a juzgar por la prensa de la época, constituyó en realidad la actividad musical caraqueña más importante y recurrente desde la inauguración del Teatro Caracas en 1854.

Lejos de acciones malintencionadas (que de eso no se trata), este ocultamiento de la actividad operática caraqueña del siglo XIX se explica porque los ideólogos e historiadores del nacionalismo musical venezolano estimaron esa actividad como una producción de carácter netamente extranjero, no obstante haber sido producida por contingentes nacionales. Pero hoy -cuando la actividad operática del siglo XIX está siendo reestimada como una manifestación cultural que se desarrolló mucho más allá de la fronteras nacionales de sus países de origen, y tuvo casi tanta importancia en Hispanoamérica como en la misma Europa- nos luce pertinente plantear una revisión (o distinta visión) de algunos de estos elementos que la historiografía musical nacionalista desestimó, a efecto de que dichos fenómenos sean reinsertados en nuestra historia de la música, abriendo incluso la posibilidad de que se estudien -como de hecho sucedieron- no sólo dentro de un contexto nacional, sino en el ámbito trasatlántico e intercontinental en el que -en efecto- se movilizaron las compañías de óperas. Esos estudios ya han comenzado a dar frutos significativos en el ámbito de la musicología latinoamericana<sup>64</sup> y, -como ya hemos mencionado- lo que queremos con este artículo es abrir esa compuerta para historiografía local y nacional.

Esa aludida revisión es cada vez más documentable gracias a la información que yace en las publicaciones periódicas del siglo XIX, fuentes cada día más accesibles gracias a los procesos de digitalización y a la informática, cosa que -en algunos casos- hemos hecho posible en Venezuela, gracias al desarrollo de un conjunto de bases de datos sobre noticias musicales aparecidas en las fuentes hemerográficas del siglo XIX, como hemos también podido dar cuenta a lo largo de este artículo. Esperemos, pues, que este reporte sirva de motivación para la realización de nuevas investigaciones que permitan renovar y ampliar la visión sobre un pasado musical que todavía entraña muchas cosas por redescubrir y reinterpretar.

---

<sup>62</sup> Aponte, «The invention...», 136-137.

<sup>63</sup> Aludimos aquí a las críticas a veces extremas a los Ensayos sobre el arte en Venezuela, de Ramón de la Plaza (1883).

<sup>64</sup> Aludimos aquí a los siguientes estudios: - Consuelo Carredano y Victoria Eli, «El teatro lírico». En: Consuelo Carredano y Victoria Eli (Eds.). La música en Hispanoamérica en el siglo XIX. (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2010), cap. IV; - José Manuel Izquierdo König, «Rossini's reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources». En: Ilaria Narici, Emilia Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton (Curadores), Gioachino Rossini (1868-2018), la música y el mundo. Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, 413-435. Disponible: [https://www.academia.edu/43963937/ROSSINI\\_S\\_RECEPTION\\_IN\\_LATIN\\_AMERICA\\_SCARCITY\\_AND\\_IMAGINATION\\_IN\\_TWO\\_EARLY\\_CHILEAN\\_SOURCES](https://www.academia.edu/43963937/ROSSINI_S_RECEPTION_IN_LATIN_AMERICA_SCARCITY_AND_IMAGINATION_IN_TWO_EARLY_CHILEAN_SOURCES) [Última consulta: 12-06-2021] - Benjamin Walton, «Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata». Revista Argentina de Musicología, v. 21 n° 1 (2020), 33-49. Disponible en: <http://ojs.aamicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/309/338> [Última consulta: 12-06-2021]

# Referencias

- Aponte, Pedro Rafael (2008). *The invention of the national in Venezuelan art music (1920-1960)*. Requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Pittsburgh, 2008. <https://core.ac.uk/download/pdf/12210111.pdf> [Última consulta: 30/05/2021]
- Calcaño, José Antonio. *Contribución al estudio de la música en Venezuela*. Caracas: Editorial Elite, 1939.
- Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*. Caracas: edición del Conservatorio Teresa Carreño, 1958.
- Calcaño, José Antonio. *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*. Universidad Central de Venezuela, 2019. Disponible en: [https://www.academia.edu/42738820/Libro\\_La\\_Ciudad\\_y\\_su\\_m%C3%BAsica\\_por\\_Jos%C3%A9\\_Antonio\\_Calca%C3%B1o](https://www.academia.edu/42738820/Libro_La_Ciudad_y_su_m%C3%BAsica_por_Jos%C3%A9_Antonio_Calca%C3%B1o) [Último acceso: 03/09/2020].
- Campomás, Raquel y Yurenia Santana. 2005. *Noticias musicales en el Diario de avisos*. Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Artes, Mención Música, Universidad Central de Venezuela, 2005.
- Castillo Didier, Miguel. *Juan Bautista Plaza: una vida por la música y por Venezuela*. Caracas: CONAC-ILIVES, 1985.
- Churión, Juan José. *El teatro en Caracas*. Caracas: Tip. Vargas, 1924.
- Elías, Norbert (1987). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987. Edición digitalizada disponible en: [file:///C:/Users/P-c\\_win/Downloads/Norbert%20Elias%20-%20El%20proceso%20de%20la%20civilizacion%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/P-c_win/Downloads/Norbert%20Elias%20-%20El%20proceso%20de%20la%20civilizacion%20(1).pdf) [Último acceso]: 20-04-2021
- Guido, Walter. "Cronología". En: José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música*. Caracas, FUNDARTE, 1980.
- Elke Nieschulz de Stockhausen, Elke. «Briceño Mariano de». En: *Diccionario de historia de Venezuela*. Tomo I, 535-536. Caracas: Fundación Polar, 1988.
- Núñez, Enrique Bernardo. *La ciudad de los techos rojos: calles y esquinas de Caracas*. Vol. II. Caracas: Tip. Vargas, 1949.
- Núñez, Enrique Bernardo [Director]. *Crónicas de Caracas. Crónica de Caracas*", nº 19 (agosto-diciembre de 1954) dedicado íntegramente a la celebración del centenario del Teatro Caracas.
- Perli, Rebeca. *José Antonio Calcaño: una biografía*. Caracas, Fundarte, 1994.
- Plaza, Juan Bautista. "Apuntes sobre estética musical venezolana". En: Nolita Plaza [Compilador] *La música en nuestra vida (escritos 1925-1965)*. Caracas: FUNVES- Fundación Juan Bautista Plaza- Ministerio de Educación Cultura y Deportes- CONAC, 2000.
- Quintana, Hugo. *Primeros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1808-1858)*. *Música e Investigación*, nº 23 (2015): 45-78. Disponible en: [https://www.academia.edu/24963508/Primeros\\_cincuenta\\_a%C3%B1os\\_de\\_la\\_cr%C3%ADtica\\_musical\\_en\\_Caracas\\_1808-1858\\_](https://www.academia.edu/24963508/Primeros_cincuenta_a%C3%B1os_de_la_cr%C3%ADtica_musical_en_Caracas_1808-1858_) [Último acceso: 28/05/2021].



Quintana, Hugo. *Otros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1861-1911)*. *Música e Investigación*, n° 24 (2016): 19-50. Disponible en: [https://www.academia.edu/36665158/Otros\\_cincuenta\\_años\\_de\\_crítica\\_musical\\_en\\_Caracas\\_1861-1911\\_](https://www.academia.edu/36665158/Otros_cincuenta_años_de_crítica_musical_en_Caracas_1861-1911_)  
[Último acceso: 28/05/2021].

Quintana, Hugo. Edición crítica, estudio preliminar, notas referenciales y complemento de fuentes a *La ciudad y su música*, de José Antonio Calcaño. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2019. Disponible en: [https://www.academia.edu/42738820/Libro\\_La\\_Ciudad\\_y\\_su\\_música\\_por\\_José\\_Antonio\\_Calcaño](https://www.academia.edu/42738820/Libro_La_Ciudad_y_su_música_por_José_Antonio_Calcaño)  
[Último acceso: 28/05/2021].

Rodríguez, Fidel. *Caracas, la vida musical y sus sonidos (1830-1888)*. Caracas: editado por el Fondo Editorial 60 años de la Contraloría General de la República, 1999.

Salas, Carlos y Eduardo Feo Calcaño. *Sesquicentenario de la ópera en Caracas: relato histórico de ciento cincuenta años de ópera 1808-1958*. Caracas, Tipografía Vargas S. A., 1960

White, Hayden (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

# Quién soy como artista?

Poniendo en práctica la investigación  
artística formativa en música

RESEÑA

**Rubén López Cano**



UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID

# Rubén López Cano.

## ¿Quién Soy como artista?

### Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música.

Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2024, 479pp.

Mercedes Guanchez  
[mercedes.guanchez@elsistema.org.ve](mailto:mercedes.guanchez@elsistema.org.ve)

Centro de Investigación y Documentación de El Sistema  
CIDES

“López Cano es nuestro *gurú* en la formación musicológica”. Eso me dijo mi directora del Centro de Investigación cuando le comenté la intención de realizar esta reseña. Sentí un gran entusiasmo por conocer a este autor. Me puse en marcha para hacer lo propio. Este libro llegó a mis manos gracias a un correo en el que se me invitaba a leer esta publicación y realizar una reseña para nuestra *Revista SisTema*. No dudé. Aquí está.

Decir algo del autor del libro es todo un desafío. No solo por su prolífica producción académica, sino por su monumental alcance a nivel internacional. Rubén López Cano es un musicólogo catedrático mexicano especializado en áreas como la Retórica musical del siglo XVII y XVIII; y la Semiología Musical. Es investigador y autor de una gama de textos y artículos académicos que giran desde la retórica, la cognición, la cultura musical hasta la epistemología de la investigación musical. Ha sido editor y director de revistas científicas. Y sus dos últimas publicaciones gruesas corresponden a este año 2024. *De los videomemes a Tom & Jerry: la música cuenta en el audiovisual*, publicada por la Universidad de Jaén (un libro de 4 capítulos, con glosario y bibliografía). La otra, justamente, es el objeto de esta reseña: *¿Quién soy como artista?*, editada por el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, y su primera impresión corresponde a octubre de este mismo año.

Se preguntarán cómo es que, si la publicación es de octubre, estamos haciendo su reseña en septiembre. Se debe a la generosidad del autor y la de sus patrocinantes, dado que contó con el apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos culturales de México. El texto está en línea desde este mes y es de acceso libre a través del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense y de la página web de López Cano. En este punto es importante aclarar que este libro, *¿Quién soy?*, es el resultado de las experiencias investigativas, docentes de dirección, revisión, y como lectores de trabajos de investigación artística tanto de López Cano como de su colega San Cristóbal, como un equipo de investigación.

*¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música* es un libro digital de libre acceso. Primera edición: Madrid, de septiembre de 2024. Lo edita la Universidad Complutense de Madrid y consta de un prefacio, ocho (8) apartados o capítulos, más las referencias. En las redes sociales, esta obra se promociona desde su eje fundamental: como una publicación académica que ofrece un balance crítico del desarrollo de la investigación dirigida, basada y direccionada a la práctica artística; razón por la cual la praxis artística es su núcleo vertebral. De este modo, el libro se convierte en una fuente orientadora para el desarrollo, formalización y dirección de trabajos finales, tesinas y tesis de grado.

El primer contacto con el autor lo hacemos en el prefacio. Este sirve como una gran nota o advertencia al lector. Aquí explica lo que encontrará y no encontrará el lector de estas páginas. Sobre este aspecto deja muy claro que abordará los trabajos finales, tesis y tesinas de los tres ciclos de formación de la educación superior: 1. grado, licenciatura y bachelor; 2. Maestrías, máster o magister; 3. doctorados. De este modo, nos deja saber que se trata de investigaciones exclusivas del nivel universitario.

El siguiente apartado o capítulo es en realidad una extensa Introducción. Y cuando digo extensa es porque además de mostrar los contenidos de cada apartado del libro, como es propio de una introducción de cualquier trabajo de investigación, López Cano expresa las diferencias sustanciales entre las investigaciones en estos tiempos y las que se podrían encontrar hace diez años atrás. El autor hace referencia a que en estos tiempos se han multiplicado las investigaciones al igual que los programas de formación en el área de *investigación artística* en el mundo entero; y se refiere muy especialmente al acceso digitalizado a cientos de trabajos finales, tesis y tesinas en música al cobijo de la etiqueta "investigación artística". De esta manera insiste en que el lector encontrará en el libro su propia concepción de la *investigación artística formativa en música*, la del autor (pag.15).

López Cano, también recoge en este apartado el propósito y la justificación del libro ¿Para qué y por qué un libro como este? ¿Cuál es su importancia para las carreras artísticas de los estudiantes? En esta introducción, el autor nos adelanta el "tesoro escondido" de este libro: sin duda, representa una oportunidad de revisar varios proyectos, tesis y trabajos de grado de universidades, conservatorios y escuelas de música de casi todo el mundo, de los últimos años. El libro muestra también cómo funcionan los estados de la cuestión o del arte y los marcos teóricos en la investigación basada en la práctica artística. Y nos adelanta que contiene un valioso resumen esquemático de los contenidos de más de 30 trabajos finales y tesis de varios países del mundo, expuestos de manera organizada. Sin duda, todo un regalo.

El siguiente capítulo se denomina "Discursos y contradicciones", y está dedicado fundamentalmente a despejar el concepto de "*investigación artística*". Desde el inicio del capítulo, el autor manifiesta que se trata de un concepto complejo que se ha usado de forma genérica para designar "disciplinas dispares, con procesos y resultados diferentes" (pág. 22). Se trata de un término muy ambiguo, tal y como lo sostiene el musicólogo británico Clive Brown. Para despejar la ambigüedad del término, López Cano realiza un recorrido por sus usos a lo largo del tiempo. Y nos dice que el concepto de "Investigación artística" comienza a utilizarse a partir de los años 90 en países como Reino Unido, Canadá y Escandinavia; y luego en Europa después de ciertas reformas educativas en las cuales se incorporaron los estudios artísticos en las universidades. Ya nos advirtió en el título del capítulo que nos encontraríamos con contradicciones en los discursos. Y, ciertamente las asoma en este apartado. Sin embargo, advierte un cambio discursivo entrados en el siglo XXI. De una actividad académica formativa indispensable para la obtención de títulos superiores, la investigación artística pasó a ser (vista como) un campo profesional especializado, independiente y autónomo. En este sentido, López Cano desarrolla más de treinta páginas, en este capítulo, a



la investigación artística vista como disciplina y a los diversos escenarios de la investigación artística en música.

El tercer capítulo lo dedica a proponer un modelo para la investigación artística formativa. En este apartado, el autor inicia su disertación fijando su opinión y coincidencia con el también musicólogo, pianista y docente italiano Luca Chiantore, quien también es una referencia internacional indiscutible en el ámbito de la musicología. Chiantore propone cuatro condiciones para hablar de una investigación artística en música con validez académica (pag.57); para lo cual enfatiza que uno de los principales destinos de este tipo de investigación son las revistas y foros especializados, y los congresos; espacios absolutos del mundo académico. Sin embargo, López Cano advierte sus diferencias con Chiantore para efectos de los trabajos que el lector encontrará en este libro. En ese sentido, en su página 61, nos deja una definición *provisional* de lo que es la Investigación artística formativa en música, reconociendo la posible caducidad del término al cabo de diez años en un panorama posiblemente distinto. Esta temática ya ha sido abordada por López Cano en artículos académicos anteriores, desde cuatro (4) años atrás. En 2020, publicó junto a su colega Úrsula San Cristóbal *Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa*. En esas cuatro escenas propone: la investigación artística profesional, los artistas que investigan, artistas universitarios y la investigación artística formativa. Y, para concluir este capítulo el autor le dedica unas páginas a la propuesta artística como artefacto epistémico; para lo cual recurre nuevamente a las ideas de Chiantore y de Popper, afirmando que cada propuesta artística puede generar sentidos, significados y conocimientos diferentes en distintas audiencias y en espacios y tiempos diferentes (pag.86). Definitivamente, lo valioso para destacar es que esa generación de conocimiento esté destinada a desarrollar la personalidad artística del investigador.

En el capítulo cuarto de *¿Quién soy?... el*

autor dedica más de 60 páginas a mostrar y explicar las partes de un trabajo de investigación. Denominado "Las partes de un trabajo de investigación artística formativa en música", este apartado constituye una extensa radiografía de un complejo "esqueleto/vertebral" de las diferentes posibilidades o perspectivas para desarrollar los contenidos de una investigación, desde los títulos, estados del arte, preguntas de investigación, objetivos, marco teórico (proposicional, procedimental...), cuerpo del trabajo y su organización; conclusiones, referencias y anexos. López Cano sugiere una esquema general que muestra en la pág. 88 del libro, contenido de 5 elementos o secciones principales. Lo realmente didáctico de este apartado (y del libro en general) es que está cargado de ejemplificaciones pertinentes para aclarar y demostrar cuál es la mejor opción de cada caso, según el nivel o ciclo (1,2,3) de los trabajos finales de investigación. El aporte adicional que nos deja el autor en esta sección está referido a dos nociones o elementos del contenido; uno es el marco teórico, y el otro es la organización del desarrollo. Esto es, presenta al marco teórico desde tres perspectivas muy funcionales para la investigación artística formativa: un marco teórico proposicional, un marco teórico orientado a la acción y un marco teórico procedimental. Y, por el otro, la organización interna de los contenidos de los trabajos de investigación en música desde varios modelos a saber: una organización lineal (de lo general a lo particular), una organización cronológica, una organización bidireccional, organización por temas independientes, con ramificaciones, en mosaico (pag,125); todo ello haciendo alarde de ejemplos puntuales de investigaciones y trabajos de grado de todas partes del mundo.

En el quinto apartado, el autor se dedica a uno de los puntos álgidos y medulares de los trabajos de investigación: la metodología. Con el nombre de "Metodologías específicas en la investigación artística", Rubén López Cano propone unas estrategias y consejos para tres momentos fundamentales del proceso de investigación. Derivadas de su fecunda producción científica, expresada

en publicaciones anteriores, como el trabajo con Úrsula San Cristóbal en 2014, *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*, nos presenta un valioso cuadro en la página 140 de este libro, en el que reúne un buen grupo de recursos y estrategias metodológicas disponibles para cada momento del proyecto. Con la intención de facilitar el trabajo del investigador, el autor no se detiene solo en los grandes bloques metodológicos conocidos para la investigación artística (como la investigación documental, los métodos cuantitativos, métodos cualitativos y las estrategias específicas para la investigación dirigida a la práctica artística). En todo el capítulo propone y desarrolla estrategias para el inicio del proceso (estrategias heurísticas), para la captura de la información; y para la gestión y análisis de la información. Como en otras secciones del libro, en este apartado nos brinda excelentes ejemplos y casos concretos de trabajos finales, para ilustrar cada tipo de estrategia metodológica como, por ejemplo, el uso de soportes audiovisuales como instrumento metodológico (muy usados en los últimos años) dentro de la investigación artística formativa. También nos ofrece infinidad de consejos para poder aplicar efectivamente tales estrategias. Este extenso capítulo culmina con una proposición de evaluación para la investigación artística y un apartado especial para evaluar la propuesta artística: ¿Cómo evaluar composiciones, performances, grabaciones, improvisaciones, videos, etc. que son un producto artístico, una producción artística (de naturaleza estético-artística)? Aquí nos deja varios criterios muy interesantes para poder realizarlo. Un capítulo muy valioso, sin lugar a duda.

El capítulo sexto está dedicado a la práctica y la experimentación en la investigación. Lleva el título de “La Caja negra: *práctica experimentación en la investigación artística formativa*”. En la mayoría de los trabajos finales, tesis y trabajos de grado en música, el “grosor” del trabajo práctico no se manifiesta de forma evidente, explícita y mucho menos clara (pag.178); de este modo la actividad práctica, en la mayoría de los casos, toma la forma de una caja negra. López Cano intenta exponer algunas de las razones por las cuales la práctica se ha quedado rezagada; y una buena parte las atribuye a la tradición académica, prejuicios intelectualistas, a las inercias institucionales cuyo paradigma investigativo es la tradición musicológica (cuyos temas en su mayoría son la pedagogía, la etnomusicología, las teorías musicales y los temas de historia y patrimonio). Su crítica fundamental se dispara hacia la poca “consciencia” (u observancia) de las propias prácticas del músico. El músico, por lo general, no tiene conciencia y no realiza *autobservación consciente* de las prácticas artísticas cotidianas en música; y tampoco esta se promueve desde los ciclos formativos. El autor insiste en la importancia de “conceptualizar la práctica”, proceso que incluye en el “bucle de interacción” (acción y reflexión) entre la práctica y la reflexión (pag.181). El capítulo propone al lector una revisión de diversos trabajos finales de grado que incluyen a la práctica artística como objeto de estudio, otros que la incluyen como elemento subsidiario (no central), y los trabajos en los que la práctica es el elemento vertebrador.

El apartado siete del libro *¿Quién soy como artista?* se dedica a presentarnos los tópicos o temáticas a los cuales se dedica la investigación artística de los últimos años, y sus objetos de estudio más recurrentes. Con esta iniciativa, el autor pretende generar, en los potenciales investigadores, una autocrítica o cuestionamiento individual para que puedan revisar las motivaciones personales de sus procesos de investigación: todo ello con el limpio propósito de convertirse en un verdadero aporte a la transformación de sus contextos artísticos y procurar el desarrollo del colectivo tanto en lo cultural como en lo social. Recordemos en este punto que López Cano dedica este libro a presentar las investigaciones que se generan en la formación académica como trabajos finales, tesis, y tesis de los tres ciclos de educación universitaria (pregrado, postgrado y doctorado). De tal modo que este panorama presentado en este capítulo, dedicado a los temas de estudio de la investigación artística, está circunscrito exclusivamente a estos ciclos. El autor destaca, cuidadosamente, algunos tópicos encontrados (con mayor frecuencia) en los trabajos revisados: el repertorio de música clásica; la interpretación

crítica (generalmente de la música de arte europea); los proyectos innovadores/ fusiones (arriesgados y casi siempre interdisciplinarios); propuestas para desarrollar habilidades técnicas para la creación artística; y las poéticas personales. En este apartado también nos presenta unas tablas organizadoras con los proyectos íntegramente discriminados y categorizados a través de varios criterios. Pero, lo que me parece muy meritorio para subrayar de este capítulo es que Rubén López Cano expresa sus opiniones y sugerencias de una manera franca y auténtica: con absoluta claridad ofrece a los estudiantes, profesores y artistas sus puntos de vista frente a temas como las desigualdades de género o problemas de la globalización actual, abordados en este grupo de investigaciones.

Finalmente, llegamos al capítulo ocho del libro. Este apartado presenta un resumen esquemático de los proyectos. Desde la página 215 hasta la 447, el autor aborda un proceso de sistematización y categorización de un corpus de los trabajos de investigación artística de los tres ciclos o niveles de formación académica, divulgados en los últimos 10 años, aproximadamente. Se trata de una exhibición de rigurosidad profesional del maestro Rubén López Cano, al presentarnos, en 232 páginas, más de 35 tesis a través de un análisis fundamental de estas investigaciones proyectadas en un esquema que resume o sintetiza sus aspectos fundamentales. Ciertamente, este capítulo (como todo el libro) es un verdadero regalo para estudiantes y profesores. Cada investigación se presenta a través de un esquema que analiza de forma sintética aspectos como el tema, estado de la cuestión, principales preguntas de investigación, objetivos, productos, marco teórico, metodología empleada, tipo de trabajo, conocimientos aportados, entre otros.

Indudablemente, *¿Quién soy como artista?...* es una monumental obra de más de cuatrocientas páginas de rigor investigativo. El nombre de su autor nos permite inferir la seriedad y la pasión con la que es tratado su contenido, solamente al aproximarnos al título que lleva el libro. Recordemos que Rubén López Cano publicó hace diez años atrás, en 2014, otro título con su colega Úrsula San Cristóbal: *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*; libro que fue prologado por su colega Luca Chiantore. Como se puede evidenciar, esta temática ha ocupado buena parte de los últimos diez años (por decir lo menos) de la vida investigativa y académica del autor. En ese libro, que precede a este que hoy reseñamos, ya se adelantaba la premisa de que la investigación artística partía del escenario universitario como producto de una actividad académica de formación. Y en su prólogo, Chiantore (2014), insistió en que para un músico, la investigación representa solo una opción entre muchas otras. Tanto en el libro del 2014, como en este, *¿Quién soy como artista?*, el propósito fundamental del autor ha sido brindar herramientas y ayudar a estudiantes y profesores tutores o directores de tesis, de los diferentes ciclos universitarios, a emprender el trabajo de investigación en el que la práctica musical y el proyecto artístico sean el centro vertebral de su trabajo. Con este libro del 2024, López Cano reafirma algunos conceptos ya trabajados en el libro que le precede, y se focaliza en la investigación artística dirigida a la práctica artística, con el único ánimo de ofrecer propuestas, ideas, y compartir lo que se viene desarrollando en este ámbito en los últimos diez años de su actividad académica. Razón por la cual pensamos que es un libro propositivo y flexible, en tanto deja abierta la discusión sobre lo que finalmente es una "investigación artística", en un escenario tan cambiante y mutable como el que vivimos. *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música* es un libro que busca (y estimula) la reflexión por parte de los lectores interesados, esos estudiantes o profesores que están buscando formas, maneras, caminos que los conduzcan a desarrollar su personalidad artística (con énfasis en la auto observación de su proceso de creación); y lograr así descubrir, finalmente, *quiénes son como artistas*.





MISCELÁNEAS



# EL PROGRAMA SIMÓN BOLÍVAR

## La trascendencia de la Música hacia la Educación Artística

### “El Desiderátum Máximo”

Dr. Leonardo Enrique Hurtado Marcano  
Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela

Venezuela, San Juan de los Morros  
[lhurtado@elsistema.org.ve](mailto:lhurtado@elsistema.org.ve)

## RESUMEN

La Educación, concepto que transita en la conciencia reflexiva de las sociedades, se erige a la luz de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros de Venezuela (El Sistema) como síntesis del saber y del conocimiento. Desde la mirada experta de UNICEF, la *Educación de calidad* ha sido un sueño lejano para muchos de los niños del mundo. De ahí, la esperanza del pensamiento de José Antonio Abreu instalada en la Educación Artística como medular estructura a democratizarse en el Sistema Educativo. Preciso en ello es la innovación del espíritu científico que trascienda la saturada y estática práctica del quehacer educativo tradicionalista. A la luz de esta premisa, emerge el Programa Simón Bolívar de El Sistema, como un medio de armonización interinstitucional con el Sistema Educativo Nacional, que impulsa el acercamiento y desarrollo vivencial de la *Práctica Colectiva de la Música* en el contexto comunitario escolar. Esta búsqueda se dispone en el cómo de su pertinencia ontológica ante la Educación, para ir más allá de la rigidez académica y artística, esgrimiendo elementos que permitirían dar profundidad epistémica y axiológica a las metodologías escolares. El Programa Simón Bolívar manifiesta un modelo educativo que posibilita procesos necesarios que encaren esas nuevas dinámicas educativas con amplitud y vitalidad: siempre dispuesto al servicio y al arte.

Palabras Clave:

Educación, arte, música, El Sistema, programa, modelo, servicio.

# Introito

Al remover en los pasajes más reveladores de nuestra historia, es posible ver como los intentos por conceptualizar la “Educación” rebotan en las páginas de cuantiosas publicaciones y documentos. Doctos en dicho proceso han recontado las principales definiciones de la Educación atribuibles a autores clásicos y contemporáneos. En ese transitar, y distinguiendo con ensueño, se destaca lo que expresa Abreu (2009): *“La educación, como síntesis del saber y del conocimiento, es la vía para lograr una sociedad más perfecta, más consciente, más noble, más justa”*. (Visible en: <http://elsistema.org.ve/-maestro-abreu/>). Es esta premisa reflejo de la excelsa lucha social, contexto hilvanado por una palabra viva, con profundidad, peso y volumen; y cuyo argumento dará representatividad a las líneas que se trazarán a continuación.

Dentro de ese escenario argumentativo, es preciso mencionar a Durkheim (1975), en su publicación *“Educación y Sociología”*, de la cual se interpreta a la Educación como un proceso típicamente humano, porque presupone capacidades exclusivas del hombre tal como la inteligencia; cualidad mediante la cual aprende y planifica su perfeccionamiento, logra la libertad para autorrealizarse, adquiere el poder de comunicarse y la posibilidad de socializar.

Es así que, en consideración de los grandes pensadores, vale precisar a la Educación en su cardinal condición de acreedora fundamental de la responsabilidad de guiar las potencialidades individuales y colectivas del ser humano en sociedad. Por consiguiente, es esa sociedad en su conjunto, en cada ámbito específico, la que va conformando ese ideal que se centra en el deber ser de la Educación. Aseguran los versados en la teorética sociológica, que la sociedad no puede subsistir más que si existe entre sus miembros una homogeneidad suficiente. Es entonces, la Educación la que refuerza dicha homogeneidad, fijando en el “alma” del ser las afinidades y divergencias esenciales que este requiere para la vida en colectivo.

A la luz de estas consideraciones, es inevitable no traer a memoria una expresión asidua acompañante de las reflexiones que emergen en este escenario, y es: *“preparación para la vida”*.

Al respecto, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF, al amparo de su firme propósito de que todos los niños tienen derecho a sobrevivir, prosperar y lograr todo su potencial, en beneficio de un mundo mejor, nos revela lo siguiente:

*La expresión “preparación para la vida” hace referencia a un amplio conjunto de aptitudes psicosociales e interpersonales que pueden ayudar a los niños a tomar decisiones informadas, a comunicar de manera eficaz y a desenvolverse en su entorno. Incorporando la preparación para la vida a nuestros sistemas educativos estamos dotando a los niños de las herramientas necesarias para hacer frente a los desafíos y, confiados, abrirse paso en el mundo (...)*

*En UNICEF estamos convencidos de que la preparación para la vida forma parte de un método de aprendizaje basado en los derechos humanos. Los niños tienen el derecho básico a una educación de calidad que respete su dignidad y aumente su capacidad para vivir una vida que les satisfaga y transformar la sociedad en la que viven. En las escuelas acogedoras para la infancia se promueven y mejoran las técnicas de preparación para la vida. (Visible en: [https://www.unicef.org/spanish/education/index\\_focus\\_lifefskills.html](https://www.unicef.org/spanish/education/index_focus_lifefskills.html))*

No obstante, y muy a pesar de los reiterados compromisos globales para lograr una educación primaria universal y eliminar las disparidades existentes (expresados desde los Objetivos de Desarrollo del Milenio hasta la Declaración de Dakar), es justamente UNICEF quien declara: “La realidad es que la educación de calidad continúa siendo un sueño lejano para muchos de los niños del mundo”.<sup>1</sup>

Dentro de ese escenario cabe traer a escena, apoyado precisamente en los estudios que emergen de la Organización de la Naciones Unidas (ONU), al conglomerado de situaciones en la que los niños hoy se enfrentan a los grandes desafíos imperantes: *la violencia, la degradación medioambiental, la enfermedad, la discriminación, la pobreza*, entre otros.

En ese sentido, el Maestro Abreu en su discurso a propósito del Premio TED<sup>2</sup> 2012, expresa a la luz de las preocupaciones y diligente interés que subyace en su lucha, lo siguiente:

*La madre Teresa de Calcuta, figura mundial, insistió en un concepto que me ha impresionado mucho a mi: lo más miserable, lo más trágico de la pobreza no es la falta de pan y de techo, es el sentirse nadie, el no ser nadie, el carecer de identificación, el carecer de estima pública, el ser ignorado. (Visible en: <http://elsistema.org/maestro-abreu/>)*

Atendiendo a estas consideraciones, y desde la apreciación de ser un escenario causal al respecto, parafraseando a Fernández (2006) en su publicación “*La escuela a examen*”, se revela que el currículo y sus diseños educativos, desde la educación inicial a la universidad, presentan una franca contradicción entre la necesidad de formar y el crear una estructura curricular pertinente, siendo que esta última lo único que garantiza es la reproducción de un orden social basado en el intelectualismo y la especialización, expresadas en el libro ya elaborado y en el control social. Por tanto, la praxis educativa se reduce así, a una práctica mecanicista y rutinaria que impide la creatividad de idearios y realidades propositivas, lo que induce al distanciamiento y la deserción escolar.

A la luz de este perturbador escenario, irrumpen en la urgencia las siguientes interrogantes: ¿Cómo impulsar un pertinente y efectivo repensar ontológico de la Educación? (...) ¿cuáles son los elementos que permitirían dar profundidad epistémica y axiológica a las metodologías escolares? (...) y a partir de ello: ¿cómo viabilizar procesos que encaren esas nuevas dinámicas educativas?

### **Una simiente de oportunidades futuras**

Desde el escenario que han dibujado los párrafos anteriores, y con lo extendido de su visión, el Maestro José Antonio Abreu en el discurso inaugural del Festival Salzburgo 2013, deja sentir, con noble temperamento y grandeza de espíritu, la declaración de una realidad consciente, que nos encara y nos exhorta a una vital trascendencia de esas interrogantes; expresa Abreu lo siguiente:

*Durante siglos, y prácticamente desde el nacimiento de su nombre, América había venido siendo un malentendido de inteligencias, voluntades y poderes. Si resulta difícil entender cómo los europeos, por tan dilatados siglos, no llegaron a percibir la esencia de América, más grave aún parece que nosotros mismos, los americanos de antes y después del Encuentro Quicentenario entre Culturas y Continentes sobre esta Tierra, tampoco hayamos sido plenamente capaces de mirar, con profundidad y claridad, lo que realmente somos, hemos sido y debemos ser.*

<sup>1</sup> UNICEF: Educación básica e igualdad entre los géneros: Panorama general. [https://www.unicef.org/spanish/education/index\\_bigpicture.html](https://www.unicef.org/spanish/education/index_bigpicture.html)

<sup>2</sup> TED, Tecnología, Entretenimiento, Diseño (en inglés: Technology, Entertainment, Design) es una organización sin fines de lucro estadounidense dedicada a las “Ideas dignas de difundir” El Premio TED (TED Prize) fue creado en 2005. Inicialmente, cada año, tres individuos recibían 100.000US\$ cada uno, y la posibilidad de formular un “deseo para cambiar el mundo”

*En esta hora, una voluntad definitoria nos anima a fraguar la conciencia de una unidad de destino; y nos compele a sustanciar aquel espíritu de identidad cuyo máximo y trascendental testimonio subyace en la Cultura Artística. (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>)*

Junto a tales declaraciones, el Maestro Abreu, en sus Palabras Membresía honorífica a la Royal Philharmonic Society / (mayo 2008), se expresa así:

*“En la cultura subyace nuestra alma esencial e identidad profunda. De la medida en que sepamos iniciar a nuestros jóvenes y niños, y a todos nuestros ciudadanos, en la fascinante empresa de la innovación, la creación, y de la educación por y para el arte, dependerá decisivamente la calidad y dignidad de todos los futuros, y la posibilidad misma de honrar el inmenso desafío de ser y vivir dignamente en paz, justicia y libertad. (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>)*

Es así como se da entrada a la relevancia de una noción decisiva y medular en la búsqueda del camino oportuno de la Educación, el camino al “Arte”, en voz del mismo Abreu, considerada como el “esplendor del ser”. Un profundo interés que se urde en la fascinación de un visionario, que nos dice (2013): *“Yo lucho porque la Educación Artística en general llegue a ser protagonista del sistema social educativo”* (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>)

Lo cual, y a la luz de su justificación onto-epistémica, se expresa en un fundamento axiológico que declara Abreu (2012), diciendo: *“La Educación Artística hace, que además de educarse el intelecto se forme el sentimiento moral, se forme con la capacidad de apreciar lo estético de la vida”* (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>)

Por consiguiente, y así como lo detalla el mismo Maestro José Antonio Abreu en esas declaraciones en Salzburgo 2013:

*Instalada la Educación Artística, ya no en la periferia desechable, sino en la medular estructura del Sistema Educativo, la pobreza material, transmutada por el Arte en riqueza espiritual, anunciará el alumbramiento de una nueva generación (...)  
Democratizar el Sistema Educativo al extremo de garantizar a todo niño plenario acceso a la Literatura y al Arte, al Pensamiento Filosófico Superior y a la Vida Ecuménica gozosamente compartida, no puede ser concebido sino como causa prioritaria, insoslayable y emergente para una profunda y valedera transformación de la Sociedad Civil y del Estado (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>)*

De ahí, que las pretensiones en ese sentido se orientarían a que el Arte abandone su condición, imperante en la historia, de ser un monopolio de élites, y asuma el status como un derecho social, un derecho del pueblo y de todo el pueblo, así como lo soñó el corazón de José Antonio Abreu. Con ello se revela lo perentorio de viabilizar tales propósitos de interés social y, materializar las proyecciones que, en medida de lo particular y organizacional, se orienten a dar respuestas de profundidad epistémica y de manera efectiva a esta urgente necesidad colectiva.

### **El Sistema: “Empresa de la Innovación”**

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela es una obra de trascendencia social y cultural de la venezolanidad. Instituido en 1975 por el insigne músico y Maestro José Antonio Abreu, quien lo fundó con el firme propósito de sistematizar la *Práctica Colectiva de la Música* como un modelo metodológico formativo humanista de inclusión y organización social.



El Sistema, así como se le reconoce, ha sumergido sus ideas originarias en los recipientes de la evolución, la reflexión y el repensar social. Esto ha hecho que su devenir generacional humano de más de cuatro décadas, certifiquen un desarrollo institucional, donde “Tocar, Cantar y Luchar” (su lema originario e inspirador) expresa y simboliza la rúbrica de un programa social de tangibles y favorables resultados.

La *Práctica Colectiva de la Música*, en contexto de su metodología, es esfera de intercambios académicos y artísticos, que forja experiencias de vida gestadas por las nobles asociaciones del ser. En ella medían, a través de los puentes y estadios del desarrollo humano, la diversidad funcional - cognitiva - biológica, valores estéticos y éticos. En todo tiempo ha buscado su pertinencia en la innovación del espíritu científico, trascendiendo la saturada y estática práctica del quehacer educativo tradicionalista.

De ahí que, su búsqueda, se haya dedicado a transformar el contexto de la Educación en una praxis dinámica que conjuga y amalgama las necesarias nociones socializadoras naturales del ser humano, trascender hacia una praxis colectiva del conocimiento.

En consecuencia, ha asumido el compromiso de no dejar en un grito sordo el interés y obligación de revertir la percepción de esa realidad social que nos distancia del convivir armónico, y que reclama una formación socio-cognitiva integral y colectiva.

A propósito, como testimonial de tales realidades, nos cuenta Abreu:

*Cuando entramos en el terreno del arte musical, nos encontramos un cuadro complejo en el cual, para acceder a ella, un niño debe al menos tener los recursos necesarios para comprar un instrumento y pagar un maestro, y hace cuarenta años en Venezuela eso no era posible sino para una minoría reducida social, eso implicaba un inmenso peligro de convertir la música en un arte de élite y por supuesto condenar a la niñez pobre de mi país y a la juventud excluida a un exilio injustificable del arte. (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>)*

No obstante, y como un firme paso en el transitar de la lucha del ideario fecundo, lo regio de su voz declara, Abreu (2009): “Hoy podemos decir que el Arte en América Latina ha dejado de ser un monopolio de élites y se ha transformado en un derecho social y del pueblo” (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>). Impronta de la inspiración y vivencias del Maestro José Antonio Abreu, venezolano visionario y luchador incansable, que se funda en un ideario que hoy surca la diversidad cultural continental, convirtiéndose en un profundo pensamiento social.

Por tanto, e inspirado en ese pensamiento, se institucionalizan las dinámicas vivas del quehacer Coral y Orquestal de El Sistema, como nociones filosóficas de profundidad humanista y social que consolidan las bases de la estructura organizacional de sus Programas Académicos y Artísticos. Entre ellas, como contextos metodológicos formativos para la sistematización y desarrollo de la práctica colectiva de la música, se mencionan:

- Programa Orquestal (fundamentación técnica y ejercicio académico-artístico de la práctica instrumental colectiva e individual de la música en el ámbito sinfónico)
- Programa Coral (fundamentación técnica y ejercicio académico-artístico de la práctica vocal colectiva e individual de la música)
- Programa Alma Llanera (fundamentación técnica y ejercicio académico-artístico de la práctica instrumental y vocal colectiva e individual de la Música Tradicional venezolana)
- Programa de Música Popular y Otros Géneros (fundamentación técnica y ejercicio académico-artístico de la práctica instrumental y vocal colectiva e individual de la Música Popular Universal)

- Programa de Educación Especial (socialización pedagógica de la música en el ámbito de las Necesidades Educativas Especiales)
- Programa Simón Bolívar (fomento de la *Práctica Colectiva de la Música* como eje transversal de La Educación, a través del vínculo interinstitucional con el Sistema Educativo Nacional)
- Programa Nuevos Integrantes de El Sistema (acercamiento socializador de práctica instrumental y vocal de la música, enmarcada entre el proceso de gestación hasta los 3 años)
- Programa de Iniciación Musical (fundamentación técnica y ejercicio académico-artístico de la práctica instrumental y vocal colectiva e individual en la Etapa Inicial de la Educación)
- Programa Hospitalario (acercamiento socializador de práctica instrumental y vocal de la música al contexto Pre-Poshospitalario)
- Programa Penitenciario (acercamiento socializador de práctica instrumental y vocal de la música como un instrumento de reinserción social, concebido para hombres y mujeres que se encuentran privados de libertad)
- Programa de Luthería (fundamentación técnica y pedagógica para la fabricación, mantenimiento y reparación de los instrumentos sinfónicos y populares)
- Programa de Formación Académica (plataforma para asesoramiento permanente hacia la formación en el ejercicio de la práctica colectiva de la música)
- Escuela de Formación (contextos metodológicos formativos para la sistematización y desarrollo de la base técnica instrumental y vocal)

Se configura así el conjunto de los componentes académicos formativos y artísticos que diversifican, contextualizan y viabilizan las líneas estratégicas y operativas de la *Práctica Colectiva de la Música*, como metodología de El Sistema.

### **El Programa Simón Bolívar: “El Desiderátum Máximo”**

Dentro de la estructura académica formativa configurada por El Sistema, (Programas Académicos y Artísticos para la Formación y el Desarrollo) este programa es concebido y se instituye, en septiembre del año 2016, como el *Programa Simón Bolívar*, con el cometido de crear la armonización interinstitucional entre El Sistema y El Sistema Educativo Nacional. Ello está sustentado en el intercambio directo entre los Núcleos de las Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles (El Núcleo) y las Instituciones del Subsistema de Educación Básica (Unidades Educativas/Escuela). En tal proceso, desarrolla planes de formación pedagógicos y artísticos que permiten avanzar en el pensamiento inclusivo, masificador e integrador comunitario, acercando por medio de dichas dinámicas, la experiencia vivida de la música desde su visión colectiva al entorno integral de la comunidad escolar nacional.

Lo anterior, se contextualiza a la luz de los fundamentos filosóficos que se contemplan en el ideario de El Sistema, y desde el cual expresa Abreu (1984):

*“Que no haya una sola aula de la Educación venezolana, aulas preescolares, primarias y universitarias en donde la educación musical no esté al alcance del joven y el niño...que la Música forme parte Regular y Sistemática de la Educación de todo venezolano, ese el desiderátum máximo nuestro.” (Visible en: <http://elsistema.org/maestro-abreu/>)*

Premisa esta que alude al máximo deseo de avanzar con firmeza en la instalación de la Educación Artística, ya no en la periferia desechable, como el mismo Abreu declara, sino en la estructura medular del Sistema Educativo. Hacer de la Música, y la existencia humana encaminada por la Educación como proceso fundamental, un Arte indisoluble. Y crear en este proceso, una atmósfera escolar comprensiva, en sana libertad y amor verdadero; donde su óptimo fruto no solo responda al sistema de enseñanza, a la idoneidad académica del maestro; sino, además, y ante todo, a la *creación*, durante todo el ciclo de formación y aprendizaje: forjar el ideal del “alma bella”, armonía del instinto sensorial y deber moral.

## **Bases Conceptuales**

A la luz de todas estas consideraciones, el Programa Simón Bolívar tiene como propósito implementar e impulsar de manera regular y sistemática la *Práctica Colectiva de la Música* en instituciones del Subsistema Nacional de Educación Básica, por medio del acercamiento y desarrollo vivencial en la iniciación musical en niños, niñas y adolescentes de dicho contexto escolar; proporcionando para ello la integración cultural y metódica con todos los Programas Académicos de la estructura organizacional de El Sistema; así como de la interconexión con todos los componentes pedagógicos y didácticos del quehacer integral de la Educación.

Es así que, en atención a los fundamentos epistemológicos, axiológicos y sociales de la *Práctica Colectiva de la Música* del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, el Programa Simón Bolívar tiene dentro de sus objetivos y para con la Comunidad Educativa lo siguiente:

- Ser reconocido como una *oportunidad pedagógica y artística* que distinga la individualidad y la diversidad de los niños, niñas y adolescentes, promoviendo desde la *Práctica Colectiva de la Música*, la construcción de los principios y valores rectores de la educación y la convivencia social.
- *Generar mecanismos de promoción académica* que privilegien la capacidad artística y creadora de los niños, niñas y adolescentes, promocionando espacios y experiencias musicales que fomenten la reflexión, la acción y la participación.
- Configurar *recursos pedagógicos* que, desde el principio de alteridad, reconozcan la diversidad y complejidad en las capacidades del niño y el adolescente a lo largo de sus etapas de expresión y desarrollo evolutivo; convirtiéndolos en un punto de partida y apoyo para la propuesta de estrategias didácticas en el marco de las diferentes disciplinas artísticas y educativas.
- Promover *espacios artísticos* para alcanzar altos estándares de calidad educativa y musical, sin distingo y segregación alguna; destacando en ello la importancia y relevancia de todos los aportes materiales y humanos del colectivo escolar, potenciando así la expresión, el goce y el deseo de los procesos educativos y los productos musicales y académicos que se den como resultado.
- Generar *procesos vivenciales académicos y musicales* que promuevan dinámicas para la formación de niños, niñas y adolescentes como intérpretes y como público. Por tanto, el conjunto de las actividades artísticas y estrategias metodológicas propuestas en el ámbito escolar desde la *Práctica Colectiva de la Música* debe contemplar y fomentar la formación en estas dos citadas dimensiones.

Así, en el cometido de dichos objetivos, este programa se propone consolidar una *Cultura Escolar Musical*, que permita apoyar y potenciar la sustentabilidad de los procesos de: convivencia social en el marco de la solidaridad, la corresponsabilidad, la cooperación, la tolerancia y la valoración del bien común; valores fundamentales dispuesto por la Ley Orgánica de Educación en Venezuela, y ampliamente reconocidos desde el accionar pedagógico de El Sistema.

Cabe mencionar que el Programa Simón Bolívar encuentra aplicabilidad organizacional y sistematización institucional a través de *El Módulo*; una extensión de El Núcleo (estructura funcional central de El Sistema). Este se materializa administrativamente dentro del contexto de las Instituciones del Subsistema de Educación Básica (Unidades Educativas y/o Escuelas), constituyéndose así en componente adjunto a la cotidianidad escolar para la sistematización de los mecanismos formativos académicos y artísticos en intercambio y cooperación con el Sistema Educativo nacional, regional y municipal.

### **Escenario referencial normativo**

En Venezuela, la Ley Orgánica de Educación (2009) expresa en su artículo 14:

*La educación es un derecho humano y un deber social fundamental concebida como un proceso de formación integral, gratuita, laica, inclusiva y de calidad, permanente, continua e interactiva, promueve la construcción social del conocimiento, la valoración ética y social del trabajo, y la integralidad y preeminencia de los derechos humanos, la formación de nuevos republicanos y republicanas para la participación activa, consciente y solidaria en los procesos de transformación individual y social, consustanciada con los valores de la identidad nacional, con una visión latinoamericana, caribeña, indígena, afrodescendiente y universal. La educación regulada por esta Ley se fundamenta en la doctrina de nuestro Libertador Simón Bolívar, en la doctrina de Simón Rodríguez, en el humanismo social y está abierta a todas las corrientes del pensamiento. La didáctica está centrada en los procesos que tienen como eje la investigación, la creatividad y la innovación, lo cual permite adecuar las estrategias, los recursos y la organización del aula, a partir de la diversidad de intereses y necesidades de los y las estudiantes. (Visible en: [www.minci.gob.ve](http://www.minci.gob.ve)).*

Cabe resaltar ante este articulado, que dicho proceso se constituye de manera sistémica como un conjunto orgánico y estructurado, conformado por subsistemas, niveles y modalidades de acuerdo con las etapas del desarrollo humano. Basándose en los postulados de unidad, corresponsabilidad, interdependencia y flexibilidad, se integran políticas, planteles, servicios y comunidades para garantizar el proceso educativo y la formación permanente de la persona sin distinción de edad, respetando sus capacidades y la diversidad étnica, lingüística y cultural, y atendiendo a las necesidades y potencialidades locales, regionales y nacionales.

En ese sentido, dicho Sistema Educativo, según expresa el Artículo 25 de la citada ley, está organizado en:

- El Subsistema de Educación Básica. - integrado por los niveles de educación inicial, educación primaria y educación media. El nivel de educación inicial comprende las etapas de maternal y preescolar destinadas a la educación de niños y niñas con edades comprendidas entre cero y seis años. El nivel de educación primaria comprende seis años y conduce a la obtención del certificado de educación primaria. El nivel de educación media comprende dos opciones: educación media general con duración de cinco años, de primero a quinto año, y educación media técnica con duración de seis años, de primero a sexto año. Ambas opciones conducen a la obtención del título correspondiente.

- El Subsistema de Educación Universitaria. - comprende los niveles de pregrado y postgrado universitarios. La duración, requisitos, certificados y títulos de los niveles del subsistema de educación universitaria estarán definidos en la ley especial (...) (Visible en: [www.minci.gob.ve](http://www.minci.gob.ve)).

A la luz de esto, la Educación como derecho humano y deber social fundamental, orientada al desarrollo del potencial creativo de cada ser humano en condiciones históricamente determinadas, constituye el eje central en la creación, transmisión y

reproducción de las diversas manifestaciones y valores culturales, invenciones, expresiones, representaciones y características propias para apreciar, asumir y transformar la realidad. El Estado asume la educación como proceso esencial para promover, fortalecer y difundir los valores culturales de la venezolanidad.

Ante estas ideas cabe destacar, como competencias del Estado venezolano, lo constituido en el carácter de dicha Ley al respecto del "Estado Docente" que planifica, ejecuta, coordina políticas y programas, tal como se sintetiza en la Ley Orgánica de Educación (2009) en su artículo 6°:

*El Estado, a través de los órganos nacionales con competencia en materia Educativa, ejercerá la rectoría en el Sistema Educativo. En consecuencia: (...) 3. Planifica, ejecuta, coordina políticas y programas:(...) d) De desarrollo sociocognitivo integral de ciudadanos y ciudadanas, articulando de forma permanente, el aprender a ser, a conocer, a hacer y a convivir, para desarrollar armónicamente los aspectos cognitivos, afectivos, axiológicos y prácticos, y superar la fragmentación, la atomización del saber y la separación entre las actividades manuales e intelectuales. (Visible en: [www.minci.gob.ve](http://www.minci.gob.ve)).*

## **Lo referencial teórico y conceptual**

Es propicio e imprescindible, ante la necesidad de referenciar las bases que conceptualizan al Programa Simón Bolívar, distinguir la posición onto-epistémica que se corresponde con el hacer de El Sistema y sus dinámicas metodológicas, expresadas en las consideraciones filosóficas del Maestro José Antonio Abreu las cuales pueden ser recogidas en las palabras pronunciadas en su Discurso al recibir el Premio TED 2012:

*Hay tres esferas fundamentales en la que el impacto de El Sistema se expresa: la esfera personal social, la esfera familiar y la esfera comunitaria.*

*En la esfera personal social se destaca el desarrollo intelectual y afectivo de los niños que se involucran en las orquestas, la música se constituye en fuente de desarrollo de las dimensiones del ser humano que eleva su condición espiritual y lo conduce a un desarrollo integral de su personalidad de tal manera que se dan inmensas ganancias intelectuales y afectivas entre otras, la adquisición de principios de liderazgo, de enseñanza, de capacitación, el sentido de compromiso, de responsabilidad, de generosidad de entrega a los demás, de aporte individual para el logro de inmensos fines colectivos. Esto conduce también a un desarrollo del autoconcepto, de la autoestima, de la seguridad y confianza en sí mismo (...) lo convierte en un mejor estudiante en sus estudios regulares porque le infunde un sentido de la disciplina, de la constancia de la puntualidad que lo ayuda enormemente en sus estudios regulares.*

*En la esfera familiar, se destaca el apoyo incondicional de los padres y de la familia, el niño se constituye en un modelo para su madre y su padre (...) El niño, al descubrirse importante para su familia comienza a buscar nuevos caminos de superación, aspira a un mejor individual y colectivo, aspira también a que su familia conquiste mejoras sociales y económicas y todo ello forma una dinámica social constructiva y ascendente (...)*

*Finalmente, en la esfera comunitaria, las orquestas se revelan como espacios creadores de cultura, fuente de intercambio de nuevo significado y esa naturalidad que adquiere la vivencia de la música y que la excluye como lujo y la convierte en patrimonio común de la sociedad (...)*

*Desde que el niño asume el instrumento con un maestro ya no es un niño pobre, es un niño en ascenso hacia un nivel profesional de acción que lo convierte en un ciudadano pleno (...) ejerce una función preventiva número uno contra la prostitución, contra la violencia, contra las malas compañías, contra todo lo que involuciona o degrada la vida de los niños. (Visible en: <http://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>)*



En medio de este escenario filosófico, científico y sistémico organizacional, transversado por una notoria intención orgánica formativa, y que se recoge en tales argumentos, es preciso, desde la necesidad de referenciar los fundamentos conceptuales de El Programa Simón Bolívar de El Sistema, destacar las ideas del psicólogo e investigador Howard Gardner, en su "Teoría de las Inteligencias Múltiples", modelo propuesto en 1983, en donde se señala que la inteligencia (noción de común manejo en el marco de los procesos socializadores educativos y culturales) no es vista como algo unitario que agrupa diferentes capacidades cognitivas específicas, sino como un conjunto de capacidades múltiples, distintivas y semi-independientes, una red de conjuntos autónomos, relativamente interrelacionados. (Gomis, 2007).

Gardner se refiere a la inteligencia como esa capacidad mental de resolver problemas y/o elaborar productos que sean valiosos en una o más marcos culturales; las categorías para clasificarlas en atención a los tipos de inteligencias que considera dicho autor son: Inteligencia lingüístico-verbal, Inteligencia lógica-matemática, Inteligencia espacial, Inteligencia musical, Inteligencia corporal kinestésica, Inteligencia intrapersonal, Inteligencia interpersonal e Inteligencia naturalista.

En ese escenario, y en lo atinente a la "inteligencia musical", el devenir histórico educativo de las recientes décadas, ha hecho emerger, quizá desde la Doxa, la abstracta noción de "el talento musical"; idea por medio de la cual, en una suerte de interpretación poco precisa de la posición teórico gardneriana, se traduce que el individuo, de acuerdo al nivel de su "capacidad musical" podría, como proceso regular de las dinámicas escolares, ser parte de mecanismos didácticos "de selección y medición artística", los cuales están expuestos y tienden a la segregación categorial del individuo, discriminándolo y alejándolo peligrosamente en el acceso al aprendizaje musical de las estructuras curriculares educativas.

Aunado a esa línea argumentativa, también está lo que refiere Robinson (2006) y aludiendo a la reciente historia latinoamericana, el tema de la educación, como proceso social, ha evidenciado una cierta jerarquización en la estructura y aplicación de las materias que conforman los pensum de estudios, los cuales resultan ajustados según su aplicación al mundo laboral. Desde lo dicho, se hace evidente cómo se ha ido hilvanando la promoción hacia la formación técnica para la consolidación de la industria, resultando en un pernicioso descuido en el fomento y estudio formal de las áreas artísticas, entre ellas, la música.

En contrastación a las precedentes consideraciones, Coronas (2000) afirma que en la antigüedad la música fue considerada parte fundamental de la formación del individuo. En las escuelas pitagóricas la música formaba parte del núcleo de las materias en las que los estudiantes debían ejercitarse; la consideraban estrechamente ligada al estudio de las matemáticas y las ciencias. En la antigua Grecia los pitagóricos fueron considerados expertos en el estudio de las relaciones armónicas, las proporciones musicales y las matemáticas. Aspectos estos que se corresponden con el propósito humanista y de inclusión social de El Sistema.

En relación con lo anterior, cabe destacar con gran particularidad, lo considerado por el filósofo griego Platón (427-347 a. C), el cual entendía que "la música es la ciencia del orden, y eleva a todas las almas hacia lo bueno, lo justo y lo bello". Al respecto, es preciso señalar: "La música tiene el poder de producir un determinado efecto en el carácter moral del alma, y si tiene el poder de hacer esto, es evidente que los jóvenes deben ser orientados a la música y deben ser educados en ella", Aristóteles (384 a.C.-322 a. C.). Aristóteles fundó la escuela Peripatética en el año 335 a. C, noción que se apoya en el vocablo griego "ambulante" o "itinerante", y que viene de los portales cubiertos del Liceo conocidos como peripatoi (enramados elevados bajo los que caminaba Aristóteles mientras leía). En este tiempo del "Peripatético", la educación comprendía cuatro partes: la gramática, la gimnasia y la música, agregando en ocasiones el dibujo.

En los primeros siglos de la era moderna, la música mantuvo su posición como área de estudio esencial en la educación de los jóvenes. Giordanelli (2011) nos dice: Boecio en su libro *De institutione música* escrito hacia el año 520, (citado por Whitwell, s.f.b) afirmaba que entre las artes, la música es la única que tiene influencia sobre el desarrollo moral de las personas y que escucharla cambia el cerebro del oyente; (...) *"existen cuatro disciplinas matemáticas [aritmética, música, geometría y astronomía], las otras tres comparten con la música la labor de buscar la verdad, pero la música no está relacionada únicamente con la especulación sino también con la moralidad y ningún camino hacia la mente está tan abierto a la enseñanza como el sentido de la audición. De modo tal que cuando los ritmos y modos alcanzan al intelecto por medio del oído sin duda afectan y reforman tal mente según su carácter particular"*. (p.61).

Precisamente, Boecio (Roma, c. 480 - Pavia, 524/525) estableció el "Quadrivium", conjunto de las cuatro artes matemáticas, como el núcleo de la educación que serviría de guía para la formación de los jóvenes europeos por siglos. A esto se le sumó siglos más tarde el filósofo, científico y teólogo inglés Roger Bacon (Ilchester, c. 1214-Oxford, 1294) quien consideraba que la comprensión adecuada de la gramática y el desarrollo de la lógica dependen de la formación musical.

En este punto, es preciso referir la "Teoría Constructivista del Aprendizaje" del epistemólogo, psicólogo y biólogo suizo Jean Piaget (1896-1980), considerada ante este contexto como un oportuno referente teórico, la cual, en términos generales, centra su fundamentación en cómo el individuo "construye" el conocimiento en interacción con el medio.

De ahí que, valiéndonos metafóricamente de la figura de un edificio, se puede asegurar que dicha estructura no se construye transformando un bloque y/o ladrillo en un cuerpo más grande, sino que éste se erige producto de la colocación y organización de varios bloques; es así que, el aprendizaje es entendido como un proceso de cambios que se va "construyendo", y nos hace pasar por diferentes etapas no porque nuestra mente cambie de naturaleza de manera espontánea con el paso del tiempo, sino porque ciertos esquemas mentales van variando en sus relaciones y se van organizando de manera distintiva en el tiempo, en la medida y formas que interactuamos con el entorno.

En tal sentido, es significativo hacer notar que, para Piaget, el aprendizaje de la música (el conocimiento musical) debe construirse en la escuela, mediante el desarrollo creativo sobre el propio ambiente sonoro; es así que, esa "Inteligencia musical" a la cual refiere Gardner, se irá desarrollando y se irá construyendo en la medida que el niño(a) lleva a cabo de manera vivencial y transformadora el contacto con dicho entorno formativo musical. (Castorina, 1996).

Piaget refiere que las experiencias musicales desde su inicio en las escuelas deben aprovechar el desarrollo natural del niño, con lo que el conocimiento musical pasará de la percepción a la imitación e improvisación. En la etapa sensomotriz la imitación desempeña un papel muy importante para la adquisición de símbolos musicales. Una programación musical debe apoyarse, según refiere Piaget, en la conciencia del niño y en la creación de sonidos, donde los elementos musicales constituirán parte de la experiencia musical del niño y deberán trasladarse desde la percepción a la reflexión.

En cohesión a las ideas que se expresaron en las líneas anteriores, vale mencionar a Shinichi Suzuki (pedagogo, músico y filósofo japonés) referido por Vides (2012). Este autor basó su enfoque señalando que la habilidad musical no es un "talento innato", sino una destreza que, de igual modo que todos los niños desarrollan la capacidad de hablar su lengua materna, se puede entrenar. El potencial del niño puede ser desarrollado, aseguraba Suzuki: "Cualquier niño a quien se entrene correctamente puede desarrollar una habilidad musical, y este potencial es ilimitado".

De igual manera, cabe destacar que el Dr. Suzuki no desarrolló su idea (llevada a lo largo de su ejercicio pedagógico y social en método práctico) para entrenar a músicos profesionales, sino para ayudar a los niños a desarrollar sus capacidades como seres humanos. En su momento dijo:

*La enseñanza de música no es mi propósito principal. Deseo formar a buenos ciudadanos, seres humanos nobles. Si un niño oye buena música desde el día de su nacimiento y aprende a tocarla él mismo, desarrolla su sensibilidad, disciplina y paciencia. Adquiere un corazón hermoso. (Visible en: <https://www.educarehub.es> > educare-suzuki).*

Desde lo dicho, Suzuki comprendió las implicaciones del hecho que los niños de todo el mundo aprenden a hablar su lengua materna con facilidad y comenzó a aplicar los principios básicos de la adquisición del lenguaje al aprendizaje de música. Las ideas sobre la responsabilidad de los padres, el dar aliento cariñosamente y el escuchar la repetición constante, son algunas de las características especiales del método Suzuki; concepciones éstas que se recogen en los fundamentos metodológicos de El Sistema. Aunado a este escenario argumentativo, un destacado número de filósofos y pensadores de las ciencias sociales han enunciado teorías que se fundamentan como referentes conceptuales de gran valía en la construcción del Programa Simón Bolívar; develando, interpretando y denotando el entramado de rasgos de la condición humana que le caracteriza en su convivir y hacer social, y que en manera constituyen elementos sustantivos en el hacer pedagógico, artístico y social del citado programa académico. Se mencionan entre ellos:

- *Teoría del Aprendizaje Sociocultural de Lev Vygotsky (1896-1934)*: los fundamentos de la propuesta de Vygotsky están sustentados en la consideración del hombre como un ser histórico-social o, más concretamente, un ser histórico-cultural; para dicho pensador el hombre es moldeado por la cultura que él mismo crea. Entonces, el individuo está determinado por las interacciones sociales, es decir, por medio de la relación con el otro (Barquero, 1996).

Resulta evidente que el argumento conceptual de esta posición teórica pone el acento en la participación proactiva del niño con el ambiente que le rodea, siendo el desarrollo cognoscitivo consecuencia de un “proceso colaborativo”. En el modelo de desarrollo del aprendizaje que éste aporta, “el contexto” ocupa un lugar central, y “la interacción social” se convierte en el motor de dicho desarrollo. Visión esta asociada a los fundamentos epistémicos de El Sistema, cuyo constructo emerge en “El Núcleo” (componente organizacional central) como escenario natural del principio colaborativo social, y que es motorizado por la dinámica vivencial formativa de “el ensayo”, como componente socializador (tiempo-espacio) fundamental en la metodología de la Práctica Colectiva de la Música.

En analogía a la posición vygotskyana, para José Antonio Abreu, la música como actividad artística y social de profunda visión colectiva, es llevada a cabo en su praxis vivencial de forma “eminentemente colaborativa” (sublimación de la asociación del ser) y esto permite a los niños y jóvenes interiorizar las estructuras de pensamiento y comportamentales de la acción artística socializadora que le rodea, apropiándose del virtuosismo estético devenido en valores éticos que emergen en esa sana convivencia.

- *Teoría del Aprendizaje Social - Albert Bandura (1925)*: centra el foco de su estudio de los procesos de aprendizaje en torno a la interacción entre el “individuo que aprende” y “el entorno”. Bandura intentó explicar por qué los sujetos que “aprenden unos de otros” pueden evidenciar cómo su nivel de conocimiento da un salto cualitativo importante. Aunado a dicho argumento, Bandura sostiene que cuando “aprendemos” debemos estar ligados a ciertos procesos de “condicionamiento y refuerzo”, señalando en ello tres requisitos esenciales: a) retención (recordar lo que se ha observado); b) reproducción (habilidad de reproducir la conducta) y c) motivación (una buena razón) para querer adoptar esa conducta. (Visible en: <https://www.psycoactiva.com/blog/la-teoria-del-aprendizaje-social-bandura/>)

Este escenario argumentativo del Aprendizaje Social, constituye un referente conceptual de gran valía para la posición ontológica que fundamenta las estructuras filosóficas y metodológicas de El Sistema, el cual, asimismo centra el foco de su accionar epistemológico y axiológico en los procesos socializadores donde la interacción encuentra su natural sentido cuando los niños y jóvenes “aprenden uno de los otros”; es así que emerge la “acción formativa generacional” como elemento distintivo y medular de la interacción humana y social en El Núcleo, la cual es evidenciada en la figura de “el monitor”: niño y /o joven que en temprana intención formadora, transmite su experiencia técnica-artística a otros.

- *Teoría de Alteridad y Reconocimiento- de Axel Honneth*, construye su teoría a partir de un concepto central para la tradición del idealismo alemán, se trata de la idea del “reconocimiento” (*Anerkennung*), tematizada por primera vez por Johann Gottlieb Fichte en su obra *Fundamento del derecho natural (Grundlage des Naturrechts)* de 1796. Posteriormente fue retomada por G. W. F. Hegel en la dialéctica del amo y el esclavo, de su *Fenomenología del Espíritu*, en el año 1807. En ambas teorías este concepto hace referencia a la necesidad que tiene el “yo” de que los demás lo reconozcan y confirmen como un sujeto libre y activo.

Honneth recrea esta tradición conceptual partiendo de la siguiente afirmación (Arrese, 2010): “*La vida social se cumple bajo el imperativo de un reconocimiento recíproco, ya que los sujetos sólo pueden acceder a una autorrelación práctica si aprenden a concebirse a partir de la perspectiva normativa de sus compañeros de interacción*”. Es decir, que los sujetos pueden construirse una identidad estable si son reconocidos por los demás de diversos modos.

En las concepciones filosóficas que fundamentan la visión y misión de El Sistema, operacionalizadas en las nociones de “la Orquesta y el Coro”, es *conditio sine qua non* el “Reconocimiento del otro” (respeto natural ante lo heterogéneo y diverso humano y su diálogo de experiencias concurrentes de valores físicos, biológicos, psíquicos, culturales, sociales y espirituales) para poder construir y producir el fin último de la tarea colaborativa: la belleza de un fin común (la música); en donde el esfuerzo y la actitud individual solo encuentran razón de ser, en la armonía que deriva del “bienestar colectivo”.

Así pues, ante este compendio referencial, hay que hacer notar como *el Arte*, en el devenir de la historia, ha encontrado numerosos significados que le hacen un componente necesario en los procesos socializadores del hombre; se destaca la posición del teólogo y filósofo Tomás de Aquino, quien consideraba al arte como el recto ordenamiento de la razón; así como la del escritor y sociólogo británico John Ruskin, la sentía como expresión de la sociedad; o como alude el artista alemán Joseph Beuys, quien considera: “el arte es la acción, la vida”; Morín (2002), en su obra “*La Cabeza Bien Puesta*” expresa: “las artes nos introducen en la dimensión estética de la existencia”.

Es así como, dentro de este contexto de manifestaciones humanas que definen al Arte, la música ocupa un destacado sitio; la cual, como forma de expresión cultural, siempre ha tenido un papel importante en la construcción social de la realidad del hombre.

Por tanto, la música como herramienta formativa y de transformación social, ha hecho del quehacer institucional de El Sistema en Venezuela un proceso de profundo impacto cultural, para lo cual, sus estrategias didácticas instrumentales y vocales se constituyen en medio y recurso para la natural integración colaborativa del ser humano. Con ello, quienes se hacen beneficiarios del Programa Simón Bolívar, se acercan (como componente curricular de la planificación educativa nacional) al conocimiento musical a través de un proceso educativo vivencial y reflexivo que les abre francas posibilidades de apropiarse de todos los elementos académicos, artísticos y sociales que brindan el ejercicio regular y sistemático de la *Práctica Colectiva de la Música*.

## **Epílogo: “La invitación que nunca descansa”**

La invitación es a:

Renovar las fuerzas en la lucha para que la Educación Artística en general llegue a ser protagonista del sistema social educativo. Una verdadera simiente de la oportunidad para el futuro.

Un modelo que reivindica a la educación, como síntesis del saber y del conocimiento, que posibilita las vías para lograr una sociedad más perfecta, más consciente, más noble, más justa.

Trascender el sueño lejano de una realidad de lucha sistemática y regular contra lo devastador de la violencia, la degradación medioambiental, la enfermedad, la discriminación y la pobreza.

El Programa Simón Bolívar debe consustanciar la esencia misma de la “orquesta y el coro” expresadas en la cotidianidad de El Núcleo, como un modelo que busca ir mucho más allá de ser una rígida estructura académica y artística, y aspira a ser un modelo y escuela de vida social.

Por lo tanto, el esfuerzo debe consagrarse a la búsqueda, sin descanso, por mejorar la capacidad de los niños jóvenes a desarrollar y potenciar su conocimiento, y a garantizar así que los entornos educativos les provean de las herramientas que precisan para ello. El sueño, y (más que ello) los pasos que se encausen en la realidad deben asegurarnos de que no haya ningún niño o niña en situación de desventaja, tanto dentro como fuera del aula.

Con sus principios anclados en la sencillez de su profundidad: un escenario que siempre tenga en cuenta el máximo beneficio colectivo; con la cualificación integral de sus formadores; y que su ambiente promueva las condiciones para favorecer el aprendizaje de lo estético y lo ético.

Una lucha sostenida por los derechos fundamentales de todos y para todos los niños, niñas y jóvenes con plena consciencia de sus circunstancias. Entendida en la diversidad y consagrada a la concertación. El Programa Simón Bolívar de El Sistema, un modelo educativo amplio y dinámico dispuesto al servicio: el *desiderátum máximo*.



# Referencias

- Arrese, A. (2010). "Alteridad y reconocimiento en la teoría de Axel Honneth". Visible en: [<http://actio.fhuce.edu.uy/images/Textos/12/Arrese12.pdf> Universidad Nacional La Plata, Argentina 2010.]
- Abreu, J. (2013). "Cruce de Palabras con José Antonio Abreu" Video: Telesur / Publicado el 2 abr. 2013 Visible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=tjMw2m4FILA>]
- Barquero, R. (1996). Vygotsky y el aprendizaje escolar. Buenos Aires, Argentina: Aique. 1996.
- Biografía completa de Platón. Visible en: [<https://www.wattpad.com/286416566-biografia-completa-de-platon..>] (Consulta 2019)
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela. Gaceta Oficial, 36.870, Diciembre 30, 1999.
- Coronas, P. (2000). EDUCACIÓN / Pitágoras. El filósofo de los números. Visible es: <http://panchoprofe.blogspot.com/2011/06/educacion-pitagoras-el-filosofo-de-los.html>
- Educación básica e igualdad entre los géneros / Educación práctica para la vida. Visible en: <https://www.unicef.org/es/acerca-de-unicef>. (Consulta: 2019)
- El Método Suzuki. Visible en: [<https://www.educarehub.es/educare-suzuki/>] (Consulta: 2019)
- Fundamusical.org.ve/prensa/jose-antonio-abreu (Discursos: Material Audiovisual – Documentos Escritos) (Consulta: junio 2019)
- Giordanelli, M. (2001). La Música en la Educación, Herramienta Fundamental para la Formación Integral. [<https://es.scribd.com/document/326121268/La-Musica-en-La-Educacion-Herramienta-Fu>]
- Gomis, N. (2007). Evaluación de las Inteligencias Múltiples den el Contexto Educativo a través de expertos, maestros y padres. Universidad de Alicante. Departamento de Psicología Evolutiva y Didáctica. (TD) 2007.
- Hurtado, L. (2016). La Práctica Colectiva de la Música desde los Programas del Sistema de Orquestas y Coros de Venezuela. (Un entramado ontológico, epistemológico, axiológico y social en el contexto de la Educación) Venezuela, UNERG (TD) 2016.
- Ley Orgánica de Educación (2009). Gaceta Oficial N° 5.929 Caracas 15 de Agosto de 2009.
- Morín, E. (2002). La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 2002.
- Robinson, K. (2006). Schools Kill Creativity: conferencia dada para el ciclo TED 2006, video disponible en [http://www.ted.com/talks/lang/eng/ken\\_robinson\\_says\\_schools\\_kill\\_creativity.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/ken_robinson_says_schools_kill_creativity.html)recuperado el 17/03/14.
- Teoría del Aprendizaje Social de Bandura. Visible en: [<https://www.psicoactiva.com/blog/la-teoria-del-aprendizaje-social-bandura/>]. (Consulta 2018)
- Vides, G. (2012). El método Suzuki: el método de la lengua materna. Universidad Nacional de la Plata. Argentina. 2012.

# Autores

## VÍCTOR RAMÍREZ

Venezolano, nacido en Valera, estado Trujillo. A los 7 años comienza sus estudios musicales de viola en el Núcleo Valera de El Sistema. En 1996, participó en el concierto a Su Santidad Juan Pablo II; ese año ingresa a la fila de violas de la Orquesta Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela, realizando giras por 11 países hasta el 2002. Para el año 2009, se titula como Ingeniero Agroindustrial en la Universidad Centro Occidental "Lisandro Alvarado". Durante esa época inicia su camino como director orquestal con el impulso de la maestra Roraima Carreño, y Ron Davis Álvarez; desde entonces y hasta la actualidad recibe la mentoría del maestro Rodolfo Saglimbeni. A partir de ese momento y durante toda su trayectoria sobre el podio ha tenido el privilegio de ser formado musical y gerencialmente por los maestros Eugenio Carreño, Roberto Zambrano, Rubén Capriles, Alfredo Rugeles, Diego Naser y Dick van Gasteren. Desde el 2011, forma parte de procesos nacionales de fortalecimiento, impulso y creación de núcleos y orquestas en El Sistema. Para el 2018 realiza un Diplomado en Autismo en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador para ampliar sus estrategias en el abordaje de personas con esta condición. A partir del año 2022, ha sido partícipe del asesoramiento académico y administrativo de Gerencias Estadales dentro de El Sistema. En el 2024 comienza su participación en la "Red de Investigadores" del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema, (CIDES). En este mismo año recibe el título de director orquestal en el Conservatorio de Música Simón Bolívar. Actualmente, ocupa el cargo de maestro dentro de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela; su lema y labor ha sido "sembrar, cultivar y cosechar futuros a través de la música".

## LUIS GÓMEZ

Venezolano, nacido en Maracay, estado Aragua. Compositor, investigador musical y escritor. Magister en Música de la Universidad Simón Bolívar (2011). Licenciado en Música, Mención Composición del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM, 2006, ahora UNEARTE) y en Computación de la Universidad de Carabobo (1999). Estudió en la Cátedra Latinoamericana de Composición de El Sistema bajo la dirección del Blas Atehortúa (2003-2005); así como con los maestros Federico Ruiz (IUDEM); Diana Arismendi (USB); y en el Taller de Composición "A Tempo (2002)". Su *Concierto para Orquesta*, fue galardonado con el 1er Premio "Antonio Estévez" en el I Concurso Nacional de Composición Musical 2010 de la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Su primera obra *Dialéctica de lo Incierto para orquesta* se hizo merecedora del Premio Municipal de Música 2003. Sus obras musicales han sido interpretadas por agrupaciones musicales como Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica de Lara, Orquesta Sinfónica de Carabobo, Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, Cuarteto Friedman, así como ensambles de EE. UU., Italia, Suiza y Suecia. Su obra ha participado en Festivales de música en Caracas, Chile, EE. UU. y Panamá. Publica sus obras musicales con las editoras *Cayambis Music Press* (Virginia, EE. UU.) y *Babel Scores* (París, Francia). Como escritor, fue invitado al IX Festival Internacional de Poesía de El Salvador, 2010 (Fundación Poetas de El Salvador), y XXII Festival Internacional de Poesía de Génova, 2016 (*Stanza della Poesia*); y publicó el poemario "*El Sabio Azar*" (Editorial Eclepsidra, 2023). Actualmente, es profesor y coordinador de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar, jefe del Laboratorio Digital de Música LADIM-USB e Investigador del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema, CIDES.

## HUGO QUINTANA

Venezolano. Técnico Superior en Guitarra Clásica; profesor en Ciencias Sociales, mención Historia, Magister en Historia de Venezuela y Doctor en Humanidades. Ejecutante de instrumentos antiguos como la guitarra renacentista y la vihuela, la guitarra barroca, la tiorba, y la guitarra clásico-romántica. Recientemente, cursó el Diplomado en Compositores de América de la UNAM y tiene una certificación de Locutor de la Universidad Central de Venezuela. Fue cofundador de la Sociedad Venezolana de Musicología y director de su Revista. Ha asistido como ponente a diversos congresos musicológicos nacionales e internacionales. Ha ganado dos veces el Premio Municipal de Música de su ciudad natal (2010 y 2018), y su tesis doctoral (todavía inédita) recibió una mención especial en el Premio Casa de las Américas, 2012. Como investigador y formador de talento humano, encabezó en el Departamento de Música de la Universidad Central de Venezuela (UCV) una línea de investigación sobre *Fuentes hemerográficas para el estudio de la música en Venezuela*, de donde salieron varias bases de datos musicales sobre la prensa caraqueña del siglo XIX y principios del XX. Actualmente, se desempeña como continuista de guitarra y tiorba de la Orquesta Barroca Simón Bolívar. Es profesor Titular Jubilado de la UCV, donde se desempeñó como jefe del Departamento de Música, Coordinador de la Maestría en Musicología Latinoamericana, director de la Escuela de Artes, Representante del Área de Artes ante la Comisión de Estudios de Postgrado y Coordinador de Extensión, Académico y Decano Encargado de la Facultad de Humanidades y Educación. Ha publicado en revistas académicas de Venezuela, Colombia, Argentina, España y Estados Unidos. Es autor de *Textos y ensayos musicales de la Universidad de Caracas y Cincuenta años de musicografía caraqueña*, además de coautor de *Temas de musicología* y *A tres bandas*. También fue editor y compilador de *La lira venezolana*, *Tosca* y *Bails: dos textos hispano-coloniales de música especulativa y práctica*, y *La ciudad y su música*.

Sus publicaciones están disponibles en:

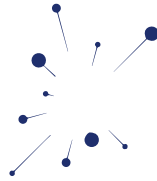
<https://ucv.academia.edu/HugoJos%C3%A9QuintanaMoreno>

## MERCEDES GUÁNCHEZ

Venezolana. Profesora de Lengua Materna, mención literatura, con Maestría en Literatura latinoamericana por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Docente de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL), jubilada. Su área de especialidad: la Didáctica de la lengua y la literatura; con experiencia laboral universitaria superior a 20 años. También ha sido profesora contratada por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) para la Escuela de Educación; y la Escuela de Letras. Fue jefa de la Unidad de Apoyo a las Comunidades Educativas del Instituto Pedagógico de Caracas (IPC). Ha ejercido acompañamiento y asesoría en Proyectos educativos para distintas Secretarías de Educación y centros educativos del área metropolitana y estado Miranda. Área de Interés: Lectura y escritura; y Promoción de lectura. Locutora certificada por la UCV. Ha desempeñado cargos como corrector de estilo. Pertenece al Consejo editorial de la Revista Letras (UPEL). Autora de reseñas literarias y crónicas para revistas indexadas. Autora de dos libros editados por la UPEL: *Maestros, lectura y animación. Hacia el desarrollo de la lectura literaria en la escuela (2008)*; y *Sobre la formación docente. Una-otra mirada a las prácticas profesionales (2012)*. Actualmente, forma parte del Comité editorial de las publicaciones del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema, CIDES; en el cargo de jefe editorial para la Revista SisTema, Cuadernillos de Investigación Atril; y los diversos productos de publicación del CIDES.

## **LEONARDO E. HURTADO M.**

Venezolano, nacido en San Juan de los Morros, estado Guárico. Inició sus estudios musicales a la edad de 8 años en El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela del estado Guárico; Núcleo San Juan de los Morros. A los 11 años, asume el rol de director de la Orquesta Sinfónica Infantil de su núcleo, en San Juan de los Morros; se convierte así en el director titular de orquestas de más corta edad de la región. Se formó bajo la tutela de los maestros: José Antonio Abreu, Franklin Gutiérrez, Jhonny Cubides, Oscar García, Heemath Jahoor, Maurice Hasson, Mario Benzecry, Ronny Rogoft, José F. del Castillo, Sergio Celis, Pablo Vásquez, Rodolfo Saglimbeni, Sergio Bernal, Sun Kwak, Serguei Pileskof, Miguel Monroy. Cursó estudios musicales en la Academia Latinoamericana de Violín, bajo la tutela de los maestros José Francisco del Castillo y Sergio Celis; y en el Conservatorio de Música Simón Bolívar, en la ciudad de Caracas. También ejerció como instructor de la cátedra de Violín del citado conservatorio. Egresado de la Universidad Experimental Rómulo Gallegos en la I Promoción de la Facultad de Ciencias Económicas, posee el título de Licenciado en Contaduría Pública-Mención Honorífica, Cum laude; el título de Profesor en Educación Integral-Mención Honorífica, Suma Cum laude (1º índice académico) por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (IPRM); posee estudios avanzados de posgrado con: Especialización en Docencia Universitaria, Doctorado en Ciencias de la Educación en la Universidad Experimental Rómulo Gallegos (UNERG), Post doctorado: Formación de Tutores; Post doctorado: Perfeccionamiento de Sistemas y Corrientes Filosóficas. Se ha desempeñado como Director titular del Núcleo de las Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de San Juan de los Morros - estado Guárico; profesor en la Universidad Experimental Rómulo Gallegos (UNERG); en la Universidad Experimental Libertador (IPR El Mácaro); como gerente académico nacional del Programa Simón Bolívar y de la "Cátedra del Pensamiento del Maestro José Antonio Abreu" de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela hasta el año 2019. Actualmente, se desempeña como Director Académico Musical de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.



CENTRO DE INVESTIGACIÓN  
Y DOCUMENTACIÓN  
DE EL SISTEMA

*Mayra León*  
**Directora**

*Mercedes Guánchez*  
**Jefe Editor**

*Yisenia Pérez*  
**Coordinación de Investigación**

*Amelia Salazar*  
**Coordinación de Publicaciones**

*Vicente Guevara*  
**Coordinación de Documentación**

*Madelin Rauseo*  
**Coordinación de Gestión y Administración**

**Investigadores**

*Mayra León*  
*Amelia Salazar*  
*Yisenia Pérez*  
*Luis Ernesto Gómez*  
*Vicente Guevara*  
*Yda Palavecino*

**Asistentes de Investigación**

*María José Álvarez*  
*Evis Carrasco*  
*Morelba Domínguez*  
*Chiquinquirá Benítez*  
*Vanessa Valbuena*

*Carolina Sanguino*  
**Técnico Audiovisual**

*Cindy González*  
**Diseñador Gráfico**

*Juan Lara*  
**Traductor**

CIDES  
[www.http://elsistema.org.ve/contacto/](http://elsistema.org.ve/contacto/)  
Contáctenos: [cides@elsistema.org.ve](mailto:cides@elsistema.org.ve)





**Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles  
de Venezuela**

Maestro José Antonio Abreu†  
**Director Fundador**

Eduardo Méndez  
**Director Ejecutivo**

**Consejo Académico**

Frank Di Polo  
Ulises Ascanio  
Rubén Cova  
Lourdes Sánchez

Gustavo Dudamel  
**Director Musical**

Herich Sojo  
**Director General**

**Dirección Sectorial de Formación Académica**

Ronnie Morales  
*Director*  
**Conservatorio de Música Simón Bolívar**

Mayra León  
*Directora*  
**Centro de Investigación y Documentación de El Sistema**

# REVISTA SISTEMA



EL SISTEMA  
MÚSICA PARA TODOS



CENTRO DE INVESTIGACIÓN  
Y DOCUMENTACIÓN  
DE EL SISTEMA



DC202000051