Revista SisTema

Año 6 Número 1 enero - junio 2026 Depósito legal 2020000051



El Sistema Lara celebra sus 50 años de trayectoria con un concierto de 6.000 músicos en Barquisimeto.

Las Maracas en la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez

El Sistema y los Privados de Libertad

Encuentro con Felipe Izcaray
Testimonios de un Maestro de Carora

Carora, el Corazón de un Pueblo Orquesta

Estrategias de Mediación para la Interdisciplinariedad en la Práctica Pedagógica Musical

EL SISTEMA
MÚSICA PARA TODOS

EL SISTEMA
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



EL
SISTEMA

MÚSICA PARA TODOS



CENTRO DE INVESTIGACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN



Foto: cortesía de El Sistema Lara.

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

Herich Sojo
Director General

Andrés David Ascanio
Director Sectorial de Formación Académica Musical

Ronnie Morales
Director
Conservatorio de Música Simón Bolívar

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

Comité Editorial
Mayra León
Amelia Salazar
Vicente Guevara

Jefe Editor
Mercedes Guánchez

Corrección de Estilo
Clara Canario

Diseño y Diagramación
Revista Sistema
Cindy González

Traducción
Juan Lara

Colaboradores:
Gerencia Estadal Lara

Maestro Felipe Saglimbeni
Maestro Omar Torrellez
Maestra Lilliam's Díaz

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
Contáctenos: cides@elsistema.org.ve

Revista El SisTema
Publicación del Centro de Investigación y Documentación de **El Sistema**
N˚01. Enero - junio 2026

Depósito Legal: Dc2020000051

Los artículos están disponibles como parte de una colección abierta de El Sistema: Revista SisTema. Depósito legal 2020000051. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción, transmisión o almacenamiento en un sistema de recuperación de cualquier parte de esta publicación, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico, mecánico, fotocopiado, grabado o de otro tipo sin previa autorización de El Sistema.



Sumario

Foto: El Sistema Lara celebra sus 50 años de trayectoria con un concierto de 6.000 músicos en Barquisimeto.

Editorial

El Sistema-Lara
50 años en Allegro Mayor
José Felipe Saglimbeni Muñoz

Artículos

Las Maracas en la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez. 9
Joel Maximiliano Polo

El Sistema y los Privados de Libertad. Una Experiencia desde el Programa Académico Penitenciario Región Insular. 36
Óscar Magallanes

Estrategias de Mediación para la Interdisciplinariedad en la Práctica Pedagógica Musical: Programa Simón Bolívar de El Sistema. 54
Carmen Teresa Alviárez de Largo

Reseña

Carora, el Corazón de un Pueblo Orquesta. 66
Lilliam's Díaz

Misceláneas

Encuentro con Felipe Izcaray Testimonios de un Maestro de Carora. 73
Lilliam's Díaz



Foto: El Sistema Lara celebra sus 50 años de trayectoria con un concierto de 6.000 músicos en Barquisimeto.

EL SISTEMA-LARA
50 AÑOS EN *ALLEGRO MAYOR*

Como músico ejecutante y como docente formado y educado en El Sistema, junto a esa escuela de vida, representada por el talento y la inocencia de los niños, y a la vitalidad entusiasta de los jóvenes, todos, integrantes de esta maravillosa familia institucional, y aunado a la celebración de los cincuenta años de El Sistema-Lara, deseo agradecer a la Dirección del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema (CIDES), por haberme brindado el privilegio y el honor de introducir esta maravillosa obra informativa, formativa y transformadora que, confieso, me hace sentir muy emocionado y motivado ante el contenido de este número de la Revista SisTema.

Sentarme ante un escritorio, de frente a un "block de cartas" en blanco y una pantalla electrónica, con un lápiz en la mano y con los ojos cerrados, me atrevo de manera temeraria, audaz, a navegar en el espacio y en el tiempo pasado, en un océano de recuerdos, enseñanzas y aprendizajes inspirados por un horizonte institucional, conocido hoy como El Sistema-Lara. Hace cincuenta años, en el mes de mayo de 1.976, un conglomerado de profesionales y jóvenes estudiantes de música, fuimos convocados por el Maestro Abreu para responder a la necesidad de la formación individual en la participación colectiva, y a reafirmar cómo desde lo colectivo, desde las artes y desde esa triple vertiente definida como ***"belleza, verdad y bien"*** (Abreu, 2005), se puede generar un instrumento eficaz para vencer la miseria material a través de la riqueza espiritual.

Reunidos en la antigua sede de la Escuela de Música del Estado Lara (hoy conocida como Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo) y posteriormente en la casa de la ¨maestra de maestros¨ Doralisa de Medina, conocimos al Maestro José Antonio Abreu, quien, a través de sus inspiradoras palabras y su verbo motivador, nos invitó a vivir una maravillosa aventura musical inédita, nunca vista en nuestra Venezuela.

Convencido del poder extraordinario y de la influencia del arte musical en el proceso educativo, siempre soñó en que todos, absolutamente todos los niños y todos los jóvenes (acompañados por sus respectivos núcleos familiares) tuviesen la misma oportunidad de ser músicos como él la tuvo. Desde entonces, en cada núcleo que fundaba, esa idea estuvo siempre en su mente y en su corazón como una energía impresionantemente vigorosa e incansable. Hoy por hoy, la antorcha incandescente e inextinguible continúa iluminando ese camino hacia la trascendencia humana y espiritual, apoyada en valores como el estudio, el trabajo, la constancia, la disciplina, la solidaridad, la responsabilidad el compañerismo y el respeto.

El Maestro Abreu, en sus diferentes planos de acción, iba diversificando y actualizando el sentido democrático del arte en nuestro tiempo: ***"el arte ha dejado de ser un monopolio de élites de América latina y se ha transformado en un derecho social de todos los pueblos"*** (Abreu).

De ahí su inmensa utilidad en cuanto al despertar de la sensibilidad, a la forja de valores, al entrenamiento de los jóvenes en la enseñanza de otros jóvenes y otros niños. Porque para el Maestro Abreu, "cada niño y cada joven de **El Sistema**, poseen su propia historia. Son los niños y jóvenes de **El Sistema**, los que hacen que los éxitos se multipliquen. Son ellos la savia, la vida, el aliento divino que nos mantiene en la fe, en el trabajo y en la esperanza de un mundo mejor".

El Maestro Abreu, movido por ese sueño, continuó su recorrido por todo el país fundando núcleos. Barquisimeto empezó a organizarse. Y poco tiempo después se constituyó la Sociedad Civil Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta (Núcleo Lara). Todo lo demás es historia.

Se me hizo menester apelar a esta reflexión porque, resulta necesario dejar testimonio personal en cuanto a la existencia de esta gran obra editorial producto de un esfuerzo inspirado en ese ***insigne*** (**afirmativo**) **venezolano** llamado **José Antonio Abreu.**

Hoy, el Centro de Investigación y Documentación de El Sistema (CIDES) nos presenta en esta publicación semestral (enero – junio 2026) de la Revista SisTema, tres artículos, una reseña y una miscelánea (dedicada esta última a la vida y anécdotas del maestro caroreño Felipe Izcaray). Los lectores encontrarán aquí una variada muestra de los quehaceres de El Sistema en distintos estados del país: un interesante artículo musicológico sobre las maracas, una puesta en práctica de un recurso didáctico para la enseñanza musical dentro del Programa Simón Bolivar, una mirada al Programa Penitenciario, un sensible encuentro con un maestro caroreño y la nostalgia del nacimiento de un Núcleo.

Las maracas en la Cantata Criolla de Antonio Estévez nos trae un estudio musicológico riguroso a través de las ediciones y versiones interpretativas de la obra a lo largo de los años y la mirada de los compositores, arreglistas, intérpretes y directores que reconocen a las maracas como recurso tímbrico.

El segundo artículo intitulado *El Sistema y los privados de libertad. Una Experiencia desde el Programa Académico Penitenciario Región Insular*, nos presenta una mirada experiencial al interior del Programa Académico Penitenciario (PAP) como *"un instrumento de reinserción social* concebido para hombres y mujeres que se encuentran privados de libertad y que, a través del aprendizaje, la práctica colectiva y el disfrute de la música logran transformar sus vidas". De acuerdo con su autor *"la permanencia en prisión conlleva condiciones de aislamiento que conducen al padecimiento de importantes carencias que causan alteraciones en el comportamiento, modificando en muchos casos, de un modo destructivo, la personalidad del penado y dificultando o imposibilitando su adaptación a la vida en libertad". (Magallanes 2026).*

El Sistema, por medio del *Programa Académico Penitenciario (PAP)*, juega un papel fundamental en la formación integral y musical en el Centro Penitenciario San Antonio que, al igual que los distintos Núcleos del Programa, favorece el desarrollo de valores para su futura reinserción social.

Otro de los artículos de esta revista es *Estrategias de Mediación para la Interdisciplinariedad en la práctica Pedagógica Musical: Programa Simón Bolívar, El Sistema.* Aquí observamos la práctica pedagógica de una formadora que media el aprendizaje musical de los niños a través de estrategias integradoras. Esta investigación mostró que *"una mediación integradora e interdisciplinar requiere de estrategias específicas y una actitud reflexiva, que reafirme a la música como derecho humano y bien social para la integración del conocimiento y el desarrollo integral".*

La autora asienta en su escrito un pensamiento determinante del Maestro Abreu, el cual considero importante no perder de vista en el espacio y el tiempo, que refiere al desarrollo humano y social: *"no se trata solo de formar músicos, sino de usar la música para formar seres humanos plenos, capaces de escuchar el mundo en todas sus frecuencias".*

Alviárez concluye diciendo: *"la investigación logró demostrar que cuando la interdisciplinariedad deja de ser un concepto abstracto para convertirse en una práctica sistematizada (habitante permanente del quehacer pedagógico), se afinan los conceptos, se armonizan los procesos y cada cierre de ciclo se transforma en un nuevo comienzo para el aprendizaje integral".*

El cuarto trabajo lo conforma una hermosa reseña muy oportuna, en virtud de celebrarse el quincuagésimo aniversario de El Sistema Lara: *Carora, Corazón de un Pueblo Orquesta*. Tal y como dice Díaz: *"Hablar de música en Venezuela es, ineludiblemente, hablar de Lara. De hecho, el estado Lara es conocido como la capital musical de Venezuela. Entonces, es hablar de Barquisimeto, de El Tocuyo, de Carora, de ciudades atemporales".*

Un tiempo muy significativo para hablar de su gente y sus obras. Hablar del gentilicio de un pueblo es reconocer la existencia de un tradicionalismo, de un tiempo y un espacio, de un paisaje geográfico y del encuentro generacional a través de la música.

Y como última escena, con broche de oro, Liliams Díaz nos regala un cierre de obra monumental en "Allegro Mayor". Una muy amena miscelánea dedicada a una de las personalidades del mundo musical venezolano, larense y caroreño más relevantes de nuestra historia: *Encuentro con Felipe Izcaray. Testimonio de un maestro de Carora.* Hablar de Felipe Izcaray es hablar de un venezolano, de un caroreño "cumbre" en el ámbito de la educación musical y en el arte musical como músico y director sinfónico coral. De mi relación musical con el maestro Izcaray recuerdo gratamente y con gratitud, siendo muy joven, haberme estrenado como solista bajo su batuta. Díaz nos trae, con esta miscelánea, un recuento de vivencias, experiencias y anécdotas interesantes.

Llegando al final de esta presentación, abro mis ojos lentamente, despidiéndome de mis remembranzas y reiterando mi profundo agradecimiento a todos los involucrados en la creación de esta maravillosa obra científica-humanística que nos regala el CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE EL SISTEMA (CIDES). Siendo neófito en estos quehaceres bibliográficos y literarios, me permito ¨bajar el telón¨, no sin antes compartir con todos ustedes, amigos lectores, una reflexión muy personal con motivo de estos primeros cincuenta años de EL SISTEMA-LARA.

Hoy en día, Venezuela se circunscribe, en materia artística musical, como un país de primer mundo. Cincuenta años de trayectoria en la provincia venezolana lo certifican de manera sólida y contundente. ¿Errores? …sí! ¿aciertos?¡muchos! …pero seguimos adelante. Conducimos una red de programas sinfónicos orquestales, corales, de música popular, tradicional y folclórica venezolana (entre otros), todos armonizados, en una fusión excepcional, tanto en la formación artística como en la acción social. Cada día un paso hacia adelante. Cada paso hacia adelante, un éxito…y en cada éxito, la conquista de un gran porvenir. En palabras del Maestro Abreu: siempre *"siguiendo la estrella errante que lleva en su frente la reseña de los días infatigables" …de pie frente al reto, la tarea apenas comienza"* … ¡FELIZ CINCUENTA ANIVERSARIO!

José Felipe Saglimbeni Muñoz
Director de Orquesta y fundador de El Sistema Lara

Artículos



Foto: cortesía de El Sistema. *Cantata Criolla,* Director Enluis Montes. Orquesta Sinfónica y la Coral Nacional Juvenil Simón Bolívar. Teatro Teresa Carreño.

Las Maracas en la Cantata Criolla de Antonio Estévez (1954)

Joel Maximiliano Polo
EL SISTEMA
UNEARTE- CMSB

RESUMEN

Este artículo presenta los resultados de una investigación de carácter musicológico sobre la ejecución de las maracas en la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez, cuyo análisis permitió establecer criterios para su interpretación. Esta importante obra, basada en el poema de Alberto Arvelo Torrealba titulado *Florentino, el que cantó con el Diablo*, compuesta para un formato de orquesta sinfónica, coro y dos solistas, constituye una de las composiciones más representativa del *nacionalismo musical venezolano.* Este estudio favoreció un interesante diálogo en el que fue posible integrar distintas perspectivas de intérpretes, compositores, arreglistas y directores orquestales sobre las diferentes ediciones y versiones interpretativas realizadas bajo las batutas de Estévez, Izcaray, Mata, Dudamel y Montes, así como con los ejecutantes de las maracas en estos conciertos. Se abordó a partir de un análisis formal con énfasis en el elemento rítmico-métrico para identificar la concepción estético-musical de cada versión editorial y de esta forma identificar los cambios que se han presentado en diversas interpretaciones de la *Cantata* a través del tiempo. Los hallazgos mostraron la intención del maestro Estévez de utilizar las maracas como un recurso tímbrico y referencial, en lugar de trasladar literalmente el ritmo tradicional del joropo. Asimismo, en el análisis de la *particella* se identificaron una serie de aspectos musicales muy precisos, tales como: articulación, dinámicas e incluso indicaciones de técnicas de ejecución de las maracas que resultan fundamentales para una interpretación históricamente informada. Como resultado, se realizó una propuesta interpretativa para la ejecución de las maracas de acuerdo con marcadores estéticos e interpretativos de la obra.

Palabras Claves: Cantata Criolla, nacionalismo venezolano, Antonio Estévez, maracas, análisis rítmico-métrico, ediciones, interpretación históricamente informada.

The Maracas in Antonio Estévez's Cantata Criolla (1954)

Joel Maximiliano Polo
EL SISTEMA
UNEARTE- CMSB

ABSTRACT

This article presents the results of a musicological study focusing on the performance of the maracas in Antonio Estévez's *Cantata Criolla* (1954), with the ultimate goal of establishing standardized interpretive criteria. Composed for symphony orchestra, chorus, and two soloists, and based on Alberto Arvelo Torrealba's poem *Florentino y el Diablo*, this masterpiece stands as a cornerstone of Venezuelan musical nationalism. This research fosters a critical dialogue that integrates perspectives from performers, composers, arrangers, and conductors regarding the work's diverse editions and historical interpretations—specifically those conducted by Estévez, Izcaray, Mata, Dudamel, and Montes—alongside the insights of the maraca players involved in those performances. Utilizing formal analysis with a strict emphasis on rhythmic-metric elements, this study examines the aesthetic and musical conception of each published edition to trace the interpretive evolution of the *Cantata* over time. The findings demonstrate that Maestro Estévez intended the maracas to function as a timbral and referential resource rather than as a literal transcription of the traditional *joropo* rhythm. Furthermore, the textual analysis of the score reveals precise performance markers—such as articulation, dynamics, and specific idiomatic techniques—that are essential for a historically informed performance. Consequently, this study offers an interpretive framework for the maracas that aligns with the work's stylistic and aesthetic parameters.

Key Words: *Cantata Criolla*, Venezuelan musical nationalism, Antonio Estévez, maracas, rhythmic-metric analysis, critical editions, historically informed performance.

Introducción

La corriente del nacionalismo musical en Venezuela representa una estética caracterizada por incorporar en el lenguaje compositivo elementos inspirados en el folclore nacional y en la naturaleza de nuestro país. En el caso específico de la *Cantata Criolla*, la integración de elementos vernáculos, particularmente la maraca, trasciende la cita tradicional para convertirse en un componente estructural del lenguaje orquestal. El nacionalismo en Venezuela tuvo su origen en la llamada "Escuela de Santa Capilla", dirigida por el maestro Vicente Emilio Sojo a partir de 1936, al crear, ese mismo año, la cátedra de Composición Musical, de donde emergió la generación de compositores que conformarían esta Escuela Nacionalista.

Durante el desarrollo de las corrientes nacionalistas en Latinoamérica, algunos compositores incorporaron instrumentos étnicos y tradicionales de sus propios países. Tal es el caso de Carlos Chávez (1899-1978), quien, con su música de rasgos indigenistas, recurre a melodías de etnias mexicanas y a instrumentos nativos que proporcionan timbres y sonoridades características de su cultura y que pueden ser apreciadas en su *Sinfonía India*; algunos de estos instrumentos son el *Tenabari*, el *Grijutian*, los *Teponaztlis* y el *tlapanhuehuetl* (Béhague, 1983). Otro compositor de importante referencia es el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), quien en sus obras destaca el uso de instrumentos como la Cuica, Pandeiro, Prato, Reco-Reco, Xocalhos, entre otros, propios de géneros populares como la Samba y el Choro, y que en sus obras los emplea con propósitos musicales sofisticados, incluso, más allá de las tradiciones populares.

En Venezuela, Antonio Lauro (1917-1986) fue uno de los primeros en escribir para instrumentos tradicionales en su poema sinfónico *Cantaclaro* (1948), inspirado en la novela de Rómulo Gallegos, para cantantes solistas, coro y orquesta. En esta obra, el arpa y las maracas articulan el ritmo y la identidad del llano. Es importante notar que, para la época (1948), el uso de instrumentos tradicionales dentro de una orquesta sinfónica era un gesto de vanguardia nacionalista.

Posteriormente, Antonio Estévez presenta la *Cantata Criolla*, estrenada el 25 de julio de 1954; una obra sinfónico-coral que se ha convertido en ícono del nacionalismo venezolano y cuya partitura de maracas es sumamente interesante, ya que presenta ritmos que, al ser comparados con patrones tradicionales del joropo, resultan ser inusuales para este instrumento y para el género.

En Europa el interés por diferentes sonoridades instrumentales fue un motor de innovación orquestal; la incorporación de la percusión turca —popularizada por obras de Beethoven, Rimsky-Korsakov y Ravel— no solo respondió a una necesidad de color local, sino que permitió expandir el vocabulario tímbrico sinfónico. Este proceso de estandarización, que consolidó la sección de percusión moderna a partir del siglo XVIII (Bugg, 2003), sirve como precedente para comprender cómo los compositores latinoamericanos del siglo XX integraron instrumentos étnicos, como la maraca, y transformaron su función folclórica original en un recurso técnico de alta complejidad dentro de la escritura orquestal y la visión nacionalista.

Volviendo a la *Cantata Criolla*, al realizar un análisis comparativo entre su partitura original y diversas ejecuciones registradas, se reveló una divergencia significativa respecto a la interpretación de las maracas. Resulta particularmente relevante la grabación de 1990 —dirigida por Eduardo Mata junto a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar para el sello Dorian Discovery™—, la cual introdujo patrones rítmicos y ornamentaciones no escritas por Antonio Estévez. Desde entonces, algunos directores

han sugerido a los percusionistas ejecutar esta parte de manera más cercana a los patrones del joropo llanero, utilizando ritmos diferentes a los que están escritos en la partitura, e incluso dándoles libertad para llevar a cabo sus propias ideas de ejecución. En consecuencia, esta tendencia a priorizar una supuesta 'tradición oral' llanera sobre el texto musical ha derivado en una práctica institucionalizada, donde el criterio del intérprete y la libertad creativa prevalecen sobre la obra original del autor.

En una entrevista realizada por Ana María Hernández al compositor y musicólogo Juan Francisco Sans, para la revista *Carohana* en su edición Nº19, Sans (2016) declara:

> Entiendo que quien hizo algunos cambios a la *Cantata* fue el finado director Eduardo Mata cuando la grabó con la Orquesta Simón Bolívar, incorporándole unas maracas en un pasaje, subiendo a los tenores una octava, y detalles por el estilo. En mi opinión, esto no debería escandalizar ni constituir ofensa para nadie. Los intérpretes buscan la mayor eficiencia en lo que suena, lograr efectos sobre el público, y si algo de esto ayuda, pues no van a dudar en hacerlo. Sería en todo caso muy interesante desarrollar un debate sobre la interpretación históricamente informada de esta música (lo que hoy se llama HIP –Historical Informed Performance- por sus siglas en inglés), algo que no se ha hecho aún. (p.19).

Es importante destacar que el análisis de Hugo López Chirico (1987) ha sido un pilar teórico fundamental en este estudio. Su caracterización de la *Cantata Criolla* resulta determinante pues demuestra que Estévez no buscaba una transcripción literal del joropo, sino una reelaboración técnica donde convergen el folclore llanero y técnicas vinculadas con la tradición sinfónica como el impresionismo. Al realizar un análisis exhaustivo del score general, se evidencia la meticulosidad del compositor al integrar elementos vernáculos en una estructura sinfónica. Esta perspectiva es la que justifica nuestra necesidad de analizar la *particella* de las maracas no como un componente folclórico independiente, sino como una pieza integral de un complejo engranaje orquestal, cuya ejecución debe responder a las exigencias estéticas y técnicas del autor, más allá de la tradición de usanza posterior.

La *Cantata Criolla* representa el punto de inflexión del nacionalismo musical venezolano, al consolidarse como la obra que transmutó la tradición oral llanera en un lenguaje sinfónico-coral de alcance universal. Su valor no reside únicamente en su temática vernácula, sino en la audacia técnica de Antonio Estévez, quien logró dotar a la poética del contrapunteo (la "porfía" o contrapunteo entre Florentino y el Diablo), de una estructura de alta complejidad académica, elevando un fenómeno social y cultural a la categoría de mito universal. Esta obra constituye, por tanto, un desafío interpretativo que trasciende el hecho musical y que obliga a los ejecutantes a mediar entre el rigor de la partitura y la libertad expresiva del folclore, una tensión dialéctica que constituyó el núcleo de la investigación.

RECORDANDO AL MAESTRO ESTÉVEZ

Nace el 3 de enero de 1916 en Calabozo, Estado Guárico, en el seno de una familia donde la música popular estaba muy presente. "Su madre, Doña Carmen Aponte de Estévez, tocaba la mandolina y su padre, Mariano Estévez, a menudo la acompañaba con el cuatro" (Izcaray, 2016, p. 10). Estévez creció en un entorno que lo mantuvo familiarizado con la música tradicional y en especial la del llano. Desde muy joven demostró tener buen oído y talento para la música por lo que su madre lo llevó, mientras vivían en Caracas en el año 1924, a clases de teoría y solfeo y piano, clases que continuaría en Calabozo al año siguiente, en 1925.

En el año 1932, nuevamente en Caracas, continuó sus estudios musicales en la Escuela de Música y Declamación. Con el deseo de que su hijo se dedicara a la música, logra adquirir un clarinete y así mismo consigue una oportunidad para que presente una audición en la Banda Marcial de Caracas, bajo la batuta de Pedro Elías Gutiérrez, agrupación a la que logra ingresar primero, como practicante y un año más tarde logra obtener el cargo de titular. En el año1934, decide dedicarse a la composición tras escuchar la música de la película *Rapto*, compuesta por Arthur Honegger (1882-1855), la cual le causó gran impresión. En ese mismo año conoce al maestro Vicente Emilio Sojo, con quien recibe clases y quien le sugiere estudiar oboe, tomando en cuenta que ya tenía experiencia como clarinetista y que le sería ventajoso para ingresar a la Orquesta Sinfónica de Venezuela (Izcaray, 2016). En ese entonces, inicia clases de oboe con Mario Dall' Argine y logra rápidamente ingresar a la Orquesta Sinfónica de Venezuela como segundo oboe.

En 1938, Estévez inició una etapa fundamental en su formación al integrarse como copista en la Biblioteca de la Escuela Superior de Música, bajo la dirección del maestro Vicente Emilio Sojo y la influencia docente de Juan Bautista Plaza. Esta inmersión en el acervo colonial coincidió con sus primeras incursiones creativas que dieron como resultado canciones como *Rocío, Los gallos y El jazminero estrellado.* Tres años después, su precocidad compositiva fue reconocida por el Ministerio de Educación, al otorgarle un galardón por la *Canción de la juventud venezolana.*

A la temprana edad de 23 años, Estévez fue designado, por el maestro Vicente Emilio Sojo, para liderar la recién fundada Cátedra de Armonía Complementaria en la Escuela de Música y Declamación, un reconocimiento directo a su madurez intelectual. Este periodo de intensa actividad académica coincidió con su matrimonio con Flor Roffé y un notable crecimiento en su producción creativa. Dos años más tarde, tras obtener su diploma de compositor, consolidó su trayectoria con la creación de *La rauda novia del aire*, un ambicioso poema lírico para coro y orquesta que anticipaba la envergadura de sus futuras incursiones en las formas sinfónico-corales.

En 1945, Estévez emprendió una etapa crucial para su desarrollo técnico al obtener una beca del Ministerio de Educación, la cual le permitió realizar estudios avanzados en los Estados Unidos y, posteriormente, en Europa. En este periodo de formación internacional, que se extendió hasta 1949, tuvo la oportunidad de recibir clases con maestros como Leonard Bernstein, Serge Kouzzevitsky, Aaron Copland, Otto Luening, Dello Gioio y Vittorio Giannini. Además, tuvo como compañeros a grandes compositores latinoamericanos como: Roque Cordero, Orrego Salas, Héctor Tosar, Alberto Ginastera, Julián Orbón, entre otros (Balza, 1982).

En este período de estudios y viajes compone la *Suite Llanera*, de la que posteriormente quedaría solo el segundo movimiento, *Mediodía en el llano, Passacaglia y el Concierto para orquesta (Homenaje a José Ángel Lamas)*, obra de técnica variacional que le valió su primer Premio Nacional de Música (1949). Simultáneamente, en 1948, inició los primeros

esbozos de la *Cantata Criolla*, cuya génesis estuvo estrechamente vinculada a la literatura nacional. La influencia de autores venezolanos, específicamente de la obra *Florentino, el que cantó con el Diablo* de Alberto Arvelo Torrealba, fue determinante en la concepción poética y estructural de esta pieza, lo que consolidó el hábito del compositor de integrar la narrativa vernácula en su discurso sinfónico. Y así fue trabajando Estévez, primeramente, en el coro que dice: "el coplero Florentino por el ancho terraplén" el cual en una oportunidad le mostró al compositor Gonzalo Castellanos y este le dijo: "me parece que es una cosa sumamente llanera y muy venezolana" (Estévez, 1982). Posteriormente, viajaría al llano para recordar e impregnarse nuevamente de aquellas imágenes y vivencias que lo nutrieron en su infancia.

Sin embargo, esta etapa fue algo turbulenta dada la situación política por la que pasaba el país a causa de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. A pesar de que Estévez era discreto y no demostraba con actos exagerados su postura en contra de la dictadura, eventualmente es llevado a prisión bajo el cargo de conspiración, pero aun así continuaba trabajando en la *Cantata Criolla*.

Una vez que recupera su libertad, se dirige a la ciudad de Caracas donde se propone culminar la *Cantata Criolla* para participar en el primer Concurso de Composición Vicente Emilio Sojo, organizado por la Orquesta Sinfónica Venezuela, en 1954. La *Cantata Criolla* se estrena el 25 de julio de 1954 en el Teatro Municipal de Caracas con la Orquesta Sinfónica Venezuela y bajo la dirección del propio autor. En noviembre de ese mismo año se interpretó la obra en la Concha Acústica de Bello Monte como parte del primer Festival Latinoamericano de Música, concierto en el que hizo acto de presencia Carlos Chávez y Aaron Copland, afamados compositores quienes elogiaron a Estévez por su obra maestra.

En el año 1956, recibe el Premio Nacional de Música por su obra *Poema Lírico para Coro y Orquesta*. Además, compone otras obras como *Tres canciones otoñales, 17 Piezas Infantiles para Piano.* Al año siguiente, dirige la Orquesta de la Ópera de París, la Orquesta Nacional de Colombia, la Orquesta Sinfónica de Bruselas, la Orquesta de la Radiodifusión y Televisión Francesa, tras haber acumulado amplia experiencia como director en los años anteriores con la Orquesta Sinfónica de Venezuela, la Orquesta Sinfónica de Caracas, la Orquesta Sinfónica de la Habana, la Orquesta Sinfónica de Lima, entre otras.

En 1961, el mismo año en el que nace su única hija María Victoria, se establece en Europa, donde permaneció por diez años trabajando en la revisión de su estilo de composición y adentrándose en la música contemporánea. Luego de escuchar la obra *Gesang der Jünglinge* de Kariheinz Stockhause, surge su interés por la música electroacústica, a tal punto que dedicó cuatro años al estudio y experimentación con esta música. Para el año 1967 el artista plástico Jesús Soto le encarga una obra para ser usada como ambiente de una obra que sería expuesta en la Feria Mundial de Montreal, Canadá, y allí nace su obra *Cromovibrafonía.*

> Realmente la obra fue producida con pocos recursos: tres grabadores, el piano arreglado, y dentro del apartamento del músico. Utilizando una cinta de bucle, la duración de la obra resultaba indeterminada, con combinaciones sonoras que no se repiten, como una subjetiva sensorialidad sin memoria. (Balza, 1982).

De regreso en Caracas (1971), Estévez intensificó su exploración tímbrica y multidisciplinaria al componer *Cromovibrafonía Múltiple*, pieza diseñada para dialogar con la obra cinética de Jesús Soto en su museo de Ciudad Bolívar. A pesar de este periodo de experimentación, el compositor enfrentó retos personales y creativos y dejó

inconclusas obras como la *Sinfonía Expectante y Oda al Átomo*. Hacia finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, su producción incluyó las *17 miniaturas para orquesta y el Ave María.* Sin embargo, esta etapa estuvo marcada por una profunda crisis existencial; su búsqueda de vanguardia colisionó con el conservadurismo del ecosistema musical venezolano, lo que lo condujo a un estado de desánimo que compartió abiertamente con el escritor José Balza. A sus 70 años de edad se le otorga la *Orden Simón Bolívar*, a través del Consejo Nacional de la Cultura, y por orden del Gobierno Nacional de Venezuela.

El 15 de marzo de 1987, en la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas interpretó la *Cantata Criolla* bajo la batuta del maestro Felipe Izcaray, junto a los solistas Idwer Álvarez, en el papel de Florentino, y Juan Tomás Martínez, en el rol del Diablo, además del Orfeón Universitario Simón Bolívar, la Coral Vinicio Adames, la Coral Siamora Guerra, el Coro Polifónico Rafael Suárez, los coros de la Facultad de Medicina y de Ingeniería de la Universidad Central de Venezuela, la Coral Calcaño y el Orfeón Universitario Simón Bolívar, lo cual constituyó un hecho histórico que lo conmovió enormemente. Un año y ocho meses más tarde, a los 72 años de edad, falleció en Caracas, el 26 de noviembre de 1988.



Foto: Maestro Antonio Estévez. Fuente: https://estevezweb.wordpress.com/portfolio/el-compositor/

LA CANTATA CRIOLLA: LA POÉTICA DEL LLANO COMO ESTRUCTURA SINFÓNICO-CORAL

Aproximación analítica

La *Cantata Criolla* se compone de dos partes que, al igual que el poema de Alberto Arvelo Torrealba, llevan por nombres: *El Reto y La Porfía*. La primera versión que nace del poema corresponde al año 1940, *Glosas al Cancionero*, y en el año 1950 se publica la segunda versión. Sin embargo, la última versión que se conoce del poema es del año 1956, y, por supuesto, para esta fecha ya se había estrenado la *Cantata Criolla*.

El libreto de la *Cantata Criolla* se estructura a partir de una selección técnica de dos ediciones del poema de Alberto Arvelo Torrealba (1940 y 1950). Estévez realizó un tejido textual diferenciado: mientras que, en la segunda parte, *La Porfía*, se empleó íntegramente la versión de 1940, la primera parte, *El Reto*, presenta una configuración híbrida. En esta sección inicial, el compositor integró fragmentos de la edición de 1950, pero al llegar al momento climático del 'contrapunteo', retomó el texto de la versión de 1940 y lo mantuvo hasta el cierre de esta primera parte.

De acuerdo con Lugo (2020), la primera parte de la obra se fundamenta en un denso Preludio escrito por Estévez luego de haber concluido todas las otras partes; presenta esta primera parte como una introducción y al mismo tiempo un resumen del material temático que se desarrolla más adelante. En un *tempo Lento y Cadencioso* se exponen algunos de los temas principales que son identificados por López Chirico como: tema “x” que representa *Cielo-Tierra, Tema de Florentino, Tema de la Sabana y el Tema de La Soledad.*

En la primera intervención del coro se describe a Florentino y su relación con la sabana, y a su vez es dibujado el paisaje llanero con texturas y timbres entre los que destacan los cascos del caballo y las maracas que se sacuden mientras Florentino cabalga:

> Una serie de presagios preparan la aparición del Diablo, y es al final del largo preludio cuando en ‘el caño de las ánimas’ el coplero solitario es retado por la ‘mala sombra del espanto’: *[Amigo por si se atreve, aguárdeme en Santa Inés, que yo lo voy a buscar, para cantar con usted].* (Lugo, 2020).

Seguidamente, Florentino invoca la sabana: *[Sabana, sabana, tierra que hace sudar y querer, parada con tanto rumbo, con agua y muerta de sed]* y se dispone a meditar su respuesta que termina siendo la aceptación del desafío para, de esta manera, concluir la primera parte de la obra.

La segunda parte de la *Cantata Criolla* se divide principalmente en dos movimientos, *Lento, tenebroso o Interludio y Allegro vivo (tempo di joropo).* En el Interludio Estévez recrea el ambiente en la sabana nocturna y tormentosa que, desde un *pianissimo* cargado de motivos y timbres alusivos a los animales del campo, va incrementando su intensidad de manera continua y dramática a medida que se suman más elementos sonoros y timbres junto a la masa orquestal, hasta llegar a un *fortissimo* en un *tutti* de la orquesta.

López Chirico (1987) expresa que este interludio “es, así mismo, el de concepción más impresionista; de un impresionismo colindante con el puntillismo - a pesar de la melódica lineal - tanto por el manejo del material tonal, como por su impostación tímbrico orquestal”. (pp. 209-210).

Es importante mencionar que los instrumentos de percusión utilizados por Estévez juegan un rol vital al inicio y desarrollo de la tormenta. La *Gran Cassa, el Tam-tam y el Timpani,* como parte de la sección baja de la percusión, aportan un tono cálido y profundo al inicio de la tormenta, y a su vez hacen que esta tome más fuerza hasta el punto climático en el que simulan los truenos que con su estruendo dan vida a esa *"noche de fiero chubasco".* Otros instrumentos que contribuyen a la tempestad, por su brillante sonoridad, son: el *Platillo Suspendido*, el *Campanelli* y el *Triángulo;* estos dos últimos representan los destellos emitidos por los rayos y centellas, así como el *Platillo Suspendido* da la sensación de la lluvia que se funde con el fuerte viento.

"Sigue a la descripción de la sabana nocturna y tormentosa… *[Noche de fiero chubasco por la enlutada llanura, y de encendidas chipolas que el rancho del peón alumbra. Adentro suena el capacho, afuera bate la lluvia]".* Esta conexión con el ´rancho´ donde se llevará a cabo el enfrentamiento, permite que sean presentados los ritmos de joropo en el *Arpa, Piano y Maracas*, que desde ese momento cobrarán mayor importancia, hasta su estallido franco en el contrapunteo final. (López Chirico, 1987).

La narración del coro en *quasi parlato* (casi hablado) describe tanto el escenario de la irrupción del *Diablo* en el "rancho", como la gente murmurando al verlo y a *Florentino* ansioso, quien comienza a tocar el cuatro en lo que inicia el joropo. En este punto es imprescindible mencionar que Estévez hace uso de dos cantos gregorianos, que son el *Dies Irae* ("Día de la Ira") y el *Ave Maris Stella*. El *Dies Irae* ya es introducido en *El Reto*, tal como lo relata López Chirico: "aunque se presenta a diversas alturas, con intermitencias y bajo distintas apariencias derivadas de otras tantas modificaciones métricas. Asume luego mayor entidad y, tanto por aumentación como por disminución, impone su presencia, imponiéndose al *Tema de Florentino*". (1987, p.223).

Estévez incorpora magistralmente dos cantos gregorianos como ejes simbólicos y estructurales de la *Cantata Criolla*. Por un lado, el *Dies Irae* funciona como un *leitmotiv* asociado a la presencia del Diablo; su influencia no se limita a las citas directas, sino que impregna la rítmica del joropo con una energía sincopada que acentúa la tensión dramática del enfrentamiento entre el bien y el mal. Por otro lado, el *Ave Maris Stella* es empleado en el clímax de la obra para sustentar la súplica de Florentino. Mediante una sucesión de advocaciones marianas, esta referencia gregoriana eleva el discurso lírico hasta alcanzar la victoria sobre la adversidad, culminando en un majestuoso final donde la invocación coral a la Santísima Trinidad sella el triunfo del protagonista.

LA MARACA EN LA *CANTATA CRIOLLA*: ENTRE LA TRADICIÓN DEL LLANO Y LA VANGUARDIA RÍTMICA

Elementos y criterios de interpretación

• *Elementos del folklor puro*

Para iniciar veamos esta cita de la investigadora y etnomusicóloga argentino-venezolana Isabel Aretz (1972):

> En el folklore, el hombre es centro y eje:(…) Improvisa músicas y versos dentro de la corriente tradicional, o simplemente repite los antiguos con las variantes inconscientes propias de quien no tiene papel ni medios mecánicos para reproducir una pieza con total exactitud. (p.34).

Aretz describe cómo las maracas en el llano no solo marcan el pulso, sino que crea la textura de la "sabana" debido al patrón rítmico. Estévez eleva este elemento a la categoría de *ostinato* orquestal, dándole un peso dramático que no tiene en la tradición oral. Con respecto de la estructura de la forma y la armonía, López Chirico identifica que los temas de Florentino no son melodías folclóricas copiadas, sino modelos melódicos (células cortas) que operan con la lógica del contrapunto. La transposición de los elementos folclóricos a la *Cantata Criolla* ha sido objeto de análisis por diversos musicólogos. Según Guido (1987), la obra representa la culminación del nacionalismo estilizado, donde el folclore no es una cita, sino una esencia técnica.

El tratamiento de las maracas en la *Cantata Criolla* constituye un punto de convergencia donde la partitura académica encuentra su anclaje con la práctica en la ejecución de la tradición folclórica. La interpretación de este instrumento, lejos de ser una ejecución estandarizada, ha permitido a diversos percusionistas imprimir su herencia en el tejido sinfónico, tal como lo atestigua la experiencia de José Layo Puentes, quien fue invitado por el maestro Eduardo Mata a participar en la grabación de 1990 con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar: *"veníamos de un 'background' folclórico... estábamos ahí parrandeando como buenos venezolanos, cuando íbamos saliendo, el maestro Mata me llamó y me dijo que le gustaría que yo tocara las maracas en la Cantata".*

Es significativo notar que, en su respuesta sobre si la implementación de ritmos específicos fue una decisión consciente o calculada, el intérprete reconoce una naturaleza orgánica en su ejecución: *"Claro. Por supuesto que no lo pensé o no lo hice conscientemente, aquí voy a hacer esto, aquí voy a hacer lo otro".* Esta declaración sugiere que el carácter "folclórico" de la obra no es una imposición técnica rígida, sino una respuesta intuitiva del músico frente a la partitura.

No obstante, esta libertad interpretativa ha evolucionado hacia búsquedas estilísticas más definidas en años recientes. El percusionista Jair Acosta, quien ha abordado la obra bajo la dirección del maestro Gustavo Dudamel, describe el desafío que implica integrar el rigor del coro con la agilidad de la percusión: *"Siempre es súper incómodo porque el coro está muy legato y quienes llevan una parte rítmica amarrada son las arpas, las maracas, y el piano... pero después de tocarlo la décima vez, yo entendí que ahí se adapta perfectamente un ritmo de Onda Nueva".*

Esta observación revela una hibridación técnica: la aplicación del patrón rítmico de la *Onda Nueva.* Este género, creado por Aldemaro Romero y Frank "El Pavo" Hernández —basado en la fusión del folclore tradicional (3/4 y 6/8) con la sofisticación armónica y rítmica del *Bossa Nova*—, encuentra en la versión de 2015, de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, un vehículo de expresión contemporánea. Al adaptar el patrón de la *Onda Nueva* a las maracas, el ejecutante no solo dota a la obra de una nueva vitalidad, sino que demuestra la capacidad de la Cantata para dialogar con los lenguajes de la modernidad musical venezolana, lo que confirma que la obra sigue viva y en constante transformación interpretativa.

- ***Elementos Académicos***

López Chirico (1987) afirma que:

> La *Cantata Criolla* reúne una amplia serie de elementos reconocibles como exponentes caracterizantes del folklore y la música popular venezolana. Jamás presentados en estado puro; tamizados siempre por un propósito estético que trasciende la mera anécdota sonora regionalista en un logrado afán de universalidad. (p. 71).

Partiendo de estas palabras de Chirico es necesario destacar el punto de vista académico y estético que hace notar el contraste de criterios que ha sido aplicado en la interpretación de la obra durante los últimos años, en las diferentes orquestas y con distintos directores en Venezuela.

Aunque Antonio Estévez denominó su obra *Cantata* —aludiendo a la tradición estructural del Barroco—, es evidente que la pieza trasciende esta categoría formal. Su envergadura y tratamiento temático la sitúan más cerca de la *Fantasía* o del *Poema Sinfónico,* una observación que resuena en las voces de los intérpretes que han abordado su ejecución.

Esta ambigüedad genérica se traslada al rol de la percusión, específicamente al uso de las maracas. Sobre esta tensión entre el registro gráfico y la ejecución tradicional, Francisco Rivero (percusionista venezolano) señala: *"Él estaba pensando en una obra que pudiera tocar cualquier orquesta en el mundo"* (Entrevista, marzo de 2021). Esta intención universalista de Estévez explica, en parte, la distancia existente entre lo pautado en la partitura y la interpretación que finalmente desarrolla el maraquero.

El rol de este instrumento constituye el eje central de esta investigación y es, a su vez, motivo de diversas perspectivas entre músicos y académicos. Históricamente, la ejecución de las maracas en la *Cantata* ha mostrado una transición entre el apego estricto a la grafía original y una búsqueda estética más profunda. Este proceso refleja una constante reconfiguración del concepto sonoro que debe adoptar este instrumento emblemático al integrarse en la arquitectura sinfónica de la obra.

> Ahora lo que no es bueno es pensar únicamente que la *Cantata Criolla* es un joropo, no, la *Cantata Criolla*, es un gran Poema Sinfónico, coral, solemne. El enfrentamiento entre el bien y el mal, que era Florentino contra el Diablo, con grandes influencias de obras de otros continentes. (Entrevista a Felipe Izcaray, marzo 2021).

MÁS ALLÁ DE LA NOTA ESCRITA: ENFOQUES INTERPRETATIVOS DE LA PERCUSIÓN

Hacemos referencia del término *agógica*, el cual consiste en aquellos cambios rítmicos y del pulso que son propuestos en cada interpretación, de acuerdo con el contexto histórico y estético de la obra que se ejecuta (Orlandini L., 2012).

Esta clase de alteraciones fueron notorias en las grabaciones que han sido transcritas, por lo tanto, en este sentido, el análisis de la interpretación toma como base los ritmos impresos en la partitura de la *Cantata Criolla,* la ejecución de manera fiel, flexible o libre, ejecución mixta (Libre/Partitura).

De acuerdo con el maraquero José Layo Puentes y el director Felipe Izcaray acerca de la ejecución fiel a la partitura:

> "Bueno, con esas maracas la tocaron, y ahí sí se hizo sin inventar, sobre lo que estaba escrito.". (JLP, abril de 2021).
> "Pero… digamos, yo he tomado por práctica desde el 2016, hacerla con la parte de maracas como está originalmente escrita". (FI, marzo 2021).

En contraste con lo anteriormente expuesto, en la versión dirigida por el maestro Eduardo Mata y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar en el año 1992: "Hay una parte donde él me dice [Eduardo Mata] que toque las maracas libremente, que no toque lo que estaba escrito, sino que improvise" (Entrevista a José Layo Puentes, marzo de 2021).

Y en el mismo sentido, el percusionista Jair Acosta (2021), declara:

> Pero, hay partes allí donde está escrito silencio, y yo estoy tocando porque estoy acompañando a Florentino, porque sabes que Florentino es como la parte del llano, como tal, entonces, después de un tiempo analizando la obra, dije como: "no está bien dejarlo solo, vamos a acompañarlo tocando", ¡y suena bien!

En experiencia de Loreley Pérez, los dos criterios: fiel y libre interpretación, pueden converger en un trabajo de relevancia, esto es el respeto por lo que está escrito en la partitura con segmentos donde el maraquero puede improvisar y crear libremente: "En cambio ahí, con Rodolfo [Saglimbeni] él me dijo específicamente, en la partitura me copió de su puño y letra dónde quería que fuera como está escrito y dónde quería que fuera maraca criolla, pues, maraca llanera". (Loreley Pérez. Entrevista, abril de 2021).

• Tipos y Técnicas de ejecución de maracas utilizadas

De acuerdo con Primatic (2004), existen dos estilos de maracas: tradicional y moderna. "En la maraca tradicional, el mango atraviesa la tapara y sale por la parte de arriba. En la variante moderna, el mango está pegado a la base de la tapara" (p. 9).

La elección instrumental es determinante: los ejecutantes prefieren maracas de "palo pegado" por su sonoridad limpia, reservan las de mayor tamaño para la exposición del "Reto" (evocando el galope) y las de menores dimensiones para la agilidad rítmica del joropo posterior. Cabe destacar que las técnicas están estrechamente relacionadas con los tipos de maracas descritos previamente, las de "palo cruzado" y de "palo pegado". Las maracas de "palo pegado" tienen una técnica de ejecución que consiste en un movimiento de atrás hacia delante, de manera que los capachos percuten las paredes de la tapara.

En contraste, se debe resaltar que la partitura de las maracas de la *Cantata Criolla t*iene una indicación que sugiere tocar sobre la pierna, la cual fue considerada por el percusionista Francisco Rivero (2021), quien declaró en una entrevista: "Normalmente tocaba la parte de las maracas golpeando las piernas para hacer el *staccato*, que es difícil de lograr cuando uno no es un maraquero experimentado".

Asímismo, el maraquero y contrabajista José Layo Puentes (2021), en una entrevista, comenta que también utilizó esta técnica: "Yo empecé a hacer lo que estaba escrito (...). Y esa parte, particularmente percutidos sobre las piernas". Igualmente, el uso de "trinos y trémolo", esto se refiere en el lenguaje técnico de las maracas a "repique". Sobre esto, Jair Acosta (2021) afirma: "Hago trinos en la mano derecha, pegados y apoyo eso que está escrito con <escobilla'os>". Mientras que José Layo Puentes (2021), comenta que: "En el *Allegro Vivo*, yo no hago exactamente la figura rítmica, sino que yo hago un trémolo con una mano y algunos acentos con la otra. Bastante cercano a lo que está ahí."

• Rol de las maracas en la Cantata Criolla

En cuanto a rol de las maracas en la *Cantata Criolla*, en su estudio, López Chirico (1987) subraya la maestría con la que Estévez dosifica este elemento folclórico, y evita que la percusión opaque la arquitectura sinfónica. Al respecto, el autor señala:

> "Las maracas son utilizadas con gran parquedad, consumado buen gusto y sentido artístico; ante el riesgo cierto de convertir la obra involuntariamente en un «primer concierto para maracas y orquesta» si se opta por trasladarlas literalmente como se usa en el folklore".



Discografía de El Sistema, portada de *Cantata Criolla.* Fuente: web oficial de El Sistema.

En la *Cantata Criolla* las maracas trascienden su función de acompañamiento para adoptar dos dimensiones discursivas: el rol tímbrico y el rol protagónico. En su función *tímbrica*, el instrumento actúa como un referente referencial que evoca el paisaje llanero. En sintonía con lo que expresa Gallegos en Cantaclaro, Estévez le otorga a las maracas momentos de protagonismo en pasajes aislados, donde se genera una profunda sensación de expectativa en tanto Florentino espera su turno en el contrapunteo. (López Chirico, 1987, p. 115).

El testimonio de los intérpretes coincide en que las maracas no solo marcan el pulso, sino que sonorizan el "caminar del caballo", el ambiente festivo, y se integra a la masa orquestal con equilibrio. Por otro lado, la obra otorga a las maracas un *rol protagónico* en pasajes donde el silencio y la expectativa definen la dramaturgia. Al igual que en la narrativa de Gallegos, donde el coplero espera el momento preciso para su "contrarréplica", Estévez utiliza el silencio como un elemento de tensión que dota a las intervenciones de las maracas de una fuerza dramática única. Como bien destaca el maestro Felipe Izcaray, este protagonismo es evidente en momentos clave como el inicio del joropo, donde el instrumento rompe el suspenso para marcar el despliegue dialéctico del contrapunteo.

LAS FUENTES DOCUMENTALES: LA *CANTATA CRIOLLA* A TRAVÉS DE SU PARTITURA

Las "Partituras de la *Cantata Criolla*" se articulan en torno al material musical manuscrito y a las ediciones del score general, con énfasis en la publicación del Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales “Vicente Emilio Sojo”. Sobre esta edición, Sans (2016) señala que posee el valor de una "edición príncipe", al haber sido supervisada directamente por el autor, superando en autoridad incluso a los manuscritos originales (p. 19).

Origen del *score* y las *particellas*

Ante la carencia de registros documentales sobre la génesis del material, la investigación se apoyó en testimonios de colaboradores cercanos a Estévez. Federico Ruiz describe el proceso como una labor titánica de "ingeniería inversa": ante la inexistencia de una partitura de director confiable, fue necesario reconstruir la obra a partir del material de ejecución previo a la edición final. Respecto a las *particellas*, el maestro Felipe Izcaray y Raúl Aquiles Delgado coinciden en que el mismo Estévez, dotado de una caligrafía impecable, realizaba las modificaciones directamente sobre el material de la Orquesta Sinfónica de Venezuela cada vez que decidía ajustar una sección. (Diario de campo, marzo de 2021).

Edición y modificaciones finales

La edición definitiva del *score* no fue un acto aislado, sino el resultado de un proceso de tres años de revisión minuciosa: "nota por nota, signo por signo". Ruiz enfatiza que esta reconstrucción fue el vehículo para plasmar exactamente la imagen sonora que el compositor tenía de su obra, contando con su validación absoluta hasta el último detalle. Este carácter "definitivo" del score de 1987 es respaldado por Izcaray, quien ratifica que el propio Estévez lo validó como la versión final (Diario de campo, marzo de 2021).

Análisis sobre algunas de las versiones interpretativas y ediciones

Este análisis se llevó a cabo para identificar los rasgos interpretativos en algunas versiones de la *Cantata Criolla*. En tal sentido, señalaremos cuatro momentos en la historia de la interpretación de la obra en Venezuela, con diferentes directores, orquestas, percusionistas y grabaciones.

• Versión dirigida por Antonio Estévez 1977

Versión de 1977 dirigida por Antonio Estévez junto a la Orquesta Sinfónica de Venezuela, la cual representa este primer momento de la historia de la *Cantata Criolla* en el que Estévez figura como el único en dirigir su obra.

Esta versión se caracteriza por tener ritmos y articulaciones diferentes a los sugeridos en la partitura de las maracas, pero contiene una clara ejecución de los matices propuestos por Estévez. Es notorio que el percusionista siguió de manera fiel todas las indicaciones escritas, por lo que las maracas toman un papel protagonista solo en los fragmentos que indican *forte* o *mezzo-forte*, y en cada sección son ejecutadas con el carácter acorde al contexto musical.

Figura 1.

Ficha de análisis documental*: Cantata Criolla de Antonio Estévez. Versión de la Orquesta Sinfónica Venezuela (1977).*

Título: Cantata Criolla. "Florentino el que cantó con el Diablo"

Año: 1954

Autor: Antonio Estévez

Versión: Orquesta Sinfónica Venezuela (1977)

Director: Antonio Estévez

Formato: PDF

Clasificación: Transcripción a partituras

Número de páginas: 8

Número de compases: 465

Transcriptor: Maximiliano Polo

Año de transcripción: 2021

Compases con rítmica original: 84

Compases con rítmica diferente al original: 40

Compases con cambio de dinámicas: 0

Compases con articulaciones diferentes al original: 6

Origen: Venezuela

Resumen comparativo: I Mvto. C27 – 38: original. C107 – 109: original. C195 – 203: original. II Mvto. C51 – 54: ritmo diferente. C55 – 58: original. C59: ritmo diferente. C60 – 78: original. C104: original. C105: articulación diferente. C107 – 114: no ejecuta. C163 – 177: original. C178: ritmo diferente. C179: original. C204 – 207: original. C208 – 213: ritmo diferente. C214: original. C215 – 218: ritmo diferente. C219 – 220: original. C221, 223, 225: ritmo diferente. C222, 224: originales. C226 – 233: original. C234: ritmo diferente. C235: original. C236 – 238: ritmo y articulación diferente. C239, 241: original C240; articulación diferente. C242 – 245: ritmo y articulación diferente. C268 – 270: ritmo diferente. C271, 273: original. C272: ritmo diferente. C291 – 291: ritmo y articulación diferente. C293 – 294: original. C295, 296, 298, 299, 100, 102: ritmo y articulación diferentes. C297, 302, 303, 303: original.

• La *Cantata Criolla* bajo la batuta de Felipe Izcaray 1987

El segundo momento ocurre bajo la batuta de Felipe Izcaray, quien dirige la *Cantata Criolla* por primera vez en 1987, siendo el primer director en interpretar la obra después de Antonio Estévez y estando aún en vida el compositor. En esta ocasión la ejecución de las maracas tiende a ser más acertada y precisa en cuanto a los ritmos escritos en la *particella* y, a su vez, presenta algunos cambios en las dinámicas. Las maracas tienen mayor presencia en las dinámicas que en la versión de Estévez de 1977, dado a que el instrumento posee un timbre más brillante y articulado, lo que hace que el balance esté a favor de que las maracas sobresalgan, no obstante, el balance de dinámicas de las maracas junto a la orquesta termina siendo agradable. En términos generales, esta versión es la más fidedigna, aún teniendo modificaciones aprobadas por el mismo compositor.

Figura 2.

Ficha de análisis documental: Cantata Criolla de Antonio Estévez. Versión de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas (1987).

Título: Cantata Criolla. "Florentino el que cantó con el Diablo"

Año: 1954

Autor: Antonio Estévez

Versión: Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas (1987)

Director: Felipe Izcaray

Formato: PDF

Clasificación: Transcripción a partituras

Número de páginas: 8

Número de compases: 465

Transcriptor: Maximiliano Polo

Año de transcripción: 2021

Compases con rítmica original: 96

Compases con rítmica diferente al original: 28

Compases con cambio de dinámicas: 24

Compases con articulaciones diferentes al original: 48

Origen: Venezuela

Resumen comparativo: I Mvto. C27 – 38: cambia de mp a mf, articulación diferente. C107 – 109: cambia de mp a mf, articulación diferente. C195 – 203: cambia articulación. II Mvto. C51: ritmo diferente, articulación original. 52 – 56: original. C57 – 58: ritmos diferentes. C59: ritmo diferente. C60 – 66: original. C75: ritmo diferente. C76 – 78: original. C104 – 105: ritmo y articulación diferentes. C107 – 114: dinámica original, material rítmico y articulación diferentes. C163 – 164: original. C167: original. C168 – 170: cambia ritmo y articulación. C171 – 179: original. C204 – 207: original. C208: ritmo diferente. C209 – 215: original. C216: ritmo diferente. C17: origina. C218: rimo diferente. C219 – 221: original. C222: ritmo diferente. C223: ritmo original. C224: ritmo diferente. C225: original. C226: articulación diferente. C227: original. C228 – 229: articulación diferente. C230 – 235: original. C236 – 243: ritmos y articulación diferentes. C2444 – 246: original. C268 – 273: original. C291: articulación diferente. C292 – 293: original. C294: ritmo diferente. C295: original. C296: ritmo diferente. C297: original. C298: ritmo diferente. C299 – 302: original. C303 – 304: ritmos diferentes. C332 – 338: original

• La Cantata bajo la batuta del Maestro Mata 1990

El tercer momento inicia bajo la batuta de Eduardo Mata junto a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar alrededor del año 1990, ocasión en la que se lleva la *Cantata Criolla* de gira por Europa y más tarde se realiza la grabación de un disco con el sello discográfico *Dorian Discovery*™. En esta etapa, Eduardo Mata propone cambios muy significativos en la ejecución de las maracas tanto por los ritmos ejecutados, como por la ubicación de las maracas en el escenario, ya no en la fila de percusión, sino al lado del arpa y el piano para tener una mejor sincronía; así mismo, Eduardo Mata modificó un fragmento coral en donde le agrega una octava superior cuando el coro canta ¡Santísima Trinidad! al final de la obra, esto con la intención de darle más fuerza e intensidad al pasaje.

En cuanto a la interpretación de las maracas en esta grabación, presenta importantes diferencias que intencionalmente acercan una parte de la obra a un joropo llanero en su estado puro. Aunque algunos de los ritmos escritos son respetados, la mayor parte de lo ejecutado difiere de lo escrito por Antonio Estévez, esto intencionalmente le da un carácter protagónico a las maracas, colocándolas siempre en primer plano, e incluso en ocasiones opacando otros instrumentos.

Es importante mencionar que la grabación de Eduardo Mata con la Orquesta Simón Bolívar ha sido la principal referencia que han tomado los percusionistas de las últimas

generaciones, incluso podríamos decir que marcó un antes y un después en la interpretación de las maracas en la *Cantata Criolla*.

Presentaremos la ficha correspondiente a la versión del maestro Eduardo Mata junto a la Orquesta Simón Bolívar de 1990 del conocido disco con el sello *Dorian Discovery*, en la que observaremos detalles de la cantidad de cambios de ritmos, dinámicas y compases agregados que esta contiene.

Figura 3.

F*icha de análisis documental: Cantata Criolla de Antonio Estévez. Versión de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (1990).*

Título: Cantata Criolla. "Florentino el que cantó con el Diablo"

Año: 1954

Autor: Antonio Estévez

Versión: Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (1990)

Director: Eduardo Mata

Maracas: José Layo Puentes

Formato: PDF

Clasificación: Transcripción a partituras

Número de páginas: 9

Número de compases: 465

Transcriptor: Maximiliano Polo

Año de transcripción: 2021

Compases con rítmica original: 49

Compases con rítmica diferente al original: 118

Compases con cambio de dinámicas: 150

Compases con articulaciones diferentes al original: 114

Origen: Venezuela

Resumen comparativo: I Mvto. C27 – 38: cambia de mp a mf. C107 – 109: sólo cambia de mp a mf. C195 – 203: original. II Mvto. C51 – 58: cambia de mp a f, material rítmico y articulación diferentes. C59 – 62: cambia de p a f, material rítmico y articulación diferentes. C63 – 66: cambia dinámica de pp a f, material rítmico y articulación diferentes. C75 – 78: cambia dinámica de p a mf, ritmo y articulación original. C104 – 105: original. C107 – 114: dinámica original, material rítmico y articulación diferentes. C163 – 164: cambia de pp a mf, ritmo y articulación original. C167 – 173: cambia de pp a mf, ritmo y articulación original. C174: cambia de pp a mf, nuevo material rítmico, articulación original. C177 – 178: cambia de pp a mf, ritmo y articulación original. C179: cambia articulación, ritmo original. C204 – 225: cambia de pp a f, material rítmico y articulación diferentes. C226: cambia de mp a f, material rítmico y articulación nuevos. C227: cambia de pp a f, material rítmico y articulación diferentes. C228: cambia de mp a f, material rítmico y articulación diferentes. C230 – 246: cambia de pp a f, material rítmico y articulación diferentes. C268: cambia de pp a mf, ritmo y articulación original. C269, 271, 273: material rítmico diferente, articulación original. C270, 272: original. C291: cambia de mp a f, material rítmico y articulación diferentes. C292 – 294: cambia de pp a f, material rítmico y articulación diferentes. C295 – 299: cambia de p a f, material rítmico y articulación diferentes. C300: cambia de mf a f, material rítmico y articulación diferentes. C301 – 304: cambia de mp a f, material rítmico y articulación diferentes. C332 – 338: cambia de ppp a mp, ritmo y articulación original. C355 – 378: material musical nuevo, dinámica f.

Contiene patrones rítmicos del joropo llanero.

Contiene material musical en compases donde las particellas originales tienen silencios.

• La Cantata bajo la batuta de Gustavo Dudamel 2015

Esta interpretación de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar del año 2015, bajo la dirección del maestro Gustavo Dudamel, se caracteriza por ser una de las más libres e influenciada por la versión del maestro Eduardo Mata. El análisis nos muestra la mayor cantidad de compases con rítmica y dinámicas diferentes al documento original, además, tiene agregada una considerable cantidad de pasajes que no están escritos en la partitura

original. Los patrones rítmicos utilizados se basan en el joropo llanero, en la Onda Nueva y en otras combinaciones de recursos técnicos de las maracas; algunos de estos recursos parecen dar un efecto tímbrico semejante a un viento que aumenta y disminuye.

La influencia de las generaciones más recientes trasciende las fronteras nacionales, y permea la praxis musical de percusionistas y directores en el extranjero. No obstante, este alcance global ha generado una diversificación estilística marcada por una tensión interpretativa: es frecuente observar, a través de plataformas digitales, ejecuciones que priorizan una libertad expresiva basada exclusivamente en la tradición del joropo y que se desliga de las premisas estructurales y de los recursos compositivos previstos por Antonio Estévez.

Para finalizar este análisis, agregamos una última versión dirigida por el joven Enluis Montes, junto a la *Orquesta Multigeneracional de El Sistema* (2020), en la que el autor de esta investigación participó como intérprete de las maracas. En ella se puede observar una cantidad de compases agregados, pero podemos decir que esta partitura contie-neesencialmente el mismo material musical, sin modificaciones que alteren el estilo rítmico propuesto por el compositor.

Figura 4.

Ficha de análisis documental: Cantata Criolla de Antonio Estévez. Versión de la Orquesta Multigeneracional de El Sistema. Maracas: Maximiliano Polo (2020).

Título: Cantata Criolla. “Florentino el que cantó con el Diablo”

Año: 1954

Autor: Antonio Estévez

Versión: Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (2020)

Director: Enluis Montes

Lugar: Centro de Acción Social por la Música, sala Simón Bolívar

Formato: PDF

Clasificación: Transcripción a partituras

Número de páginas: 7

Número de compases: 465

Transcriptor: Maximiliano Polo

Año de transcripción: 2023

Compases con rítmica original: 110

Compases con rítmica diferente al original: 23

Compases con cambio de dinámicas: 0

Compases con articulaciones diferentes al original: 24

Resumen comparativo: I Mvto. C27 – 203: articulación diferente. C51 – 54: original. C55 – 58: ritmo diferente. C59: ritmo diferente. C60: original. C61: ritmo diferente. C62 – 66: original. C75 – 78: original. C104 – 105: original. C109 – 110: ritmo diferente. C111: original. C112: ritmo diferente. C113: original. C114: ritmo diferente. C163 – 179: original, con dos notas agregadas que no alteran el ritmo original. C204 – 215: original. C216: ritmo diferente. C217 – 226: original. C227: ritmo diferente. C228 – 229: original. C230: ritmo diferente. C231 – 238: original. C239: ritmo diferente. C240 – 245: original. C268 – 336: original. C337: ritmo diferente. C338 – 339: original. C358 – 375: ritmo diferente.

Contiene material agregado que no está en la partitura original (C358 – 375).

Seguidamente se presenta el análisis de la partitura de las maracas utilizada en las orquestas – a la que hemos llamado "partitura original" – basado en su relación con el ritmo de joropo llanero. Siguiendo el protocolo de análisis rítmico-métrico propuesto por Reizábal (2004), el análisis se desarrolla de la siguiente manera:

Análisis de Parámetros Rítmico-métricos

• Medida de Compás

- Las medidas de los compases que aparecen en la obra se indican con las siguientes cifras: 4/4, 3/4, 5/8, 3/8, 2/8, 5/4, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 12/8, 15/16, 17/16, los cuales, en su mayoría, son combinados entre sí, sin ningún patrón, con excepción de algunos segmentos compuestos por la siguiente secuencia: 15/16 + 2/8; 15/16 + 2/8; 17/16 + 2/8; 17/16 + 2/8, lo cual se denomina, en música, amalgama de compases.

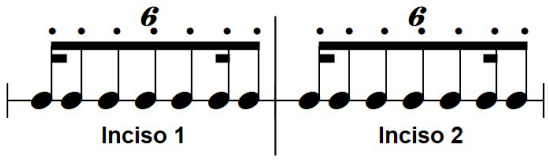
- Existe relación métrica entre los compases de 17/16, 2/8 y 6/8. Dicha relación yace en la semicorchea, para conectar así los diferentes ritmos sin que exista pausa alguna.

- Aunque posee algunas secciones isométricas (la misma medida de compás), se trata de una obra polimétrica horizontal en su totalidad.

- Es de gran importancia señalar que existe una dualidad métrica en los compases entre el 51 al 66 y el 75 al 78, en el movimiento I: *El Reto*; en donde la cifra indicadora es 4/4

(compás binario), en cambio, el ritmo escrito para las maracas tiene forma ternaria, expresado en seisillos de corcheas agrupados en dos incisos que ocupan el primero y segundo tiempo, y el tercero y cuarto tiempo:

Figura 5.
Incisos 1 y 2.



• Incisos

- Se han identificado una serie de células rítmicas que destacan en la partitura que, aunque presentan algunas diferencias, esencialmente poseen el mismo material musical. Se han encontrado catorce células de este tipo, que se pueden identificar en la partitura de análisis como: R, R1, R2... hasta R14. Según sus estructuras se caracterizan por ser téticos (comienza en el tiempo fuerte), en algunas ocasiones acéfalos (comienza en tiempo débil -contratiempo) y en su totalidad femeninos (termina en tiempo débil). Algunos ejemplos de estos son:

Figura 6.
Célula rítmica R3.

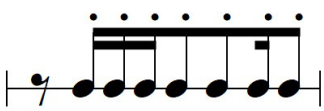


Figura 7.
Célula rítmica R1.

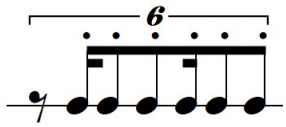


Figura 8.
Célula rítmica R6.

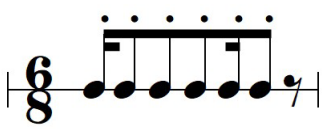
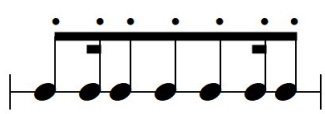


Figura 9.
Célula rítmica R4.



• Estructura Rítmico-métrica

- Se pueden apreciar, entre el compás 51 y el 78 del movimiento II: *La Porfía*, algunos ciclos de cuatro compases que, a pesar de tener material rítmico variado, se pueden distinguir por el uso de trémolos, cambios de dinámicas y acentos.

- Contiene secciones prolongadas en compases de 4/4 y de 6/8 (en donde las maracas intervienen), que se amalgaman en grupos mayormente de cuatro o más compases; estos se han identificado como: B, B1, B2... hasta el B18.

- De los compases 27 al 38; 107 al 109 y 195 al 203, se genera un desplazamiento rítmico en un compás de 4/4 que se agrupa en ciclos de tres compases. Dicho desplazamiento es producido por una corchea que lleva acento y trémolo (ver Fig. 16).

Figura 10.
Desplazamiento rítmico en compases 28, 29 y 30 de I- La porfía.

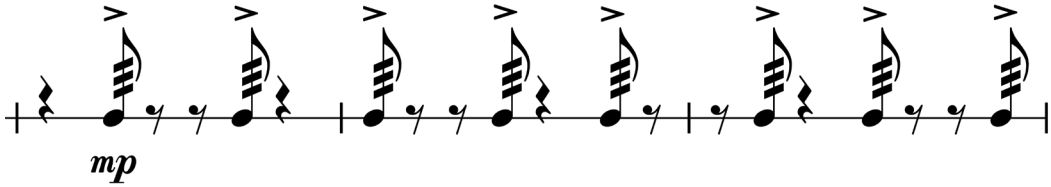
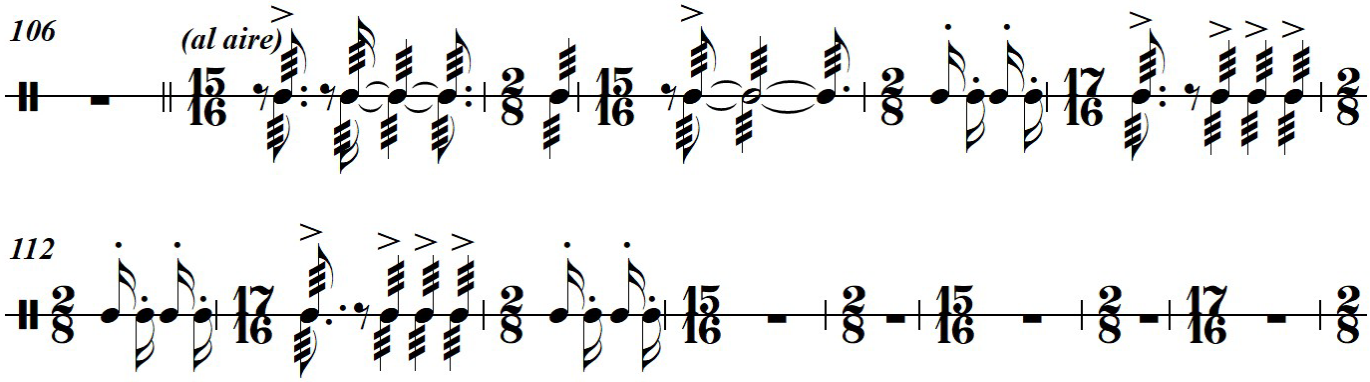


Figura 11.
Compases 107 al 114 de II- La Porfía. 1

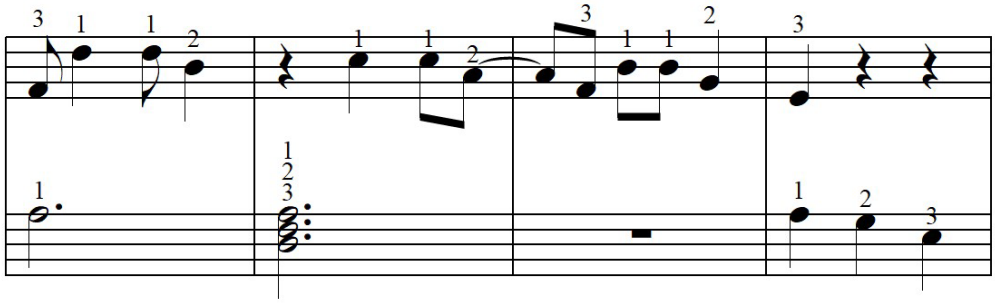


- Presencia de trémolos como único ornamento en la partitura.

- Considerable presencia de *staccatto* en el movimiento II: *La Porfía.*

- La síncopa es predominante en las variaciones de células rítmicas mostradas anteriormente (ver Fig. 12). Es el punto en el que convergen los elementos vanguardistas de composición con los del ritmo de joropo llanero. Un ejemplo de las similitudes en cuanto al uso de la síncopa se puede apreciar en la siguiente partitura para arpa llanera que contiene la melodía de un joropo llanero del folclor venezolano (ver Fig. 13).

Figura 12.
Los Caracoles, joropo llanero.



Análisis de Aspectos Interpretativos

- La presencia de la síncopa en estas células rítmicas (ver Fig. 13), y la manera en que estas son combinadas (ver Fig. 14), aporta un grado de dinamismo y, a su vez, tensión en la música, de manera que las intervenciones de las maracas con estos ritmos se vuelven fundamentales para darle el carácter enérgico que requiere la obra.

Figura 13.
Célula rítmica 5

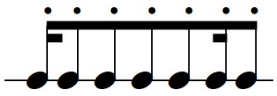
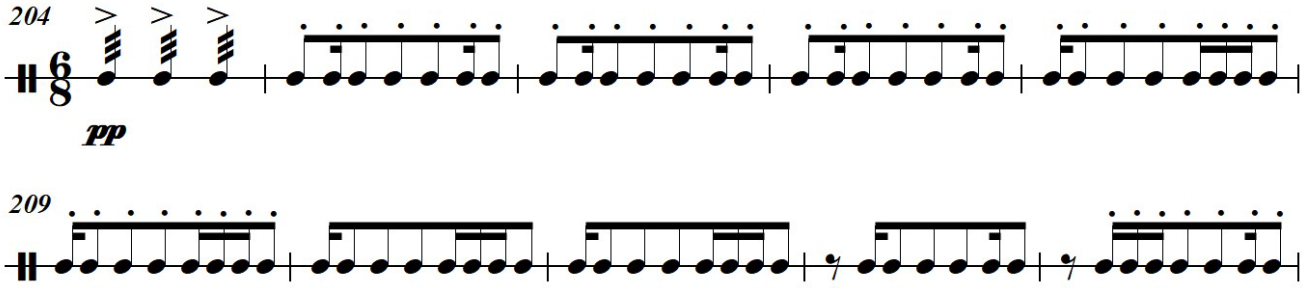


Figura 14.
Combinación de las células rítmicas.



- Dinámicas y articulaciones: el compositor agrega diversas articulaciones: *staccato*, trémolos, acentos y, sobre todo, una variada gama de dinámicas que van desde *pianissimo* hasta el *forte*; lo que indica que, en el contexto de la orquestación, el compositor quiso que las maracas tuvieran diferentes funciones de expresión musical e intensidades al interactuar con la orquesta.

PARA UNA INTERPRETACIÓN DE LAS MARACAS EN LA *CANTATA CRIOLLA*

Selección de Instrumentos (tipos de maracas)

La selección de instrumentos dependerá de cuán numerosa sea la orquesta, y de las cualidades acústicas del lugar donde se llevará a cabo el concierto o ensayo, dado que las maracas poseen un timbre muy agudo que, dependiendo de su tamaño, podrían opacar otros instrumentos de la orquesta. En el caso de ensayar o realizar conciertos en una sala con óptimas condiciones acústicas, se sugiere utilizar los siguientes tipos de maracas:

- Maracas de palo cruzado con tapara mediana o pequeña con relleno 100% de semilla de *espuma'e sapo.*
- Maracas de palo cruzado con tapara mediana o pequeña y relleno de 50% de semilla de capacho y 50% de semilla de *espuma'e sapo.*

Es importante aclarar que el sonido que produce la semilla de *espuma'e sapo* es suave y ligero y, por el contrario, el *capacho* produce un sonido fuerte y pesado. Cuando estas semillas se combinan para el relleno de las maracas, se puede obtener un sonido intermedio.

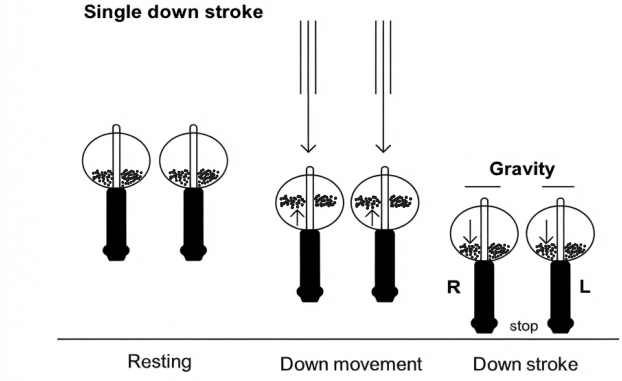
Por otra parte, esta propuesta sugiere adoptar una interpretación semiótica que trasciende la ejecución intuitiva, buscando comprender las estructuras subyacentes del texto musical. Este enfoque no contrapone la fidelidad a la partitura, sino que la enriquece, y permite al intérprete integrar el contexto histórico-literario como un elemento consciente de su discurso sonoro.

Criterios Musicales

En las secciones A, A1 y A2, el timbre de las maracas entra en juego en un escenario que describe un jinete cabalgando con su cuatro y sus maracas amarradas a la montura del caballo (Gallegos, 1934). Tomando en cuenta esto, la manera más aproximada de emular este sonido sería ejecutando el trémolo que está escrito, pero de una manera sutil y con las maracas en posición vertical, pero sacudidas en dirección horizontal (de lado a lado), lo que hará que el sonido tenga menos articulación.

A partir de la sección B hasta la B18, el joropo es llevado por el piano, arpas y maracas, y es conveniente, además de mantener el ritmo y el pulso muy estables, que la articulación sea staccato para afianzar los ritmos similares llevados por los otros instrumentos. El empleo del *staccato* con "golpes simples" (ver Fig. 17) tiene un efecto positivo en este y en todos los pasajes similares, lo que permite que la síncopa se perciba claramente y se mantenga el carácter de intensidad implícito en los ritmos escritos.

Figura 15.
Golpe simple.



Fuente: Piñero (2018, p. 14).



Foto: cortesía de El Sistema. La *Cantata Criolla* de Antonio Estevez. Director Gustavo Dudamel, Coral Nacional Simón Bolívar. Teatro Teresa Careño.

En cuanto a los trémolos, o llamados repiques en el lenguaje de las maracas, es importante considerar que son elementos claves relacionados con el argumento del texto; no directamente con el poema de Arvelo Torrealba, pero sí se aprecia en la narración de Gallegos (1934), quien detalla desde otro punto de vista el momento del contrapunteo, y este habla de Florentino como maraquero y cantante: "Florentino esperando con las maracas inmóviles, para sacudirlas al tiempo de la contrarréplica". (p. 98). Este argumento puede ser considerado en vista de que en la mayoría de los compases que llevan estos trémolos, hay coincidencia con los versos, o anteceden a los mismos.

Asimismo, resulta necesario relacionar estos criterios con las indicaciones de expresión musical halladas en la partitura original. En términos generales, las dinámicas propuestas por Estévez son algo discretas; en la mayoría de los compases escribe *pianisimo, piano y mezzo piano*. Sin embargo, en la sección B16 aparece un compás con *mezzo forte* y en la sección C, indica *forte* por diez compases.

Aunque las dinámicas parecieran estar condicionadas a factores de la acústica y el tamaño de la orquesta, se puede deducir que Estévez conocía la característica tímbrica aguda de las maracas y quería evitar que estas sobresalieran del resto de la orquestación. Por tal motivo, se sugiere mantener un rango de dinámicas lo más aproximado a la partitura, de manera de contribuir al balance sonoro orquestal.

Para finalizar, se debe hacer referencia a que las partituras utilizadas por la orquesta, que fueron editadas y corregidas constantemente por Antonio Estévez a través de los años, y el *score* editado por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo (bajo la curaduría de Federico Ruíz, en cuyo proceso tiene participación directa Antonio Estévez), difieren en algunos pasajes, entre los cuales se destaca la sección C (ver Fig.16 y Fig. 17).

Figura 16.
Compases 107 al 114 de II- La Porfía. Última edición

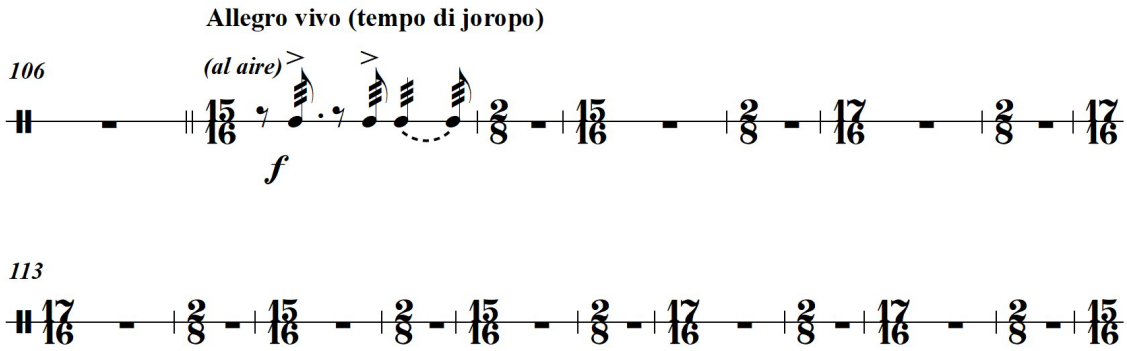
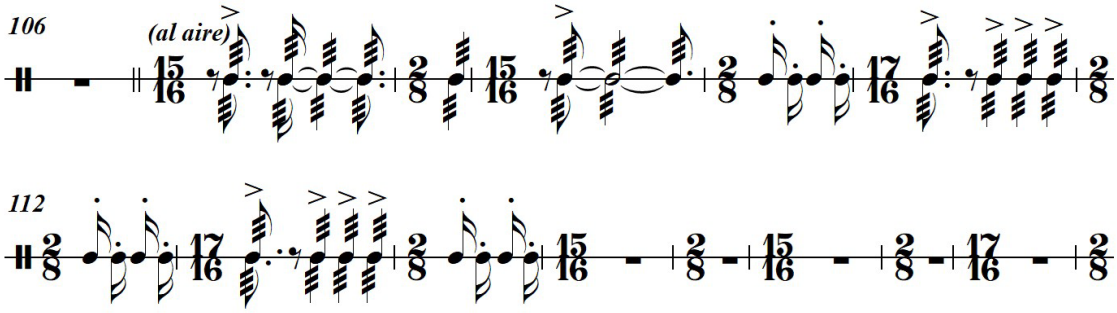


Figura 17.
Compases 107 al 114 de II- La Porfía. 2.



Estas diferencias podrían responder al hecho de que desde el compás 109 hasta el 114, el Arpa I tiene material musical que no es expuesto previamente, ni repetido posteriormente en el resto de la obra (ver Fig. 18 y Fig. 19), y su aporte tímbrico y complejidad rítmica son significativas; por lo tanto, se deduce que, en las correcciones finales, Estévez decidió escribir esos compases de silencio a las maracas con el fin de no interferir en este pasaje del arpa.

Figura 18.
Arpas en II: La Porfía. 1

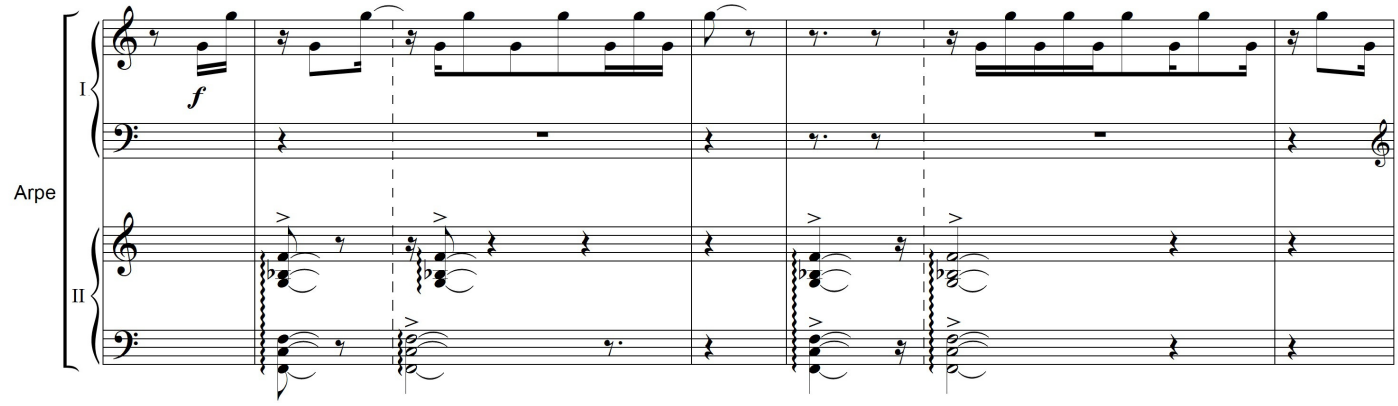
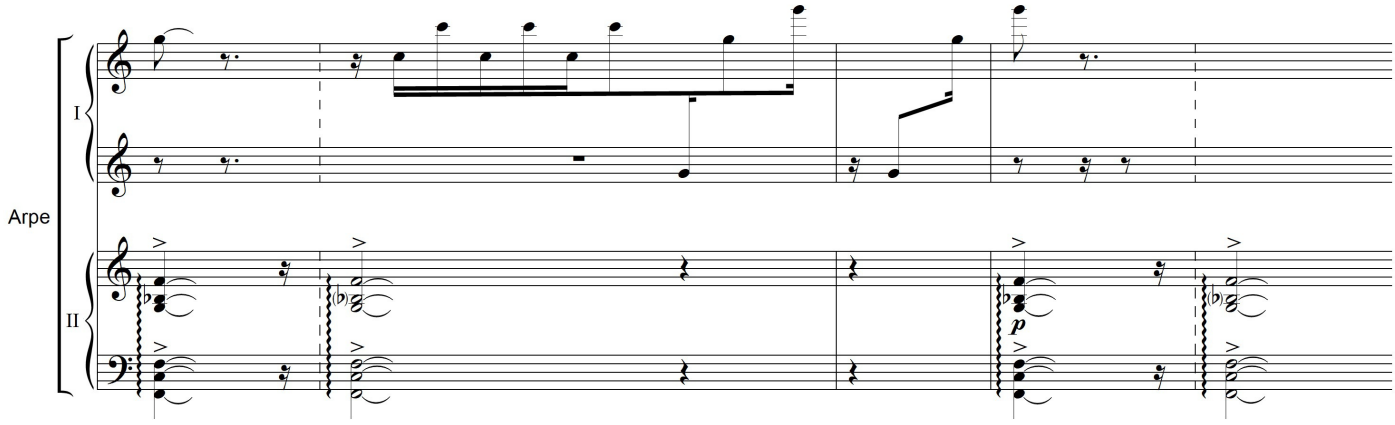


Figura 19.
Arpas en II: La Porfía. 2



Por consiguiente, este y todos los compases cambiados por el compositor en la última edición, son considerados en esta propuesta para su ejecución, así como también la particella manuscrita usada en las orquestas, que fue analizada en este trabajo, la cual tiene la garantía de haber sido editada por el mismo Antonio Estévez.

Referencias

• Aretz, I., (1972). *Manual de Folklore venezolano.* Caracas, Ministerio de Educación.

• Aretz, I. (s.f). *Revista Musical Chilena.* Disponible en: https://core.ac.uk/download/pdf/46529662.pdf

• Arvelo, A. (1940). *Glosas Al Cancionero*. Disponible en: http://www.los-poetas.com/a/alberto1.htm#-GLOSAS%20AL%20CANCIONERO

• Balza, J. (1982). *Iconografía Antonio Estévez*. Fundación Biblioteca Ayacucho. [1, 2]

• Béhague, G. (1983). *La música en América Latina: Una introducción* (M. Castillo Didier, trad.). Monte Ávila Editores. [1, 2]

• Bugg, D. D. (2003). *The role of Turkish percussion in the history and development of the orchestral percussion section* (Doctoral dissertation, Louisiana State University). LSU Digital Commons. lsu.edu [1, 2]

• Estévez, A. (1987). *Cantata Criolla: Florentino, el que cantó con el Diablo* (Partitura). Ediciones del Congreso de la República; Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo. (Obra original publicada en 1954).

• Estévez, A. (2012). *Cantata Criolla: Florentino, el que cantó con el Diablo* (A. Balán, ed.; Edición para banda sinfónica) [Partitura]. (Obra original publicada en 1954).

• Gallegos, R. (2017). *Cantaclaro.* Libros Rescatados JPP. https://kupdf.net/download/cantaclaro-romulo-gallegos_590e6333dc0d60732f959ee2_pdf

• Guido, W. (1987). *Antonio Estévez: Biografía y catálogo de obras*. Universidad de Los Andes.

• Hernández, A. M. (2016). El salto cuántico de Estévez: Entrevista a Juan Francisco Sans. *Revista Cultural Carohana*, (19). Academia.edu. https://www.academia.edu/25608774/Revista_Cultural_Carohana_No_19_Dedicada_a_Antonio_Est%C3%A9vez

• Hernández, F., (s.f). *El Ritmo De La Onda Nueva* – Método Para Batería.
http://orinocopadrerio.blogspot.com/2013/07/regiones-musicales-de-venezuela-410.html

• Izcaray, F. (6 de mayo de 2026). *Antonio Estévez & Felipe Izcaray: Cantata Criolla* (1982 interview) [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=63umItXGRLM

• López Chirico, H. (1987). *La Cantata Criolla de Antonio Estévez.* Consejo Nacional de la Cultura.

• Lorenzo de Reizábal, M., y Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*. Editorial Boileau. [1]

• Lugo Rodríguez, A. (27 de noviembre de 2020). Los 100 años de Antonio Estévez y los 80 del Pedagógico en dos funciones inolvidables. *Di-Sonancias.* https://di-sonancias.blogspot.-com/2020/11/los-100-anos-de-antonio-estevez-y-los.html

• Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 66(218), 77-81. https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v66n218/art06.pdf

• Piñero, F., (2018). *Technical Method for Maracas.* A practical guide to play Temazcal.

• Primatic, S. (2004). *Maracas in the Venezuelan joropo: A proposed pedagogical notational system* (Doctoral dissertation, The University of Georgia). UGA Electronic Theses and Dissertations.
https://getd.libs.uga.edu/pdfs/primatic_stephen_p_200405_dma.pdf

El Sistema y los Privados de Libertad. Una Experiencia desde el Programa Académico Penitenciario Región Insular

Óscar Magallanes
Núcleo Región Insular
Caripe – estado Monagas. Venezuela
omagallanes@elsistema.org.ve

RESUMEN

Actualmente se desarrollan cambios estructurales en algunos centros penitenciarios venezolanos tendientes a la humanización de estos recintos. El presente artículo se inscribe en un estudio de mayor alcance orientado al diseño de estrategias para la formación musical del privado de libertad. En esta fase, se abordarán dos objetivos fundamentales: Describir el impacto de El Sistema, a través del Programa Académico Penitenciario, en la población privada de libertad del Centro Penitenciario San Antonio; y Conocer la percepción del privado de libertad sobre el perfil del formador musical Núcleo Región Insular y su contribución al impacto formativo del PAP. Se enmarca bajo el enfoque cuantitativo, el tipo de investigación de campo, de nivel descriptivo. Se utilizaron como técnicas de recolección de datos: la encuesta, la observación y la revisión documental. La población participante en el estudio estuvo representada por 112 internos y se tomaron, como muestra representativa, a 34 participantes del Programa Académico Penitenciario y 6 a instructores. Luego del análisis de los datos obtenidos se concluyó que el programa de formación musical implementado por El Sistema en el Centro Penitenciario San Antonio, conocido como Internado Judicial Región Insular, tiene un impacto positivo en los privados de libertad. Se recomienda, desde el plano gerencial, fortalecer la formación y actualización permanente del personal docente y, usando la actividad musical como instrumento de mediación, evidenciar ante las autoridades del centro el derecho que tienen los privados de libertad a ser tratados de manera humana y decente.

Palabras Claves: Formación musical, privado de libertad (PDL), reinserción sociolaboral.

The System and Penitentiary Academic Program: An Experience from the Insular Region

Óscar Magallanes
Núcleo Región Insular
Caripe – estado Monagas. Venezuela
omagallanes@elsistema.org.ve

ABSTRACT

Structural transformations are currently underway across various Venezuelan penitentiary facilities, aimed at the humanization of these institutions. This article is part of a broader study focused on the design of pedagogical strategies for the musical education of incarcerated individuals. At this stage, two primary objectives are addressed: first, to describe the impact of *El Sistema,* via the Penitentiary Academic Program (PAP), on the population of the San Antonio Penitentiary Center; and second, to analyze the perceptions of incarcerated participants regarding the professional profile of the musical instructors at the *Núcleo Región Insular* and their contribution to the program's formative outcomes. The research is framed within a quantitative approach, utilizing a descriptive field study design. Data collection techniques included surveys, direct observation, and documentary analysis. The study's total population consisted of 112 inmates, from which a representative sample of 34 PAP participants and 6 instructors was selected. Following the data analysis, it was concluded that the musical education program implemented by El Sistema at the San Antonio Penitentiary Center (formerly known as the *Internado Judicial Región Insular*) exerts a positive impact on the incarcerated population. From a managerial perspective, the study recommends strengthening the continuous training and professional development of teaching staff. Furthermore, it advocates using musical activity as a mediational tool to demonstrate to penitentiary authorities the fundamental right of incarcerated individuals to be treated with humanity and dignity."

Key Words: Musical training, deprivation of liberty, social reintegration.

Introducción

La connotación que se le da constitucionalmente a la educación, como un derecho humano y un deber social fundamental, compromete al Estado venezolano a garantizar los mecanismos necesarios para que todos los ciudadanos, tengan igualdad de condiciones y oportunidades en el acceso, permanencia y culminación en el Sistema Educativo incluyendo, en este sentido, a los privados de libertad (PDL). Dentro de las diferentes iniciativas gubernamentales, relacionadas con la capacitación, recreación y la cultura, la formación de músicos es planteada como una posibilidad para contribuir a su reinserción social posterior.

La temática que se desarrolla en esta investigación, vinculada al proceso de formación musical del privado de libertad, se compagina con lo establecido en el Artículo 102 de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (CRBV, 1999), en el cual se establece que *"…El Estado, con la participación de las familias y la sociedad, promoverá el proceso de educación ciudadana"* (p. 204); en concordancia con lo previsto en la Ley Orgánica de Educación (2012), en su Artículo 6, numeral 1°, literal c, donde se establece la garantía que brinda el Estado para el acceso a la educación de quienes están privados de libertad.

En este orden de ideas, el día 29 de julio del año 2014, el periódico digital Noticias24 publicó una nota de prensa titulada *"Convierten la cárcel de Coro en un conservatorio de música para la región"*, en la cual se hacía referencia al uso que se le daría, a partir de entonces, al Internado Judicial de Coro, en el estado Falcón, una vez completado el proceso de desalojo de los privados de libertad.

Este acontecimiento dio continuidad a la política del gobierno venezolano orientada a la humanización de los recintos carcelarios mediante la implementación, entre otros, del programa de formación musical denominado Programa Académico Penitenciario (PAP)[1], dirigido a la población privada de libertad . Esto, gracias a la ideología del Maestro José Antonio Abreu (†), fundador de El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela (El Sistema), quien no escatimó esfuerzos para llevar la actividad musical a todos los rincones de la geografía nacional, incluidos los recintos penitenciarios, convencido de que lo pedagógico es, innegablemente, una pieza fundamental para la rehabilitación del privado de libertad y para darle un carácter más humano a los centros de reclusión a través de la práctica colectiva de la música.

El Sistema orienta sus esfuerzos en brindar a niños y jóvenes (y en el caso estudiado, a adultos privados de libertad) en condiciones de vulnerabilidad, herramientas para su desarrollo espiritual, social y profesional. En este sentido, el PAP, se instauró en Venezuela en el año 2007 y se extendió a todo país a través de una red de orquestas y coros penitenciarios, marcando un hito en la historia penitenciaria de Venezuela.

En contextos como estos, una educación para la paz es fundamental, al brindarles a los individuos herramientas para la gestión razonable de conflictos y la convivencia en la diversidad. Al respecto, Argüello et al., (2020:140) señalan que: *"Esta apuesta pedagógica cobra especial relevancia en escenarios de resocialización que conciben una visión positiva de ser humano, de cambio y renovación bajo los parámetros sociales establecidos."* Además, la educación musical fortalece el desarrollo de capacidades y habilidades cognitivas y socioafectivas, y promueve su dignidad humana a través de aprendizajes socialmente relevantes, que contribuirán a su adaptación con mayor facilidad al contexto en el cual se enfrentará en su vida postpenitenciaria.

[1] El Programa Académico Penitenciario fue impulsado por Kleiberth Mora, y su fundación data del año 2007. Fue dirigido por Mora desde el 2007 hasta el 2021. CIDES. Cuaderno ATRIL. Edición Especial. Programa Académico Penitenciario 2025.

Siguiendo los lineamientos de El Sistema, el quehacer musical dentro de estos espacios se convirtió entonces en una eficaz herramienta socializadora, al evidenciar efectos positivos de la práctica colectiva de la música, sobre todo *"en un contexto hostil, y difícil".* (Guerrero y López ,2023).

La formación musical, particularmente en el *Centro Penitenciario de San Antonio*, comúnmente conocido como Internado Judicial Región Insular (IJRI) o Penal San Antonio, se desarrolla a través de la práctica colectiva de la música que ha sido un medio para hacer provechoso el tiempo de ocio en medio de las condiciones complejas y de violencia recurrente en estos contextos[2].

Sin embargo, en el Centro Penitenciario de San Antonio, este análisis de la formación musical en el contexto penitenciario revela una serie de condicionantes que impactan directamente en la planificación académica: las condiciones de trabajo, infraestructura, salubridad, competencias de los formadores en materia pedagógica penitenciaria, desmotivación del PDL, apoyo familiar, la desestimación de los beneficios de ley que impactan en la proyección del PAP hacia otras comunidades penitenciarias y familiares sobre los beneficios del proceso de formación musical, entre otros.

En el presente artículo se exponen dos objetivos relacionados con una investigación más amplia que aborda las estrategias musicales utilizadas en el PAP a favor de desarrollar competencias integrales en los PDL que promueven rutas de reinserción social. En esta oportunidad se considera describir el impacto del programa según las perspectivas de los sujetos de estudio, en este caso los PDL del Centro Penitenciario San Antonio.

Por los argumentos antes expuestos, se plantean para este artículo los siguientes objetivos:

1.- Describir el impacto de El Sistema, a través del Programa Académico Penitenciario, en la población privada de libertad del Centro Penitenciario San Antonio.

2.- Conocer la percepción del privado de libertad sobre el perfil del formador musical Núcleo Región Insular y su contribución al impacto formativo del PAP.

Se espera que esta investigación contribuya al mejoramiento y a la expansión de la enseñanza musical como herramienta indispensable para la formación del privado de libertad y como un instrumento que favorezca su proceso de reinserción, para trascender las posibilidades reducidas del privado de libertad una vez que recupera su libertad.

[2] Según cifras del Observatorio Venezolano de Prisiones (OVP, 2024), la violencia carcelaria dejó al menos 305 víctimas durante ese año. Se registraron 105 muertes, 35 personas heridas, 21 fugas y 7 motines; a lo que se suman muertes por enfermedades (66) y casos de suicidios. Sin olvidar que a mediados de marzo de 2017 fueron encontradas fosas comunes en la Penitenciaría General de Venezuela, ubicada en San Juan de Los Morros, estado Guárico, donde se localizaron más de 100 cadáveres de internos asesinados por sus compañeros de celda, solo por citar algunos casos.



Foto: cortesía CIDES. Concierto Red de Orquestas Penitenciarias. Teatro Municipal de Caracas. Julio 2025.

MARCO TEÓRICO

Fundamentos éticos y legales de la formación musical en contextos penitenciarios. Una aproximación al Programa Académico Penitenciario de El Sistema.

El derecho a la libertad es uno de los más preciados por los seres humanos. Para muchos sectores sociales, judiciales y gubernamentales, el sufrimiento al que es sometido quien ingresa a un penal en Venezuela está plenamente justificado, pues se considera que bajo tales condiciones se garantiza el arrepentimiento por los delitos cometidos. El encarcelamiento no debe llevar implícito una privación de los derechos civiles, pues el único derecho que se priva al estar detenido es la libertad ambulatoria.

En este sentido, Ajucum (2012), expresa que:

> La esencia general de los sistemas penitenciarios es poder brindar educación, trabajo, capacitación y desarrollo de sus destrezas y habilidades; adyacente a ello, se pretende moldear la vida y brindar una calidad de vida siempre que el condenado cumpla con lo que el sistema penitenciario le asigne para su propio desarrollo y próxima aceptación a la sociedad. (p. 22)

De acuerdo con lo anterior, se le debe brindar a los PDL todas las herramientas disponibles para que al retornar a la sociedad retome sus actividades de estudio, trabajo, recreación, relaciones familiares y otras para su desarrollo personal y social, en las mismas condiciones de seguridad y respeto que se le otorga a un ciudadano de plenos derechos.

El paso de un individuo por un centro de privación de libertad supone la aplicación de políticas de justicia social, tomando en cuenta, primero, el respeto a los derechos humanos y, segundo, las necesidades de rehabilitación. De manera que para evitar la exclusión social de quienes egresan de la prisión es necesario reconocer la importancia de su formación educativa y laboral que le permitan tener una vida libre digna, sin la tentación de volver a delinquir.

En este mismo orden, el Artículo 2 de la Ley de Régimen Penitenciario (2000), señala:

> **La reinserción social del penado constituye el objetivo fundamental del período de cumplimiento de la pena.** Durante el período de cumplimiento de la pena deberán respetarse estrictamente todos los derechos inherentes a la persona humana consagrados en la Constitución y leyes nacionales, tratados, convenios, acuerdos internacionales suscritos por la República, así como los derivados de su particular condición de condenado. (Negrita del autor).

Se menciona en el artículo anterior el respeto irrestricto de los derechos humanos elementales de los cuales goza el privado de libertad y se pone de manifiesto la reinserción social como fin último de quien paga una condena.

También en la Ley de Régimen Penitenciario (Op. Cit) se considera el fomento de la formación musical en los centros de reclusión, como se plantea el Artículo 24: ***"Se fomentará la enseñanza y prácticas musicales*** *de los penados por medios tales como coros, bandas, Programa Académico Penitenciarios, conciertos y sesiones de música grabada".* (Negrita del autor).

De allí la importancia del papel que desempeña El Sistema con la implementación del Programa Académico Penitenciario en este proceso, ya que con sus actividades se constituye como una experiencia enriquecedora desde la óptica terapéutica y socializadora del individuo en condición de recluso y como un medio eficaz para desbloquear la inhibición conductual a través de la descarga emocional que propicia el encuentro con este arte y, como señalan Pastor & Rodríguez (2013, p. 350), refiriéndose a la educación musical, *"Distintos programas de intervención musical desarrollados en prisión – tales como Good Vibrations o DRUMBEAT- han demostrado su eficacia tanto en su dimensión terapéutica como en el ámbito de la resocialización del individuo".*

También resalta esta observación cuando a los penados se les otorga el título de "artistas" en una nota de prensa publicada en un periódico de circulación regional, al referirse a uno de los eventos realizados en el Centro Penitenciario San Antonio (IJRI) desde el Programa Académico Penitenciario.

A pesar de los intentos por endurecer las penas privativas de libertad, hay corrientes que ven la penalidad de prisión como un método obsoleto al considerar que mediante este acto se afecta al privado de libertad exponiéndolo, según Puch (2017), a:

1. Desigualdad: La grandísima mayoría de los PDL pertenecen a clases bajas y no altas, que se ven obligados a delinquir para mejorar sus precarias condiciones de vida.
2. Estigmatización: La pena de prisión "deshonra" al reo frente a la sociedad una vez que sale de la cárcel.
3. Marginación: derivada de la estigmatización.
4. Aislamiento de la sociedad: que produce la cárcel cuando su pretensión es resocializar.
5. Subculturas carcelarias: dentro de la propia prisión rigen unos códigos entre los presos.

En este escenario, la permanencia en prisión conlleva condiciones de aislamiento que conducen al padecimiento de importantes carencias que causan alteraciones en el comportamiento, modificando en muchos casos, de un modo destructivo, la personalidad del penado y dificultando o imposibilitando su adaptación a la vida en libertad. La rigidez y las limitadas opciones de uso del tiempo propio son la tónica habitual, pues dentro de los centros penitenciarios cotidianamente los reclusos experimentan la monotonía, la desidia y la limitación en cuanto a las posibilidades de dedicarse al aprendizaje de cualquier actividad por voluntad propia para contrarrestar la actitud de apatía y autodestrucción que les provoca la falta de expectativas a corto o mediano plazo.

En este sentido, el proceso educativo musical, y sobre todo los cambios que produce esta formación en la crudeza del recinto penitenciario, se constituye en un hecho reivindicativo de los derechos de los reclusos (al menos el derecho a la educación) y, como acota López (2023:59):

> La educación musical en contextos de privación de la libertad contribuye al desarrollo de los procesos de enseñanza-aprendizaje de quienes cuentan con sanciones privativas de la libertad, pues esta es una herramienta versátil mediante la cual se logran desarrollar y estimular distintas habilidades y contribuye con el desarrollo integral del ser, pues el estudiante adquiere y/o desarrolla habilidades artísticas, desarrolla y fortalece algunas habilidades sociales como el trabajo colaborativo, la convivencia, la regulación emocional, la estimulación cognitiva, entre otros.

De acuerdo con lo publicado en el *Cuadernillo Atril* del CIDES (2025): *"El Programa Académico Penitenciario tiene como propósito brindar enseñanza y disfrute de la música sinfónica, popular y coral como herramienta esencial para la transformación personal en contextos de privación de libertad."* (pág.12).

Por lo que el Programa Académico Penitenciario se concibe con una visión humanista, mediante la cual se intenta llevar a cabo un tipo de formación basada en la comunicación, la coordinación, la cogestión y el respeto entre los integrantes, al realizar esfuerzos para alcanzar una meta común: contribuir a la humanización en los recintos penitenciarios a través de la práctica colectiva de la música.

Gracias a El Sistema, la educación musical en esos espacios se convierte en una experiencia permanente que facilita la formación y el desarrollo de competencias y habilidades artísticas; enmarcada, además, en la transmisión plena de los valores, afectos y potencialidades orientadas a hacer del privado de libertad un ser humano alejado de los motivos que alguna vez lo llevaron a delinquir.

Al respecto, Marín (2017) expresa los beneficios que aporta la formación musical; destaca *"habilidades como la autodisciplina, la paciencia, la sensibilidad, la coordinación, el trabajo en equipo o la capacidad para memorizar y concentrarse".* Y, citando a Willems (1981), este señala que: *"una educación musical completa, rítmica, melódica y armónica, con una práctica globalizada, puede armonizar los tres planos del ser humano: el físico, el afectivo y el mental"*. (p. 71).

Visto de esa forma, la misión de El Sistema, mediante la implementación del Programa Académico Penitenciario en el Centro Académico San Antonio (IJRI), es el desarrollo integral de ciudadanos que sean capaces de aportar en la transformación de la sociedad actual, haciéndola más justa e inclusiva.

El cumplimiento de esta misión conllevará al PDL a un proceso de socialización e integración permanente con el entorno, ya que le facilita una mayor comprensión de los problemas y situaciones que le rodean, además de orientarle para cooperar y convivir pacíficamente con sus semejantes. Sin embargo, todos estos beneficios que la actividad musical aporta al desarrollo cognitivo del ser humano son difíciles de alcanzar si su enseñanza no se complementa con técnicas y estrategias andragógicas adecuadas; pues como lo destacan De Sousa, Ligarretto, Ramos y Tibaduiza (2023), *"la andragogía representa el arte de escuchar, conectar y dialogar entre quienes enseñan y aprenden",* diseñando entornos de aprendizaje colaborativos.

Además, considera elementos como la adaptación flexible del aprendizaje, las experiencias previas de los adultos y la relevancia y vinculación del conocimiento en sus contextos personales. Por lo tanto, el docente musical debe no solo saber transmitir una técnica, sino que debe conocer y reflexionar sobre la realidad que incide en la formación de cada privado de libertad. Una realidad que en los centros penitenciarios es influenciada por profundas necesidades emocionales y de relación interpersonal respetuosa.

Es importante valorar el esfuerzo que realiza el Estado venezolano al implementar, en los recintos penitenciarios, mecanismos que tratan de hacer más humana la convivencia carcelaria, que sería perfecta si actividades como los talleres, el deporte y la cultura se planearan de forma organizada y consecuente, pues, aun cuando esto no constituye la solución al problema ya existente, bien podría convertirse en una posibilidad para eliminar el ocio que tanto daño hace al sistema penitenciario venezolano.

Fundamentos Pedagógicos

De acuerdo con el Informe Técnico (2007-2020), el Manual de Implementación del Programa Académico Penitenciario (2016) y el Cuadernillo Atril-CIDES- Edición Especial Programa Académico Penitenciario (2025), los planteamientos enfocados en el proceso de aprendizaje toman como referentes los planteamientos del pedagogo John Dewey, bajo la premisa de que la educación no es una preparación para la vida, sino la vida misma. En el contexto penitenciario esto implica que la formación musical no se limita a la teoría, sino a la resolución de problemas prácticos.

Desde la perspectiva del CIDES (2025), el Programa Académico Penitenciario, se establece sobre un modelo transdisciplinario que entiende la práctica musical como una herramienta potente de reconstrucción humana y social. Esta propuesta se sustenta en la convergencia de diversas corrientes que van desde el humanismo profundo hasta las ciencias del comportamiento.

La Pedagogía Social (Natorp)

Siguiendo la Pedagogía Social de Paul Natorp, el programa asume que el individuo se forma plenamente dentro de una comunidad y en este caso, la práctica colectiva de la música, por naturaleza colectiva, es el vehículo para que las personas PDL experimenten una interacción sana. Bajo esta visión, el PAP no solo enseña música, sino que fomenta un acto de libertad simbólica, eso es: el participante deja de ser un número para reconocerse como un sujeto capaz de crear, transformar y decidir, bajo la convicción inquebrantable de que el cambio personal es posible.



Foto: cortesía CIDES. Concierto Red de Orquestas Penitenciarias. Teatro Municipal de Caracas. Julio 2025.

La Reconstrucción de la Identidad Prosocial (Ward, Maruna y Bandura)

Desde la Teoría de la Reintegración Social de Ward y Maruna, la reinserción efectiva requiere más que el fin de la condena; exige una reconstrucción de la identidad y la creación de redes de apoyo. El Sistema ofrece al participante una identidad artística positiva: el "músico", que compite y eventualmente desplaza a la identidad delictiva. Aquí, el Aprendizaje Social de Albert Bandura juega un rol importante: a través de los ensambles y orquestas se generan espacios de modelaje positivo. Los participantes aprenden por observación y práctica colectiva, imitan conductas de disciplina, escucha y respeto que ven en sus pares y maestros, lo que transforma el entorno penitenciario en un ámbito de convivencia.

Modificación de Conducta y Desarrollo Cognitivo (Skinner, Vygotsky y Bruner)

El programa integra el enfoque Cognitivo-Conductual al utilizar la estructura de la práctica musical (rutinas, ensayos y presentaciones) como un sistema de control de estímulos y refuerzos positivos. Siguiendo a B.F. Skinner, se refuerzan conductas prosociales como la perseverancia y la cooperación mediante el reconocimiento grupal y el éxito del ensamble.

Desde la perspectiva del Desarrollo Cognitivo, el aprendizaje se produce en la "Zona de Desarrollo Próximo" de Lev Vygotsky, donde el andamiaje proporcionado por el formador y la interacción con compañeros más aventajados permiten al individuo alcanzar niveles de ejecución y de pensamiento, que no lograría solo. Bruner aporta aquí la importancia del descubrimiento y el aprendizaje por procesos, donde la partitura y el instrumento son herramientas de mediación cultural.

El Modelo Humanista y la Autorrealización (Maslow y Rogers)

Finalmente, el PAP se inscribe en un Modelo Educativo Humanista. Inspirado en Abraham Maslow y Carl Rogers y la profunda visión del Maestro Abreu; el programa reconoce el potencial intrínseco de cada ser humano. Al cubrir necesidades de pertenencia y estima a través de la música, el desarrollo emocional, creativo y ético no son subproductos, sino los objetivos centrales: la música es el medio para que el participante descubra su valor humano, desarrolle su sensibilidad y se prepare para un retorno digno y productivo a la sociedad.

Método

La presente investigación se enmarca en el paradigma de investigación cuantitativa, orientada hacia un diseño no experimental, de nivel descriptivo y de campo. Los datos se recopilaron mediante la interacción directa, en este caso, una muestra de treinta y cuatro (34) privados y privadas de libertad, de una población de ciento doce (112) inscritos en el Programa Académico Penitenciario del Centro Penitenciario San Antonio.

Las técnicas de investigación que se utilizaron para la recopilación de datos fueron la revisión documental, la observación no participativa y la encuesta, esta última diseñada con preguntas cerradas, de selección múltiple en formatos estructurados y validadas para tal fin. Al analizar las observaciones, se realizó un proceso de análisis de contenido y posterior categorización a partir del cotejo con otros conocimientos y teorías disponibles. Para el análisis de la encuesta, se utilizó el criterio estadístico basado en el porcentaje de opiniones obtenidas para cada una de las alternativas de respuestas de los ítems del instrumento.

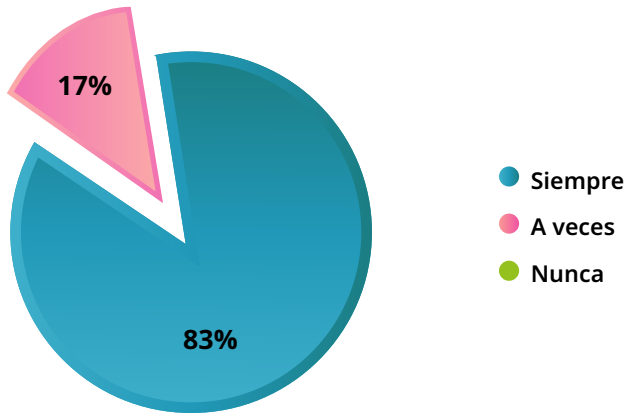
Para realizar este estudio fue necesario conversar previamente con la directiva del Centro para tramitar la autorización. Además, fue preciso dialogar con los participantes del programa, recalcarles la importancia de la mayor sinceridad posible en sus respuestas y sensibilizarlos en cuanto a la relevancia de la información para el autor.

Limitaciones para el estudio

Es prudente señalar que realizar una investigación relacionada con los procesos de formación musical en el contexto del Centro Penitenciario San Antonio, resultó cuesta arriba, puesto que se considera un tabú para los privados de libertad suministrar información sobre su realidad penitenciaria, entre otras razones, por temor a represalias, entre otros aspectos ya mencionados.

Resultados de la encuesta

Gráfico 1. Motivación por sus logros en el aprendizaje de la música y el dominio de un instrumento

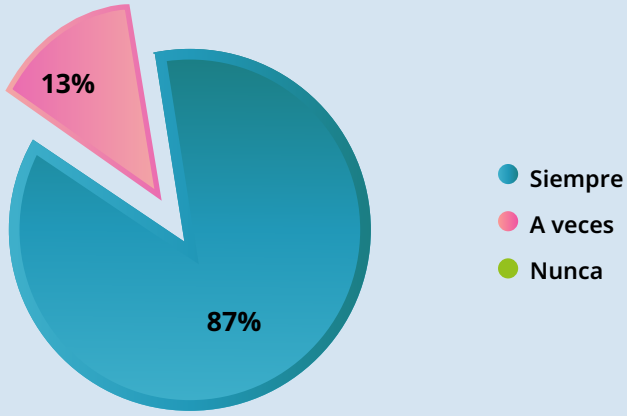


Fuente: Elaboración Propia.

Es notoria la motivación que muestran los PDL al observar que avanzan en la formación de la práctica musical. El 83% manifestó que siempre se motiva y el 17% expresó que a veces lo hace. Quienes se ubican en el segundo grupo manifiestan que les cuesta mucho adaptarse a un horario de clases, que algunos de sus compañeros de prisión se burlan de ellos, o que se les hace difícil alcanzar las habilidades y las técnicas para tocar un instrumento, pues nunca en su vida lo habían hecho. Es allí donde el docente juega un rol determinante para lograr que el privado mantenga el interés por la práctica musical.

Este hecho plantea al director musical, en coordinación con las autoridades del centro, facilitar la asignación de instrumentos para que los integrantes de las agrupaciones realicen sus prácticas instrumentales en las tardes, los fines de semana o cuando el personal del Programa Académico Penitenciario no esté presente, con la finalidad de que no pierdan el entusiasmo y logren avanzar más rápido a otro nivel de estudio.

Gráfico 2. Integración del PDL con sus compañeros para realizar las prácticas musicales

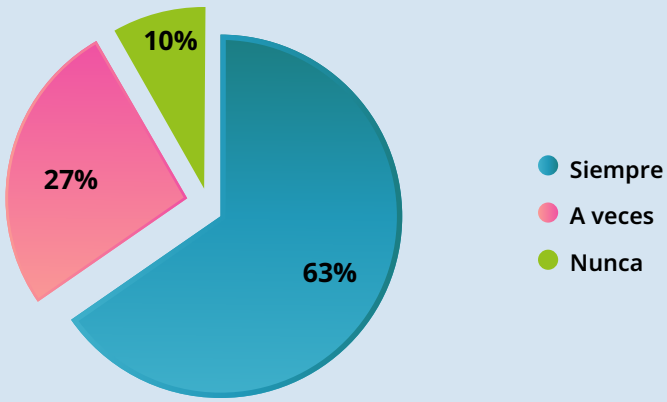


Fuente: Elaboración Propia.

El 87% contestó que siempre se integra con sus compañeros para realizar las prácticas musicales, mientras que un 13% manifestó que a veces se integra. Acá se pone de manifiesto el cumplimiento de uno de los objetivos del Programa Académico Penitenciario, como es valorar el trabajo en equipo aunado al compromiso y la solidaridad que deben prevalecer entre quienes forman para del PAP para crear un ambiente de sana convivencia.

El gráfico corrobora lo expresado por Urtubey (2018), *"las reacciones de los sujetos permiten entrever de qué manera el espacio de la educación artística puede propender a experiencias subjetivas de aproximación entre sus intervinientes"* (p.107).

Gráfico 3. El interno comenta con sus familiares las actividades que realiza en el Programa Académico Penitenciario

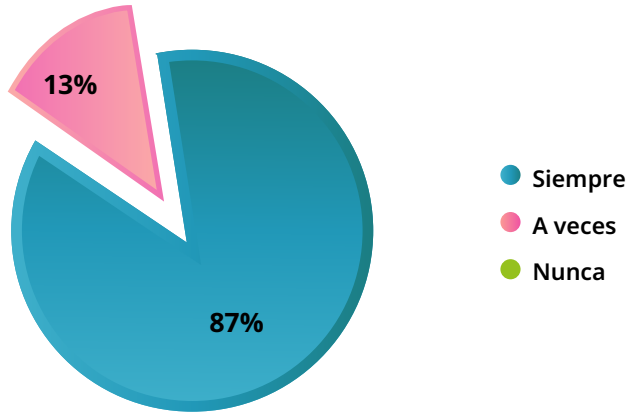


Fuente: Elaboración Propia.

El PAP pretende también que los internos se conviertan en multiplicadores de las actividades de formación musical llevadas a cabo dentro del recinto penitenciario y de la cual ellos forman parte. El 63% manifestó que siempre comenta con sus familiares las actividades que realiza dentro de PAP, mientras que un 27% manifestó que a veces lo hace y solo un 10% señaló que nunca lo hace.

Quienes señalan que nunca lo hacen manifestaron que no tienen familiares cerca que los visiten o, por las limitaciones en las que se encuentran, no tienen los medios para comunicarse con ellos. La coordinación del PAP organiza eventos en los cuales se invita a los familiares de los inscritos en el programa para que los observen ejecutando algún instrumento, o cantando, y compartan con ellos esas experiencias, lo que sirve de motivación no solo para los privados de libertad, sino también para su familia y para la comunidad en general que pueda observarlos cuando se realice algún evento extramuros, hecho considerado de gran impacto positivo del programa de formación musical desarrollado dentro del recinto penitenciario.

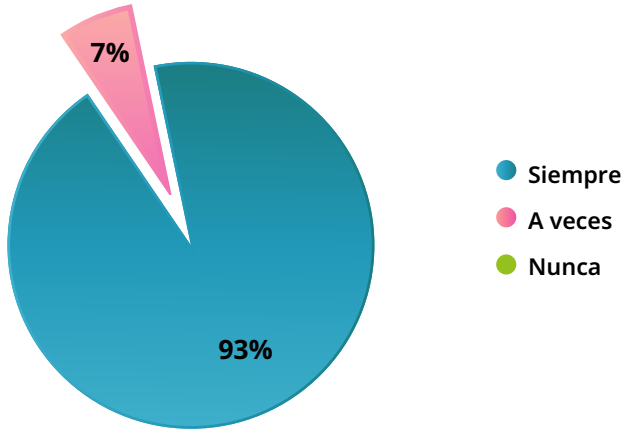
Gráfico 4. El Interno es respetuoso de las opiniones de los demás compañeros



Fuente: Elaboración Propia.

Este gráfico refleja que el 87% de los internos que asisten a las clases de música siempre son respetuosos de las opiniones de los demás compañeros, mientras que un 13% manifestó que a veces son respetuosos, lo cual evidencia un efecto positivo de la práctica musical en el comportamiento de los participantes del programa al trabajar en equipo. Gracias a la práctica colectiva de la música se ha logrado la integración e inclusión y se ha favorecido el interés por las clases y las relaciones interpersonales positivas.

Gráfico 5. Considera que el formador promueve valores que conllevan a los integrantes del Programa Penitenciario al logro de sus metas

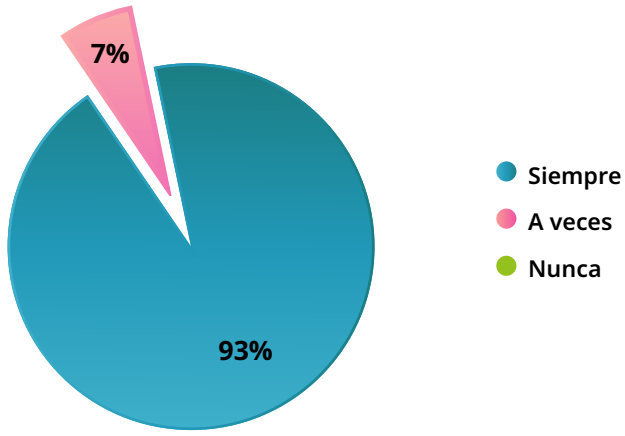


Fuente: Elaboración Propia.

Haciendo énfasis en los valores que se requieren para lograr un desenvolvimiento óptimo en la práctica musical, los formadores promueven en los participantes la internalización de estos y cómo influyen en el logro de sus metas. El estudio de la música requiere constancia, disciplina, concentración, solidaridad, trabajo en equipo y el 97% de los encuestados manifestó que el formador siempre promueve estos valores. Solo un 3% de los encuestados señaló que a veces se promueven. Tales indicadores permiten afirmar que el formador musical (FIAM), en este espacio, es un impulsor de cambios conductuales que conllevan al PDL a descubrir sus potencialidades y a alcanzar sus aspiraciones como ciudadano.

Son numerosos los que expresan que se "enamoran del instrumento" al descubrir sus aptitudes artísticas, sobre todo aquellos que jamás en su vida le habían puesto las manos a un violín, a un cuatro o a una guitarra. Y esperan ansiosos con su instrumento al hombro o practicando, el inicio de las clases de música.

Gráfico 6. El formador muestra vocación de servicio y dominio de la práctica pedagógica desarrollada por el PAP



Fuente: Elaboración Propia.

El 93% de los encuestados manifestó que el formador siempre muestra vocación de servicio y dominio de la práctica pedagógica; solo un 7% considera que a veces lo hace. Pese a que el instructor carece de herramientas pedagógicas, desde el punto de vista formal (por estudios), visto por los internos, cumple con los requisitos necesarios para impartir adecuadamente sus clases. Carbajo (2009), menciona que el perfil del docente musical *"...se sitúa en la línea de formación que reclama no sólo el saber hacer técnica sino la reflexión sobre la realidad que incide en la educación musical".* (p. 78).

Lo que significa que la vocación de servicio, la sensibilidad y el dominio de estrategias del instructor musical, constituyen requisitos esenciales para el éxito del proceso educativo que se desarrolla dentro de este recinto.

Discusión

De acuerdo con la data que maneja la Coordinación del Núcleo Penitenciario Región Insular, para el momento de la investigación, aproximadamente el 80% de los reclusos inscritos en la orquesta no tienen el bachillerato aprobado, procede de entornos de escasos recursos y de familias fracturadas. Cambiar las perspectivas de vida de personas tan desfavorecidas no es tarea fácil; es imprescindible generar estrategias que fortalezcan la formación musical del privado de libertad y les facilite la internalización de valores que coadyuven a su reinserción social postpenitenciaria, una vez que cumplan su condena.

Con respecto al gráfico N° 1.- Este resultado valida la idea de *Dewey* sobre el aprendizaje basado en la experiencia; el avance técnico no es solo una nota o una lección, es una experiencia de éxito en un entorno (el penitenciario) donde generalmente impera el fracaso o la exclusión.

En relación con el Gráfico N° 2.- La alta tasa de integración sugiere que el programa está logrando crear redes afectivas y de apoyo dentro del penal, rompiendo así con la dinámica de conflicto o aislamiento que suele caracterizar a estos recintos.

Por otra parte, en consonancia con la reconstrucción de Identidad *Ward y Maruna* vinculado con el Gráfico N° 3.- La música le da al interno algo "positivo" y "valioso" de qué hablar con su familia. Deja de ser solo el procesado para convertirse en el "estudiante de música". Además, al comunicar sus logros, el interno se empodera y se convierte en promotor de una nueva realidad, demostrando que la transformación social es un proceso colectivo que involucra su entorno íntimo.

Respecto al Gráfico N° 4.- En un entorno históricamente caracterizado por el conflicto, el PAP logra transformar la orquesta o agrupación en una "mini sociedad" democrática, como lo expresaba el Maestro Abreu. El respeto a la opinión y la ejecución colectiva operan bajo el modelo humanista de *Rogers y Maslow*, donde el reconocimiento del "otro" como un par legítimo es el primer paso hacia la cultura de paz.

Finalmente, la percepción positiva del perfil del formador (quien actúa como mediador en la Zona de Desarrollo Próximo de Vygotsky, Gráficos N° 5 y 6), sugiere que el formador es visto como un modelo de conducta prosocial. El modelaje positivo observado en los gráficos indica que el PAP está logrando lo que Skinner y Bandura describen como una modificación ambiental, eso es: al cambiar el estímulo (de la violencia a la música), se modifica la respuesta conductual; se evidencia que la formación musical es, en esencia, un derecho humano que garantiza un trato digno y abre caminos reales de reinserción.

Las personas privadas de su libertad deben ser tratadas con el respeto propio de la dignidad humana y respetarles los derechos que como tal tienen a: la vida, la dignidad, la integridad personal, física, psíquica y moral y a la igualdad de trato.

En la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), se señala que: *"Todos los reclusos tendrán derecho a participar en actividades culturales y educativas encaminadas a desarrollar plenamente la personalidad humana"*. No hay duda de que la educación y la cultura son ejes fundamentales alrededor de los cuales giran amplios elementos que coadyuvan al bienestar del ser humano.

Conclusiones

El Sistema, por medio del Programa Académico Penitenciario, juega un papel fundamental en la formación musical en el Centro Penitenciario San Antonio (IJRI). Además de formar musicalmente a los privados y privadas de libertad, les transmite un conjunto de valores que coadyuvan a reafirmar su condición humana y a reavivar en ellos la confianza para volver a su vida en sociedad convertidos en mejores ciudadanos.

En el contexto del Centro Penitenciario San Antonio, los esfuerzos realizados por el personal docente y administrativo del Programa Académico Penitenciario apuntan a mantener vivo el interés de los internos por la continuidad en el mismo y su progresivo avance en ámbito musical hasta alcanzar sus metas.

En relación con el impacto de PAP en el Centro Penitenciario San Antonio (Internado Judicial Región Insular), los resultados demuestran que es positivo en la población privada de libertad, lo cual se evidencia en los altos porcentajes de respuestas *"siempre"* a las interrogantes relacionadas con los cambios conductuales, la motivación y la responsabilidad de los internos que asisten a las clases (Gráficos 1 y 3) ; además del ambiente de compañerismo (Gráfico 2), respeto (Gráfico 4), solidaridad y optimismo que se siente en los espacios donde se desarrolla la actividad académica musical.

A esto se suman los comentarios halagadores que hacen los familiares, el personal de custodia, las autoridades del recinto e, incluso, los miembros de algún organismo público o privado que tengan la oportunidad de observar el desarrollo de las clases o de asistir a algún evento de la orquesta penitenciaria, sobre el aporte que se brinda a los privados de libertad con tan generosa labor.

En el caso estudiado, la reinserción social o resocialización del privado de libertad está estrechamente ligada al trato que este reciba durante su permanencia en prisión, tanto de sus custodios como de sus familiares, pues ambos contribuyen en la reducción de la reincidencia y la delincuencia. Caballero M. y Pujol S. (2022), apuntan que las familias son un factor de protección y pueden participar en el acompañamiento de los reclusos para su reintegración en la sociedad.

Referencias

• Ajucum, D. (2012). *Reinserción Social del Condenado Posterior al Cumplimiento de la Pena de Prisión.* Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad Rafael Landívar Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Quetzaltenango, México. Disponible: http://biblio3.url.edu.gt/Tesis/2012/07/01/Ajcum-David.pdf

• Argüello Parra, A., Rojas Cepeda, S., & Cruz Guzmán, J. (2020). Raperos y biógrafos: narrativas biográficas y educación para la paz con menores infractores. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana. doi*: https://doi.org/10.19053/01227238.11924

• Caballero Marcos, A., y Pujol Serna, N. (2022). Propuesta para la participación de las familias de internos de centros penitenciarios en Cataluña. Poniendo en valor el rol de las familias. *Revista de Treball Social*, 222 https://doi.org/10.32061/RTS2022.222.05

• Carbajo, M. (2009). *El perfil profesional del docente de música de educación primaria: autopercepción de competencias profesionales*. (Versión completa en línea). Tesis doctoral sobre la formación y la práctica profesional de los docentes especialistas de música en la etapa de Educación Primaria, Universidad de Murcia, España. Disponible: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91079

• Centro de Investigación y Documentación de El Sistema (CIDES). (2025). "Programa Académico Penitenciario". En: *Cuadernillo Atril.* Edición especial. N° 13. chrome-extension:
//efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://elsistema.org.-ve/wp-content/uploads/2026/01/CUADERNILLO-PROGRAMA-PENITENCIARIO.pdf

• Comisión Legislativa Nacional. (2000, 19 de junio). Ley de Régimen Penitenciario. *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 36.975. https://docs.venezuela.justia.com/federales/leyes/ley-de-regimen-penitenciario.pdf

• Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 5908 (Extraordinario), Febrero 19, 2009.

• De Sousa, M., Ligarretto, R., Ramos, K, y Tibaduiza, J. (2023). *Andragogía y motricidad humana en adulto mayor: Una propuesta para el Buen Vivir. Estudios pedagógicos* (Valdivia), 49(especial). https://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052023000300079

• Fundación Musical Simón Bolívar. (2016). *Manual de Implementación del Programa Académico Penitenciario.* Caracas, Venezuela.

• Fundación Musical Simón Bolívar. (2021). I*nforme técnico de gestión y sistematización de experiencias: Programa Académico Penitenciario* (2007-2020). Caracas, Venezuela: Dirección de Formación Académica.

• Guerrero y López. (2023). La mediación docente en contextos de encierro. En E. y.–R. Red de Investigación en Educación, *La investigación como herramienta para el desarrollo científico y tecnológico* (págs. 348 - 364). Colombia: Eidec. Ley de Régimen Penitenciario. (Decreto Nº 36.975). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela. Junio 19, 2000.

• Ley Orgánica de Educación. (Decreto Nº 40.029). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela,* (Extraordinario); Agosto 15, 2009.

• López, R. (2023). El impacto de la práctica colectiva de la música en entornos de vulnerabilidad social. *Revista de Investigación SisTema*, (3), 15-28. elsistema.org.ve

• Marín E. (2017). *Estudios Sobre Métodos Andragógicos para la Enseñanza del Violín*. Resumen en línea. Trabajo Especial de Grado presentado en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo como requisito indispensable para optar al Título de Licenciado en Educación Mención Educación Musical. Disponible: http://www.riuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/123456789/5447/3/emarin.pdf

• Naciones Unidas. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. www.un.org

• Noticias24 (2014). *Convierten la cárcel de Coro en un conservatorio de música para la región.* Disponible en: http://www.noticias24.com/venezuela/noticia/248641/convierten-la-carcel-de-coro-en-un-conservatorio-de-musica-para-la-region-fotos/

• Observatorio Venezolano de Prisiones (2018). *Informe 2018 Caracas*. Disponible: http://www.ovprisiones.org/pdf/informe_2017.pdf. [Consulta: 2018, Diciembre 09]

---------- (2024). *Informe 2024*. Caracas. Disponible: https://provea.org/actualidad/derechos-civiles-y-politicos/-carceles-venezolanas-hacinamiento-estructural-abandono-estatal-y-castigo-politico-informe-2024-observatorio-venezolano-de-prisiones-ovp-24/

• Pastor, J., & Rodríguez, J. (2013). *Manual de gestión y tratamiento penitenciario: Un enfoque desde los derechos humanos.* Caracas, Venezuela.

• Puch F. (2017). *Características de la Pena Privativa de Libertad*. [Blog en Línea]. Disponible en: https://fanypuch.wordpress.com/2017/07/09/8-2-caracteristicas-de-la-pena-privativa-de-libertad.

• Urtubey, F. (2018). Jóvenes penados y después. Posibilidades de la educación artística en contextos de encierro. *INDEX, revista de arte contemporáneo.*

• Willems, E. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona, España: Paidós.

Estrategias de mediación para la interdisciplinariedad en la práctica pedagógica musical: Programa Simón Bolívar de El Sistema

Carmen Teresa Alviárez de Largo
El Sistema. Táchira
calviarez@elsistema.org.ve

RESUMEN

El presente estudio pretende observar la sistematización de estrategias que operacionalicen la función interdisciplinaria del Formador Integral Académico Musical (FIAM) en la Escuela Estadal "Andrés Bello" del Programa Simón Bolívar de El Sistema. El objetivo principal fue diseñar estrategias que fortalecieran la función pedagógica musical interdisciplinaria. La investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo de investigación-acción (y estudio de caso), utilizando la sistematización a través de una Bitácora docente, observación y entrevistas. La población estuvo conformada por 327 estudiantes de primaria, docentes, formadores del programa y representantes comunitarios. Los resultados evidenciaron la efectividad de secuencias didácticas basadas en canciones escolares que integraron música, matemática, historia, expresión corporal y el uso de cotidiáfonos y expresiones culturales que reforzaron la identidad local, estadal y nacional. Se concluye que la interdisciplinariedad eficaz requiere herramientas y estrategias específicas y una actitud reflexiva, que reafirme la música como derecho humano y bien social para la integración del conocimiento y el desarrollo integral, como enseñanza y legado del Maestro fundador José Antonio Abreu.

Palabras claves: interdisciplinariedad, pedagogía musical, estrategias educativas, FIAM, El Sistema.

Mediation strategies for interdisciplinarity in musical pedagogical practice: The Simón Bolívar Program of El Sistema

Carmen Teresa Alviárez de Largo
El Sistema. Táchira
calviarez@elsistema.org.ve

ABSTRACT

This study analyzes the lack of systematic strategies for operationalizing the interdisciplinary role of the Comprehensive Academic Music Educator (Formador Integral de la Academia Musical - FIAM) at the "Andrés Bello" State School of the Simón Bolívar Program within El Sistema. The main objective was to design strategies to strengthen this interdisciplinary pedagogical role. Using a qualitative action research and case study approach, the research employed systematization through teaching logs, observations, and interviews. The population consisted of 327 elementary school students, teachers, program trainers, and community representatives. The results demonstrated the effectiveness of teaching sequences based on school songs that integrated music, mathematics, history, body expression, the use of everyday instruments, and cultural expressions that reinforced local, state, and national identity. It was concluded that effective interdisciplinarity requires specific tools and a reflective attitude, reaffirming music as a human right and a social good for the integration of knowledge and holistic development, as taught and bequeathed by the founder, Maestro José Antonio Abreu.

KeyWords: interdisciplinarity, music pedagogy, educational strategies, FIAM, El Sistema.

Preámbulo: el arte de tejer saberes.

"La música es un derecho humano y un bien social"
Abreu, (2009)

Experiencia de mediación Interdisciplinaria.

Este preámbulo invita al lector a recorrer el año escolar en que "Pepito", ese mediador cognitivo con pizcas de duende y pedagogo, acompañó a la autora como una de las diversas estrategias, a convertir la interdisciplinariedad de un concepto abstracto en una práctica vibrante que unió música, matemática, historia, geografía, danza, teatro, poesía, entre otros saberes.

En el contexto actual de la educación, la enseñanza de la música se enfrenta a un dilema crucial, un cruce de caminos importante. Por un lado, aún persiste un enfoque que valora la especialización y la autonomía del lenguaje musical, como defendía Elliott (1995). En cambio, en el otro extremo, gana terreno un enfoque que fusiona varias disciplinas, que considera la música no solo un fin en sí mismo, sino también una herramienta social con gran potencial, capaz de unir diferentes áreas del conocimiento (Booth, 2009). Este artículo se alinea con esta segunda perspectiva, pues examina cómo la práctica musical, cuando se implementa con una pedagogía bien definida y con objetivos claros, puede facilitar la integración de diferentes materias en el currículo, es decir, se posiciona en ese segundo enfoque e investiga de qué manera la práctica musical, si se aborda con una mediación didáctica consciente y bien estructurada, puede transformarse en un terreno muy fértil para la integración curricular. Además, se inspira en la práctica colectiva de la música, como principio fundamental y legado filosófico del maestro fundador de El Sistema, José Antonio Abreu Anselmi, quien trazó el camino a recorrer.



Foto: cortesía de El Sistema. Programa Simón Bolívar. Núcleo Naguanagua. Julio 2025

El amigo Pepito: un recurso didáctico en ciernes, y posible mediador para la interdisciplinariedad en la práctica musical.

La investigación buscó compartir la sistematización de una experiencia pedagógica desarrollada durante el año escolar 2024-2025, en el módulo Escuela Estadal “Andrés Bello”, en la cual la Formadora Integral Académico Musical (FIAM), del Programa Simón Bolívar de El Sistema, diseñó una serie de estrategias educativas, entre ellas la implementación de un recurso didáctico, de dualidad lúdica y reflexiva (amigo imaginario) denominado "Pepito". Este recurso, concebido como un mediador cognitivo, acompañó el proceso educativo y coadyuvó en cuanto a transformar la interdisciplinariedad de un concepto abstracto a una práctica concreta.

La experiencia se enmarcó en el rol docente de la autora, a partir de una inquietud fundamental: ¿De qué manera se podría evitar que la práctica musical se convierta en una mera repetición de actividades y, en cambio, se transforme en un eje transversal del conocimiento? Fue en este contexto de reflexión donde surgió la idea de personificar el proceso de mediación a través de ese "amigo imaginario" o interlocutor interno, mediante una estrategia que nos permitió abordar el desafío y externalizar-examinar críticamente nuestra propia práctica docente, aunado a las reflexiones que se iban haciendo en interacción con la triada: Familia, Escuela, Comunidad.

Los cimientos del recurso didáctico en sí mismo, se asentaron en la teoría de la mediación de Vygotsky. Este autor, en 1979, propuso que el signo funcionaba como un mediador interno de la conducta, a diferencia de la herramienta, que se orientaba hacia lo externo. En la práctica, "Pepito" coadyuvó en la materialización del diálogo reflexivo indispensable para la planificación y evaluación de la práctica docente. Es crucial resaltar que este recurso no debe ser percibido por el ojo lector, como el componente principal de la experiencia y/o protagonista, sino como un medio para la didáctica, porque así fue concebido. De hecho, su empleo en los distintos encuentros pedagógicos le permitió, a quien les escribe, establecer una Zona de Desarrollo Próximo entre la práctica real y las oportunidades de mejora a través del ensayo y error.

Adicionalmente, la investigación fue sistematizando los registros diarios en Cuaderno Bitácora Docente, tácitamente alineado con la filosofía de El Sistema, fundado en 1975, cuyo objetivo es "sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y de desarrollo humanístico" (El Sistema, 2018). Es importante resaltar que la lucha del Maestro Abreu por la acción social a través de la música y su convicción de que "todo tiene que ser hecho con el corazón" (Méndez, 2025), calaron hondo en nuestro enfoque e impregnaron la práctica con una mística que integra arte, ciencia y humanidad.

Además de lo anterior, la selección de una estrategia con enfoque lúdico encontró otro de sus basamentos e inspiración en el ideal de Simón Rodríguez, especialmente en su principio de "enseñar jugando", que tanto influyó en el pensamiento bolivariano y su formación para la libertad, esto en sintonía con las orientaciones del convenio existente entre El Sistema, específicamente Programa Simón Bolívar con el Ministerio del Poder Popular para la Educación, indicaciones que el personal del módulo iba compartiendo con la Formadora, en cuanto a la enseñanza de las artes, y que ayudaron a ir dando forma a la idea inicial planteada.

Desarrollo y Aplicación de la Estrategia Interdisciplinaria.

A partir de un ejercicio, de un proceso de observación participante y de una reflexión autocrítica, documentada en la Bitácora, se identificó una carencia: la falta de estrategias específicas para operacionalizar de manera efectiva la función interdisciplinaria en el contexto de la práctica pedagógica musical escolar. Si bien existían intentos intuitivos de integración, estos carecían de una sistematización que permitiera evaluar su impacto y replicabilidad.

El análisis de las interacciones con el colectivo (familia, escuela y comunidad) fue fundamental para concretar la problemática central. Se determinó que la ausencia de dichas estrategias podía generar consecuencias negativas, tales como la improvisación, la superficialidad en los contenidos, la frustración docente y el desaprovechamiento del potencial formativo del hecho musical en los módulos del Programa Simón Bolívar, específicamente, en el Módulo Escuela Estadal “Andrés Bello”.

Basados en este diagnóstico, se planteó la siguiente pregunta de investigación: ¿Qué estrategias valorar para operacionalizar la función interdisciplinaria del FIAM en el contexto escolar?

Para responder a esta interrogante, se formuló como objetivo general de la investigación, el siguiente: Diseñar un conjunto de estrategias para operacionalizar la función interdisciplinaria del FIAM en el módulo Escuela Estadal Andrés Bello, Programa Simón Bolívar, El Sistema. En tal sentido, el análisis fundamentalmente se enmarcó en la línea investigativa de "Formación de formadores" del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema (CIDES), teniendo como objeto de estudio el proceso de implementación de estas estrategias y sus efectos en la integración curricular.

Además de la observación minuciosa de la rutina escolar, emergieron y se comprendieron puntos a estudiar, como por ejemplo, que la clave no residía en grandes discursos, sino en aprovechar los "retazos del día a día" y aquellos episodios comunes que, al ser examinados críticamente, se revelaban como oportunidades para la integración. Como se indicó antes, este proceso de sistematización se documentó en un Cuaderno Bitácora, donde se registraron las reflexiones, los aciertos y los ajustes metodológicos.

Un ejemplo concreto de esta aplicación fue el diseño de una Secuencia Didáctica, sobre la canción del repertorio tradicional venezolano: *Un gran joropo*, de Vicente Emilio Sojo, donde se integraron:

• Elementos matemáticos a través de la medida (compás) y los valores rítmicos, propios del género Joropo.

• Contenidos históricos mediante el contexto de origen de la canción, señalando la fusión de las raíces culturales de Venezuela: indígenas, europeas y africanas, y resaltando la relación con el Fandango.

• Contenido geográfico, porque la canción hace énfasis en el joropo llanero y es reflejo de la vida en esta vasta región del país. Se explicó a los estudiantes lo relacionado con los estados que conforman la región llanera de Venezuela, sus tradiciones, comida, faenas, rutas ganaderas, etcétera.

• Expresión corporal para la interpretación musical (zapateo, escobilleo y valseo) así como la diferencia en cuanto a la vestimenta para el “Baile tradicional del Joropo” y la “Danza Nacionalista”, más la utilización de la Euritmia de Dalcroze, la cual ayudó en el aprendizaje de memoria, de la letra de la canción al vincularse con los movimientos físicos porque se hace visible el sonido, el ritmo y la melodía a través de gestos.

• Elementos de teatro (interpretación) y poesía en la creación de variaciones o versiones literarias.

• Identidad y memoria, ya que es una canción que celebra la venezolanidad manifestada a través de sus instrumentos: Arpa, Cuatro y Maracas, destacando que las Maracas fueron elaboradas por los estudiantes de manera creativa a partir de materiales de provecho reutilizables, hicieron sus instrumentos Cotidiáfonos para el acompañamiento del tema.

Esta experiencia le fue confirmando a la FIAM que los avances significativos en educación surgen de procesos reflexivos sostenidos, donde elementos innovadores al servicio de la didáctica pueden promover transformaciones cualitativas en la práctica pedagógica, basada en el principio de "música para todos" que Kodály defendió, al considerar que "todos los niños tienen derecho a una educación musical de calidad" (Salinas, 2024, p. 78) y que "la música debe ser accesible para todos, no solo para aquellos que muestran un talento excepcional" (Salinas, 2024, p. 79).

Este principio de inclusión ha sido llevado a su máxima expresión en El Sistema a lo largo de sus 50 años de historia, y se convirtió en el pilar ético de la intervención dentro de la función pedagógica e Interdisciplinaria de la FIAM como docente del Programa Simón Bolívar.

La implementación de secuencias y recursos didácticos, como estrategias educativas, fueron dando luces a la FIAM, delinearon el camino para dinamizar la reflexión docente de manera eficaz y diseñar prácticas pedagógicas más articuladas. De hecho, lo relevante no fue solo el recurso (Pepito y/o secuencias didácticas) en sí mismo, sino cómo sirvieron para fortalecer la mediación cognitiva y la integración interdisciplinaria.

Estrategias interdisciplinarias implementadas y su evaluación

La música se consolidó como el puente interdisciplinar, actuando como elemento de encuentro y colaboración con el personal docente del módulo. Este trabajo colaborativo, basado en una dinámica Ganar-Ganar, permitió valorar el legado del Maestro Abreu como un modelo de inclusión social y excelencia académica.

Entre las estrategias específicas diseñadas y evaluadas, se destacan:

1. Utilización del mediador cognitivo (recurso didáctico).

2. Pausas activas musicales: utilizadas para reforzar conceptos de otras áreas de manera lúdica.

3. Secuencias didácticas basadas en el ritmo: Diseñadas para fortalecer el pensamiento lógico-matemático. Se aclaró a los estudiantes que la música, además de ser un arte, es una ciencia con fundamentos lógico-matemáticos, y esta relación fue comprendida y disfrutada.

4. Adaptación basada en la evidencia: Una estrategia inicial que vinculaba la subdivisión rítmica con fracciones matemáticas no logró los resultados esperados. Tras registrarlo en la Bitácora, se adaptó el enfoque integrando recursos visuales y dibujo artístico para enseñar las figuras musicales, lo que resultó en una comprensión significativamente mayor.

5. Elaboración de cotidiáfonos (instrumentos hechos con material de provecho reutilizado) y muestras culturales: Actividades que vinculaban la música con geografía, historia y tradiciones venezolanas. La construcción de instrumentos con materiales

cotidianos y su uso en muestras sobre géneros como el joropo, integraron también el teatro y la danza. Esto fue particularmente evidente en actividades como el "Parrandón navideño", con nacimiento viviente, y las muestras de Carnaval, con la interpretación del Chirigüare, como diversión venezolana.

Un logro significativo fue la recuperación del Himno de la Institución. Esta actividad de investigación y documentación motivó la participación plena de estudiantes y docentes, se localizó la partitura original, compuesta por el maestro Israel Aguirre. Su reintegración a la cotidianidad escolar fortaleció el sentido de pertenencia e identidad.

La interdisciplinariedad como eje transformador

La interdisciplinariedad jugó un papel crucial en la realización de actividades musicales, enriqueciéndolas y dotándolas de una dimensión formativa holística. Todo en su conjunto permitió la metamorfosis de las prácticas pedagógicas iniciales, creó un precedente valioso para futuras investigaciones y réplicas, conceptualizadas y sustentadas en pedagogías musicales que, desde sus orígenes, han promovido una visión integradora. Tal es el caso de Kodály (1965) quien afirmaba que "el canto es la base de toda cultura musical, y debe conectarse con la poesía, la historia y las tradiciones de cada pueblo". Por su parte, Orff (1963) sostenía que "la música elemental nace de la unión indisoluble entre movimiento, lenguaje y sonido" (p. 23), mientras que Dalcroze (1921) complementaba señalando que "la rítmica no es solo un entrenamiento musical, sino una educación completa del ser a través del movimiento corporal en el espacio" (p. 67).

Estas visiones encuentran eco en perspectivas más contemporáneas, verbigracia, Gordon (2007) quien sostiene que "la audición, como base del pensamiento musical, se desarrolla a través de conexiones multisensoriales que integran lo auditivo, lo kinestésico y lo visual" (p. 89). Elliott (1995), desde la filosofía práctica, resalta que "la ejecución musical moviliza simultáneamente conocimientos físicos, emocionales, culturales y cognitivos en una práctica situada y significativa" (p. 124), y Campbell (2004), quien plantea desde la etnomusicología educativa que "la música debe enseñarse como un fenómeno cultural que conecta historia, geografía, lengua y tradiciones sociales diversas" (p. 78).

También Piaget (1970), fundamentó lo siguiente: “La principal meta de la educación es crear personas capaces de hacer cosas nuevas, y no simplemente repetir lo que otras generaciones hicieron”, esto, en consonancia con la máxima kantiana que concibe la educación como un arte que se perfecciona generacionalmente. Por ello, la autora infirió académicamente que la implementación de actividades interdisciplinares creaba el ambiente ideal para activar y desarrollar los diferentes tipos de inteligencias que postuló Gardner (2011), porque estas realidades de aprendizajes manifiestan desafíos a los docentes y requieren la utilización integral de habilidades cognitivas diversas.

Esto es precisamente lo que se fortaleció en el módulo porque el modelo pedagógico del Programa Simón Bolívar afianza su dinámica al conectar la música con el proyecto de aprendizaje escolar, y refuerza, como se establece en su documentación oficial, “…las bondades de la música y los valores que se desprenden de ella”.

En este hecho pedagógico-musical-interdisciplinario, la *Canción escolar,* se erigió como la gran protagonista, demostró ser una herramienta poderosa para la integración curricular y el desarrollo humano; tal como se destacó en renglones anteriores, con el ejemplo de la Canción “Un gran Joropo”, de Vicente Emilio Sojo, se tuvo el mismo tratamiento para todo el repertorio utilizado.



Foto: El Sistema Lara celebra sus 50 años de trayectoria con un concierto de 6.000 músicos en Barquisimeto.

Metodología de investigación-acción y sistematización

El estudio se desarrolló bajo el paradigma de la investigación-acción, un enfoque pertinente para transformar la práctica educativa en contextos reales. El proceso se implementó en el módulo Escuela Estadal “Andrés Bello”, con una población de 327 estudiantes de Educación Primaria, de los turnos mañana y tarde, y cuyas edades oscilaban entre los 5 y 12 años. Esta franja etaria, que abarcó desde primer grado hasta sexto grado, requirió una adaptación constante de las estrategias para atender a los distintos estadios de desarrollo cognitivo, psicomotor y socioafectivo de los niños y niñas. El diseño se estructuró en ciclos recursivos de diagnóstico, planificación, acción y reflexión evaluativa, lo que permitió una adecuación permanente de la intervención a las necesidades emergentes del grupo.

El seguimiento y evaluación de las estrategias interdisciplinarias se realizó de forma continua y sistemática. Cada estrategia —como el uso de la percusión corporal para reforzar patrones matemáticos o la elaboración de cotidiáfonos para explorar la geografía sonora venezolana— fue documentada en la Bitácora docente; se registró no solo su ejecución, sino también las reacciones, así como los niveles de dificultad y de comprensión manifestadas por los estudiantes.

Esta observación participante se complementó con entrevistas semiestructuradas a docentes de aula y representantes, cuyos testimonios permitieron triangular la percepción del impacto de las actividades. Por ejemplo, la estrategia inicial de relacionar figuras rítmicas con fracciones aritméticas fue reevaluada y ajustada al observarse una baja comprensión en los niños más pequeños, lo que derivó en el diseño de recursos visuales y kinestésicos que resultaron más efectivos.

La triangulación de datos fue fundamental para garantizar la rigurosidad del seguimiento. Las evidencias cualitativas provenientes de la Bitácora (registros de observación, anécdotas, fotografías) se contrastaron con los datos obtenidos de las entrevistas y el análisis de los productos tangibles generados por los estudiantes (instrumentos construidos o cotidiáfonos, representaciones teatrales, dibujos, entre otros). Este proceso permitió identificar patrones de efectividad y realizar ajustes *in situ.*

La evaluación no se centró en un resultado terminal, sino en un proceso de mejora continua, donde la retroalimentación de la comunidad educativa fue crucial para consolidar aquellas estrategias que demostraron potenciar de manera más integral el aprendizaje en los niños, como las pausas activas musicales y las secuencias didácticas basadas en el canto coral en masa. Se utilizaron, principalmente, canciones escolares puesto que las mismas mostraron un alto nivel de eficacia para desarrollar habilidades cognitivas, sociales y emocionales en todo el rango de edades de la población estudiantil.

El estudio se configuró bajo un diseño cualitativo de estudio de caso (Stake, 1998), este permitió analizar de forma retrospectiva y en profundidad la implementación concreta de estrategias interdisciplinarias en un contexto específico: la práctica de la FIAM en el módulo Escuela Estadal “Andrés Bello”. Este diseño se complementó con el marco de la investigación-acción (Stringer, 2014), dado que la investigadora fue participante directa en el fenómeno estudiado y utilizó su propia práctica docente como objeto de sistematización y seguimiento. El enfoque sociocrítico orientó el proceso, y se alineó con la premisa de Lewin (citado en Sosa, 2005) de que no se busca la acción sin investigación, ni la investigación sin acción.

El proceso se desarrolló en fases claramente delimitadas:

1. **Diagnóstico**: Basado en la observación participante y en el análisis autocrítico de la práctica docente registrada en la Bitácora.

2. **Diseño**: Elaboración de estrategias interdisciplinarias de manera colaborativa con docentes de aula y especialistas del módulo.

3. **Implementación y evaluación simultánea**: Aplicación de las estrategias en actividades reales, con una evaluación continua, integrada en cada encuentro pedagógico.

Participantes y Técnicas de Recolección de Datos

Los participantes clave fueron:

· 1 (una) FIAM-**investigadora**

· Una población de 327 estudiantes.

· 5 (cinco) docentes del módulo.

· 5 (cinco) FIAM de El Sistema.

· 5 (cinco) representantes como informantes clave.

La recolección de datos se realizó mediante triangulación metodológica (Given, 2008), empleando las siguientes técnicas:

· Análisis documental de la Bitácora docente, la cual contenía registros diarios de planificación, ejecución, reflexiones postacción y evidencias de la implementación.

· Entrevistas semiestructuradas aplicadas a estudiantes e informantes clave, focalizadas en identificar cambios percibidos y valorar la metodología. Se contrastaron estas percepciones con los registros de la Bitácora (Loughran, 2002).

Para garantizar la confiabilidad, se aplicó triangulación de fuentes, revisión de pares, saturación teórica y reflexión crítica sistemática. El análisis consistió en una síntesis y contrastación de los hallazgos para construir narrativas analíticas sobre los efectos observados. En este punto se aclara que la triangulación de datos reveló un fenómeno significativo: mientras las estrategias basadas en movimiento corporal y canto coral mostraron una efectividad inmediata, aquellas que requerían abstracción matemática necesitaron adaptaciones sucesivas. Este hallazgo sugiere que la interdisciplinariedad en educación musical sigue una gradación que va de lo kinestésico a lo abstracto, confirmando los postulados de Dalcroze (1921) sobre la primacía del movimiento en el aprendizaje musical.

Desde el paradigma de la investigación-acción, se desarrolló un proceso cíclico de planificación, acción, observación y reflexión. Este se materializó en encuentros pedagógicos, ensayos generales y muestras musicales, donde se sistematizó tanto lo que funcionó, como lo que no funcionó.

La evidencia recogida en la Bitácora demostró el impacto tangible de la interdisciplinariedad. Por ejemplo, se observó que los estudiantes comprendían operaciones matemáticas con mayor facilidad al asociarlas con patrones rítmicos y percusión corporal. Asimismo, se evidenció un enriquecimiento del lenguaje y la expresión oral mediante el vocabulario presente en las canciones del repertorio. La enseñanza de los géneros musicales venezolanos sirvió, a su vez, como puente para comprender tradiciones, diversidad cultural, historia y geografía; creó aprendizajes significativos a nivel personal y colectivo.



Foto: El Sistema Lara celebra sus 50 años de trayectoria con un concierto de 6.000 músicos en Barquisimeto.

Reflexión a manera de conclusión

Como todo estudio de caso, esta investigación reconoce sus limitaciones contextuales. Sin embargo, la metodología de sistematización mediante Bitácora constituye un aporte transferible a otros contextos educativos y/o estudios longitudinales que podrían explorar la creación de un protocolo de intervención interdisciplinaria estandarizado para el Programa Simón Bolívar, incorporando tecnologías digitales para el registro y análisis de datos.

La investigación dejó una certeza epistemológica: la interdisciplinariedad no es un método sino una actitud frente al conocimiento. Es la disposición a escuchar lo que la música tiene que decirnos sobre las matemáticas, lo que la poesía revela sobre la historia, lo que el movimiento corporal enseña sobre la física. En este sentido, el gran hallazgo no está en lo que la música puede hacer por otras disciplinas, sino en lo que todas las disciplinas juntas pueden hacer por la formación humana cuando la música las convoca.

Asimismo, la implementación del recurso didáctico “Pepito” demostró ser una estrategia eficaz para dinamizar la autorreflexión docente y para diseñar prácticas pedagógicas más conscientes y articuladas. La verdadera protagonista de esta experiencia no es la figura imaginaria, sino la didáctica de la práctica pedagógica, que se vio enriquecida al incorporar un elemento de mediación interna. Sin duda, esta experiencia reafirma que los avances más significativos en educación a menudo surgen de procesos reflexivos sostenidos, donde lo lúdico y lo cognitivo se entrelazan para promover pequeños, pero constantes saltos cualitativos en el quehacer docente.

En definitiva, al interpretar canciones escolares en masa coral, se creó un potente espacio de socialización y construcción de ciudadanía desde la visión humanista, además, la interdisciplinariedad como innovación, se evidenció como catalizador del desarrollo integral al lograr la articulación ganar-ganar en trabajo colaborativo: Módulo, FIAM, Núcleo, Comunidad, donde el Programa Simón Bolívar es ese eje ideal integrador del SER, CONOCER, CONVIVIR Y CRECER, como principio de desarrollo desde dentro y desde la acción. Esto cristaliza el legado del Maestro Abreu quien enseñó que “La educación no es un fin en sí misma, sino un medio poderoso para la formación del ser humano en plenitud y para la construcción de un futuro de armonía social”.

Al compás final de esta investigación, la Bitácora queda como testimonio (silente), pero elocuente de una transformación: la que convierte al docente en investigador de su propia práctica y a la música en una sinfonía de saberes donde cada nota resuena en múltiples dimensiones del conocimiento. Como diría el Maestro Abreu, no se trata solo de formar músicos, sino de usar la música para formar seres humanos plenos, capaces de escuchar el mundo en todas sus frecuencias.

En conclusión, la investigación logró demostrar que cuando la interdisciplinariedad deja de ser un concepto abstracto para convertirse en una práctica sistematizada (habitante permanente del quehacer pedagógico), se afinan los conceptos, se armonizan los procesos y cada cierre de ciclo se transforma en un nuevo comienzo para el aprendizaje integral.

Referencias

• Booth, A. (2009). "A typology of reviews: an analysis of 14 review types and associated methodologies". En: *Health Information & Libraries Journal.*

• Campbell, P. (2004). *Teaching music globally: experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press.

• Dalcroze, E. J. (1921). *Rhythm, Music and Education.* Putnam.

• Elliott, D. J. (1995). *Music Matters: a new philosophy of music education*. Oxford University press.

• Gardner, H. (2011). *Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples.*

• Given, L. M. (2008). *The SAGE encyclopedia of qualitative research methods.* SAGE publications.

• Gordon, E. E. (2007). *Learning sequences in music: a contemporary music learning theory.* GIA publications.

• Kodály, Z. (1965). *Let us sing correctly*. Boosey & Hawkes.

• Kodály, Z. (1974). *The selected writings of Zoltán Kodály.* Boosey & Hawkes.

• Loughran, J. J. (2002). *Developing a pedagogy of teacher education: understanding teaching and learning*. Routledge.

• Méndez, E. (18 de Junio de 2025). Ponencias del I Simposio CIDES. *Palabras de apertura al I Simposio de investigación CIDES*. Caracas: Canal de Youtube del CIDES. Recuperado el Agosto de 2025, de https://youtu.be/DTvSNlLA5Fs?si=2dpBF0MLM7GAOxzo

• Orff, C. (1963). *The Schulwerk: Carl Orff/Documentation*. Schott Music.

• Piaget, J. (1970). *Psicología y pedagogía.* Barcelona: Ariel.

• Salinas, A. B. (28 de agosto de 2024). *Red Educa.net.* Recuperado el junio de 2025, de https://share.google/gMyqZ7MsZT8bwOlOd

• Schafer, R. (1977). *The tuning of the word. Knopf.*

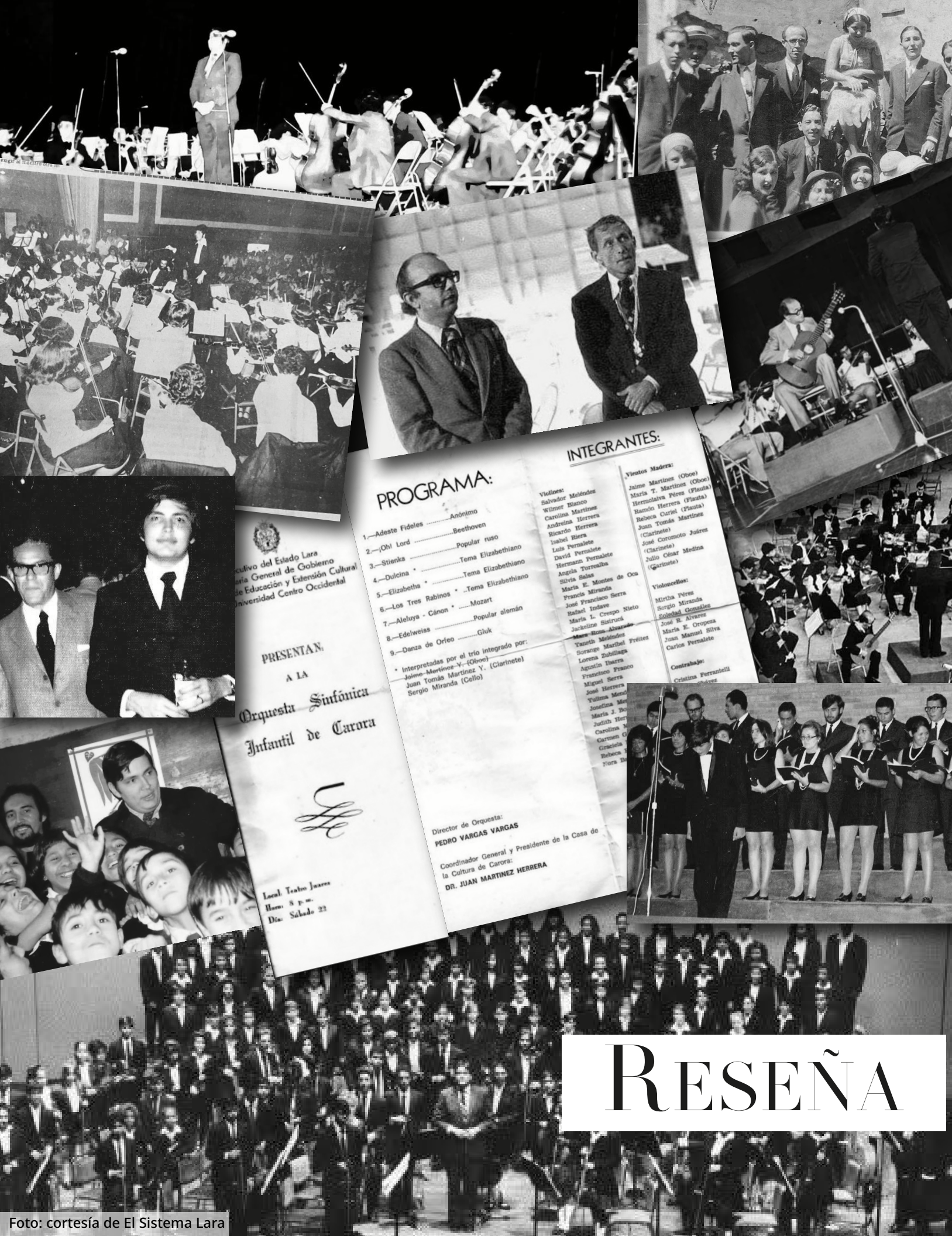
• Sosa, J. R. (2005). *La investigación acción educativa ¿Qué es? ¿Cómo se hace?* lima, Perú: Doxa.

• Stake, R. E. (1998). *Investigación con estudio de casos.* Morata.

• Stringer, E. T. (2014). *Action research* (4th ed.). SAGE publications.

• Venezuela, S. N. (2018). *www.elsistema.org.ve*. Recuperado el 2024, de https://share.google/EOj-mId38fljDFAY5w

• Vygotsky, L. S. (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona, España: Crítica. Grupo Planeta. Recuperado el septiembre de 2025



Reseña

Foto: cortesía de El Sistema Lara

Carora, el Corazón de un Pueblo Orquesta

Lilliam's Díaz
Núcleo Carora
li.diaz@elsistema.org.ve

UN POCO DE HISTORIA

El año 1975 marca un punto de inflexión en la historia musical venezolana con el surgimiento casi simultáneo de El Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles en Caracas y la creación de la primera Orquesta Infantil en Carora, integrada en ese momento por padres e hijos.

Esta reseña histórica reconstruye el proceso fundacional a partir del cruce de fuentes: la entrevista que se le hiciera recientemente al maestro Felipe Izcaray (2025), que proporciona el contexto familiar y las redes de influencia musical en Carora, el libro de Álvarez (2023) que lleva por título *Alirio*, y algunos documentos y registros fotográficos. La tesis central que se sostiene es que la creación de la Orquesta Infantil de Carora no fue un hecho aislado, sino la culminación de un proceso histórico-cultural gestado durante décadas, que combinó una rica tradición musical popular con un emergente movimiento de educación musical a partir de la conformación de orquestas y coros.

Hablar de música en Venezuela es, ineludiblemente, hablar de Lara. De hecho, el estado Lara es conocido como la capital musical de Venezuela. Entonces, es hablar de Barquisimeto, del Tocuyo, de Carora, de ciudades atemporales, a las que el sol besa con una luz distinta, a las que la cordillera andina le susurra sus secretos mientras se despide para encontrarse con las tierras cálidas en la inmensidad del horizonte. Es en este abrazo geográfico, entre la montaña y la planicie, donde late el corazón de lo que muchos llaman, con justa razón, el corazón musical de Venezuela.

Pero ¿cómo se forja una capital musical? No nace de un decreto, sino de un manantial de voces, de cuerdas y de vientos, de sonoridades que brotan desde lo más profundo de la tierra y de la historia de su gente. Nos detendremos en Carora, la "Cuna de músicos" y capital mundial de la guitarra.



Foto: Orfeón Carora (1964). Club Social Centro Lara. Fotografía de Arispe para el Diario de Carora.

CARORA, EL SEMILLERO

Esta historia es narrada por alguien que, desde la sencillez del pueblo y con la mirada puesta en el horizonte infinito de nuestra tierra, quiere entender de dónde viene ese torrente sonoro que nos ha hecho conocidos en el mundo entero. Esta búsqueda nos condujo a Carora.

Allí, en esa ciudad de calor extremo y temple inquebrantable, donde el tiempo no se mide solo en horas, sino en generaciones de músicos, la investigación revela un secreto a voces que late en sus calles: Carora, mucho antes de que existiera el sueño del Maestro Abreu de una orquesta nacional, era ya un semillero musical.

La indagación confirma, como bien documenta Álvarez (2023), que *"en todas las casas de Carora, incluyendo las de la Godarria, se hacía buena música"*. Esta tradición no era improvisada; se asentaba sobre cimientos sólidos. En 1932, la fundación de la Academia de Música y Declamación sembró la semilla académica, una cantera musical que gestó figuras, intérpretes y compositores como Reyna, Díaz y Ascanio Negretti, conectando a Carora con el renacimiento musical venezolano del siglo XX.

Ese linaje se encarna de manera conmovedora en historias familiares como la de los Izcaray. La figura de Eduardo Izcaray, pianista y miembro fundador del Orfeón Lamas (bajo la batuta de Vicente Emilio Sojo), es fiel testigo de que en Carora se respiraba la música y eso estableció un vínculo directo con los que llamaríamos padres de nuestra música académica. Bajo el impulso del maestro Antonio Estévez, nació en 1964 el Orfeón Carora, y un año después, en 1965, fue él mismo quien dirigió el Himno Nacional en la inauguración de la Casa de la Cultura de la ciudad; lugar que fue bendecido como un espacio para las artes.

Y así, entre los años 1968 y 1969, con la colaboración de Estévez y Adames, y el Coro de Cámara de Caracas, Carora se fue convirtiendo en un lugar donde la vocación musical encontraba formación, espacio y público. En esta ciudad, como a tantos pueblos de nuestra América, llegaron también aquellos que huían de la adversidad. Hombres y mujeres que lograron salvarse al llegar a nuestra tierra, que trajeron consigo la memoria de otras músicas y la esperanza de un nuevo comienzo.

De esta manera, a mediados de la década de los 70, en ese crisol de resistencia y cultura (con migrantes y nacionales), surgió la iniciativa de un grupo de padres y músicos de la zona, convencidos del poder transformador de la música, que se unieron, alrededor de 1975 y 1976, para formar la pionera orquesta infantil de la región: la Orquesta Sinfónica Infantil de Carora, con su fe, con el ejemplo de una ciudad entera que cantaba, y de la mano de Martínez Herrera y Felipe Izcaray.

UN ORIGEN COMÚN / UNA MISMA RAÍZ

Es aquí donde la historia musical de Carora y la visión del Maestro José Antonio Abreu se encuentran. El Maestro Abreu prestó su espíritu también a una tierra que ya había sido preparada y abonada, para que la semilla, en su estado de potencia, fuese regada por generaciones de músicos, por academias, por orfeones y, sobre todo, por el amor de unos padres y comunidades que entendieron que la música era el mejor legado para sus hijos.

Para entender el milagro de la Orquesta Infantil de Carora, hay que comprender, primero, el sustrato musical y humano que hizo posible que tantas personas coincidieran en un mismo propósito cultural. Esa energía no surgió de la nada; brotó de tres fuentes fundamentales que, como ríos subterráneos, alimentaron el alma de la ciudad.

La fuente primaria, el impulso definitivo que daría forma a la Orquesta Infantil, llegó de la mano de la historia y del exilio. A principios de los años 70, con la caída del presidente Salvador Allende en Chile, la dictadura de Pinochet persiguió y forzó al exilio a músicos comprometidos con el proyecto de crear orquestas infantiles y juveniles en otros países (Chile, Argentina), como el caso de “La Serena”, creada por el maestro chileno Jorge Peña.

De este modo llegaron a Venezuela músicos como Sergio Miranda, Hernán Jeréz y Pedro Vargas. Contactados por el artista plástico Jaime Arteaga, encontraron en la figura de Juan Martínez Herrera el apoyo y la receptividad como terreno fértil para replantar su sueño. Martínez Herrera, con la generosidad que lo caracterizaba, les abrió las puertas de la Casa de la Cultura. Simultáneamente, en el año 1975, se da la gesta del Maestro José Antonio Abreu quien iniciaba su proyecto en Caracas; y en Carora comenzaba a tejerse la historia de la que sería una de las primeras orquestas infantiles del país (Álvarez, 2023).

El artífice de este sueño caroreño fue el Dr. Juan Martínez Herrera, odontólogo de profesión y músico de corazón, caraqueño, casado con una caroreña, quien se convirtió en el gran forjador de ese renacimiento cultural. Impulsado por una propuesta de Don Eduardo Izcaray, Martínez Herrera, quien había sido miembro del Orfeón Universitario de Antonio Estévez, se dio a la tarea de formar un orfeón en su nueva ciudad.

La anécdota del famoso "cuaderno de despecho", un manuscrito de exquisita caligrafía con las partituras del primer concierto del Orfeón Lamas, que Don Eduardo conservó, rescató y le regaló posteriormente a Juan Martínez, simboliza la transmisión de un legado. Ese gesto, ese regalo, cargado de significado, dio origen en 1963 al Orfeón Carora, una agrupación precursora que logró algo inédito para la época, la integración, en un mismo coro, de personas de todas las edades y de todos los niveles sociales y económicos. Aquella conjunción fue la expresión de la inclusión social, mucho antes de que el término se acuñara públicamente.

El éxito del orfeón fue tan rotundo que, en 1965, llevó a la fundación de lo que sería la Casa de la Cultura de Carora, una institución que vino a suplir un vacío en la región y se convirtió en el hogar de todos los sueños y proyectos artísticos venideros.

Podemos decir que Juan Martínez Herrera fue un idealista y visionario de la cultura de Carora, que luchó contra la adversidad para construir un sueño colectivo. Su legado deja en Carora el Orfeón Carora, la Casa de la Cultura de Carora y la primera Orquesta Infantil de Venezuela (nacida en la ciudad Portillo de Carora), que estuvo acompañada de un viejo piano escolar reparado por sus propias manos. Anécdotas de quienes lo conocieron confirman que era un inmenso constructor de sueños y melodías en un enjuto cuerpo diminuto, donde no cabía la inmensidad de su espíritu.

Historias musicales recorren la ciudad: como la de un joven Alirio Díaz, apasionado por el arte, que se apostaba junto a la ventana de la casa de los Izcaray para escuchar a Don Eduardo, padre de Felipe Izcaray, tocar el piano. Esa imagen, la de un joven genio aprendiendo, degustando de la música que salía de una ventana, es el retrato perfecto de un círculo virtuoso de inspiración mutua. O un extraordinario “improvisador e intuitivo” Rodrigo Riera, intérprete y compositor, que logró mezclar armoniosamente el folclore con la guitarra clásica. De estas y otras historias está impregnado el alma del caroreño.

Al cumplirse más de 50 años de aquella siembra en Lara, la memoria se vuelve caja de resonancia en el alma larense. La orquesta que nace en mayo de 1975, de la mano de Martínez Herrera, germina con el pulso de hombres apasionados y comprometidos. Todavía recordamos los conciertos fundacionales de aquel 22 de noviembre del mismo

año, en el Teatro Juares de Barquisimeto, donde más de sesenta ejecutantes infantiles, dirigidos por Pedro Vargas, hicieron vibrar a un público que incluía a figuras como Antonio Estévez y Alirio Díaz. No fue solo un concierto: era la prueba tangible de que el sueño era posible.

Y cuando la Asociación Carora Cultural, liderada por Jorge Euclides Ramírez (2025), logró, años más tarde, llevar este gigante impulso hasta (llenar) el Teatro Nacional de Caracas, el Poliedro de Caracas y el Aula Magna de la UCV, confirmó que aquella orquesta no era un experimento pasajero, sino el primer latido de un corazón que hoy bombea música por todo el país. Allí estaban Carlos Mendoza en el oboe, los hermanos Martínez Yépez en el clarinete y el oboe, Hermolaiva Pérez en la flauta, María Montes de Oca en el violín, Salvador Meléndez en el violín y tantos nombres que, guiados por Pedro Vargas, se volvieron anillos de un gran árbol que no ha dejado de crecer.

UNA ORQUESTA SINGULAR

Quizás, lo que hizo única a esta orquesta, desde sus inicios, fue su conformación multigeneracional. Allí, padres e hijos compartían atriles, no como una medida pedagógica, sino como una declaración de principios donde la música no distingue edades. Los padres acompañaron y motivaron a sus hijos: la brecha generacional se desvanecía ante la partitura. En esta singularidad, Carora aportaba, al naciente Sistema Nacional de Orquestas, una variante esencial como espacio donde la familia se amplía hasta volverse comunidad, tal como lo señalara el Maestro José Antonio Abreu, posteriormente, cuando mencionó a las tres esferas de El Sistema (personal/social, familiar y comunitaria) en aquel discurso emblemático, al recibir el premio TED (2009).

Por supuesto que la Orquesta Infantil de Carora fue conformada por niños con el apoyo de la familia y la comunidad. Así funciona hoy en día. Cincuenta años después, la Orquesta Infantil y Juvenil de Carora sigue sonando: se cuenta con una maravillosa sede en la Casa de la Cultura y con personalidades fundacionales como el maestro Felipe Izcaray y la Orquesta Sinfónica Juvenil (Regional) Pedro León Torres. Ya no importa que los instrumentos hayan cambiado de manos o que algunos de aquellos niños hoy sean abuelos. La música permanece, seguirá sonando, seguirá tocando.

Hoy, al mirar atrás, se comprende que el movimiento musical de Lara no fue casualidad, sino la manifestación de una tierra que siempre supo que el arte es el reflejo más humano de su esencia. El actual Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles del Municipio Torres agrupa a varias orquestas. La principal cuenta con más de 80 músicos en edad juvenil. Esto demuestra que El Sistema se ha convertido en el torrente que encausó esas aguas y las llevó a todos los rincones de Venezuela. En Carora, en ese espacio original, late todavía la memoria de lo que las familias decidieron hacer juntas con la música: entendieron que la belleza no se posee, se comparte; que el arte no se contempla, se vive; y que la emoción, cuando es verdadera, no necesita ser vista, basta con ser escuchada para transformar desde adentro.

Referencias

• Álvarez, C. (2023). *Alirio*. La Castalia-Digital.

• Izcaray, F. (2025, 7 de noviembre). Entrevista Encuentro con Felipe Izcaray. Testimonios de un maestro de Carora. [Transcripción de entrevista]. Centro de Documentación e Investigación de El Sistema.

• Ramírez, J. E. (2025, 9 de noviembre). #OPINIÓN El Maestro Hernán Jerez #9Nov. El Impulso. https://share.google/bQFIOwdOpsDxT3rei

• TED (2009, 18 de febrero). José Antonio Abreu: Niños transformados por la música. [Video YouTube] https://www.youtube.com/watch?v=Uintr2QX-TU&t=124s



1965: Inauguración de la Casa de la Cultura de Carora. El maestro Antonio Estévez dirige el Himno Nacional en la ceremonia inaugural.



Misceláneas

Cortesía de El Sistema Carora. 1980. Portada del Primer Disco Alirio Diaz y Felipe Iscaray

ENCUENTRO CON FELIPE IZCARAY

Testimonios de un maestro de Carora

Lilliam's Díaz
Núcleo Carora
li.diaz@elsistema.org.ve

Felipe Izcaray es un caroreño de pura cepa que en la actualidad se le reconoce como uno de los directores de orquesta más prestigiosos y consolidados del país. Nacido en la ciudad de Carora el 24 de abril de 1950, pertenece a una familia llena de músicos. Una tierra que para muchos resulta árida y calurosa, Carora, fue una tierra fértil para la música y los trovadores gracias a grandes artistas como Izcaray. Se enamora, temprana e inevitablemente, de la música y el movimiento sinfónico coral venezolano, gracias a su padre Eduardo Izcaray. Asimismo, queda prendado de grandes obras venezolanas escuchando las grabaciones de la *Margariteña* de Carreño, la *Suite Caraqueña*, de Gonzalo Castellanos, el *Concierto para Orquesta* de Estévez, y el *Concierto de Guitarra* de Lauro; y de muchas otras piezas en conciertos dominicales en el Aula Magna y el Teatro Municipal, realizados por la Orquesta Sinfónica Venezuela. Eso y muchas otras anécdotas lo llevaron, sin desvíos, al camino de la dirección de orquestas.

El maestro Felipe Izcaray posee un Doctorado en Dirección de Orquesta por la prestigiosa Universidad de Wisconsin-Madison en los Estados Unidos; con una Maestría en Dirección Coral, y una gran experiencia a sus espaldas, es hoy uno de los grandes directores de El Sistema.

En el marco de la celebración de los primeros 50 años de El Sistema, nos complace traer a uno de sus protagonistas como una labor de "arqueología emocional". Con esta entrevista pretendemos entender las raíces humanas sobre las que se construyó el milagro musical venezolano. En este caso, el nacimiento de El Sistema en el estado Lara.

En esta entrega, conoceremos las vivencias del maestro Felipe Izcaray, un hombre que es, en sí mismo, una pasarela entre dos eras: nacido en la mística Carora, Izcaray no solo fue testigo de la transición entre la vieja guardia de los maestros fundadores (como Sojo, Lauro y Estévez), sino que es digno representante de la expansión pedagógica de El Sistema en el presente.

Lilliam's Díaz: Maestro, ¿cómo fue su inicio en el mundo de la música?

Felipe Izcaray: Mucha gente me pregunta por qué y cómo fui a parar yo en una carrera, en una profesión como la música. Sobre todo, siendo miembro de una generación que no pudo disfrutar las ventajas que tienen hoy en día los muchachos, los niños. Muchachos de 5, 6 años, quieren empezar a estudiar violín, estudian violín, estudian fagot, estudian oboe, estudian lo que sea, porque hay los medios, hay los sitios y las instituciones donde se pueden estudiar esas cosas. Hay carreras universitarias de música, los conservatorios, El Sistema. En aquella época ni soñaba.

Yo me gradué de bachiller, era miembro del Orfeón Carora y de la Casa de la Cultura de Carora, entonces me fui para Caracas y me inscribí en el Orfeón Universitario, y después me inscribí en la carrera de Sociología. Como mi papá, mi origen tiene mucho que ver con las artes. ¿Por qué? Porque mi abuelo paterno, don Fausto Izcaray Cebriano, natural de Bejar, provincia de Salamanca, España, era seminarista, y él se escapa del seminario (porque en esa época eran obligados), con una bailarina, y se fueron para México, y en México nace mi padre en 1905.

LD: Entonces, su vena de artista se remonta a una herencia familiar de sus ancestros

FI: Sí, mi abuelo y mi abuela tenían una compañía de teatro itinerante, de teatro cómico, se llamaban ***Les Mignons*** y ahí tuvieron contacto con mucha gente. En esa compañía actuó Sara García, la viejita que lloraba en todas las películas mexicanas. Cuando viene la Revolución de Pancho Villa, destrozan todos los consulados españoles en México. Mis abuelos envían a los tres hijos que tenían en ese momento, los envían a España, con una tía, con una hermana de mi abuelo. Y se vienen ellos a Venezuela, y fueron a parar a Cumaná (no sé por qué). Y en Cumaná hicieron amistades.

Ellos estuvieron en España, los niños, durante la Primera Guerra Mundial, y entre 1914 al 18 o al 19 vino la Gripe española, y mi papá estuvo allá en ese momento, imagínate; caía la gente muerta en las calles, allá en la provincia de Salamanca. Mis abuelos, temerosos de que pudiera pasar algo, entonces se los traen a todos los niños a Venezuela. Y mi abuelo forma una compañía de teatro itinerante que viajaba por todo el país, Colombia, Ecuador y hasta en Perú llegaron a actuar. Un teatro itinerante, y mi papá era el músico, era el que tenía el talento para la música y tocaba piano. Mi tía Aida, que era la única mujer, la única niña del grupo de mi familia, ella nació en San Fernando de Apure. Y estando en Colombia, a mi tía le dio tifus, que era muy común en esa época, y la curan, y mientras estaba recuperándose la traen a Venezuela, esto es digno de una película, se la traen a Venezuela colgada en una hamaca, colgada del cuello de dos mulas.

Mi abuelo decide que ya no quería hacer la cosa itinerante porque podría peligrar la salud de sus hijos, y monta un negocio en Caracas que se llamaba *La Cueva del Guácharo*, que era un negocio de tabaco, de cositas, de peroles, como dicen hoy en día. Y mi papá se inscribe en la Escuela de Música y Declamación, que dirigía en ese momento Franco Medina, barquisimetano, que hablaba con acento italiano, me decía la profesora Rúgeles. Mi papá estudia piano con Salvador Llamozas e ingresa al recién fundado (fue fundador) Orfeón Lamas, dirigido por el maestro Sojo, que en ese momento era profesor de Teoría y Solfeo y Armonía, pero no era el director de la escuela. En el 36 fue cuando Sojo pasó a ser el director de la escuela.

LD: ¿Cómo llega su padre a pertenecer a esos círculos artísticos de la música en aquella época, y cómo le trasfiere ese legado a usted?

FI: Mi papá estableció una amistad con sus compañeros de Orfeón, con mi maestro Pelo, con María Luisa Pelo, con Antonio Lauro, Evencio Castellanos, Antonio Estévez, todos esos que fueron fundadores.

Mi papá entró al Orfeón Lamas en el año 30, Antonio Lauro entró en el 32 y Estévez en el 33. Lo que pasó fue que, en el año 35, hacia finales del 35, le da (como le daba a casi todo el mundo en Venezuela) paludismo a mi papá, y en ese entonces el paludismo se medicaba con la quinina; y la quinina le afectó el oído medio. Entonces mi papá quedó parcialmente sordo. Un sordo en un orfeón. Un músico, pianista, sordo.

Y así como en Carora le decían a Rodrigo Herrera, el "Chueco Herrera"; a mi papá le decían el sordo Izcaray: "Sordo, ¿cómo estás?" Sí, le decían el sordo Izcaray.

Mi padre se dio cuenta de que no podía seguir con la música, él era pianista, y muy bueno. Conservó un manuscrito de Salvador Llamozas donde dice que él pasó los cursos preliminares para ir al curso superior de piano con 20 puntos. Y ese Salvador Llamozas fue el maestro de Mauricio Moleño, y el maestro de Evencio Castellano, y de Helena Arrarte (los grandes pianistas), y de Israel Peña.

Así es que ese talento no lo pudo desarrollar como músico, a pesar de que tenía un gran oído, o sea, era una persona muy musical, y tenía una ventaja sobre muchos de sus compañeros, que como él corrió mucho mundo, le encantaba la música popular. Mi papá se la pasaba tocando los pasodobles españoles, las danzas cubanas, el foxtrot, las guarachas, los tangos, todo, aparte de tocar Brahms, Chopin, Beethoven y todo eso. Él tenía ese gusto y, por supuesto, yo crecí sin ese prejuicio contra la música popular, que existía incluso en Vicente Emilio Sojo. Vicente Emilio Sojo hablaba de los argentinismos y cubanismos, despreciando algunas veces (en algún tiempo) la cuestión de las guarachas y los tangos.

Para ese momento, papá se establece en Carora, se enamora de la hija del prefecto, que era mi mamá, se casa con ella, y sus dos primeros hijos nacieron en Barquisimeto. Yo fui el tercero, nacido en Carora. Yo crecí con muchos discos de música en mi casa, pero música de todo tipo. Yo me la pasaba metido en Radio Carora, oyendo los últimos discos de la Billo´s, y fui comprando uno a uno los discos de Los Beatles a medida que los iban publicando, en el 63 en adelante.

LD: Entonces, usted viene de disfrutar de una juventud rodeada de una discografía diversa entre músicos e instrumentos variados

FI: En mi casa había unos cuatros, porque mis dos hermanos mayores eran muy talentosos músicos, de hecho, Eduardo "Lalin", que murió este año, él era gran compositor y cantante, tenía una voz muy bella, y Fausto también. Yo tenía voz de chancleta porque yo estaba cambiando la voz, y era un muchacho, muy niño. Pero llega a Carora un señor llamado Juan Martínez Herrera, odontólogo de profesión, quien había sido miembro del Orfeón Universitario de Estévez, del 49, o del 48 al 52. Cuando cierran la Universidad Central, en la época de Suárez Flamerich, o sea, de Pérez Jiménez, todos los que estudiaban (al menos Juan estudiaba Medicina, en Caracas, Vinicio Adames estudiaba Odontología), se dedicaron a estudiar en otras universidades. Entonces, ¿qué hizo él? Consiguió cupo en Mérida en Odontología, porque no había cupo en Medicina. Ahí conoció a la Teresita Yepes, la que fue su esposa. Estoy hablando de Juan Martínez Herrera, el padre de Jaime Martínez, de Juan Tomás Martínez, y de las dos hembras de la familia que siempre han tenido actividad artística como coralistas.

Entonces, ese Juan Martínez Herrera llega a Carora y un día, tomándose unos tragos con mi papá, en el Club Torres de Carora, mi papá le propone a Juan, conversando: *"Juan, usted tiene que formar un Orfeón aquí en Carora, porque en Carora todo el mundo canta, todo el mundo baila, todo el mundo tiene oído musical, pero no hay quien canalice eso; usted tiene que formar un Orfeón, un coro, un coro".*

LD: ¿A partir de ese momento se crea el Orfeón de Carora?

FI: La historia de esa conversación la cuenta mi papá. Nos contó que la respuesta de Martínez fue: *"Pero, don Eduardo, yo no soy director". "No, usted sí fue director, usted dirigió la coral del Colegio Nacional de Ciego en Los Teques, así que usted sí ha tenido experiencias como director. "Yo no puedo porque yo soy viejo y sordo"*, le dice mi papá a Juan. Y Martínez le dice: *"Don Eduardo, es que yo no tengo música, yo no tengo material",* y la respuesta fue: "no se preocupe".

Entonces, mi papá atraviesa la calle del pueblo donde vivíamos; al pasar la calle del club, del viejo Club Torre de Carora, buscó un cuaderno, un libro que él había dibujado, porque eso es un dibujo, es una caligrafía bellísima. Del primer concierto del Orfeón Lamas, en julio de 1930, papá había copiado la mayoría de las canciones a mano; y él estaba enamorado de Emma Stoppello, que era una pianista, por cierto, tía política de Frank Di Polo (ella después se casó con un tío de Frank). Él estaba enamorado y le hizo *Canción Otoñal, Vuelve a mí, y Leticia*, los madrigales que se estrenaron en julio de 1930, en el Teatro Nacional, pero cada voz, cada letra, cada uno de los textos era con un color de tinta diferente escrito con pluma fuente.

Él le regaló ese cuaderno a Emma Stoppello (por eso decía en la cubierta "Emma Stoppello Corozo"). Pero resulta que Emma Stoppello no se enamoró de mi padre, se enamoró del hermano de Fedora Alemán. Por lo tanto, mi papá se puso bravo y se fue para la casa de Emma Stoppello. Le dijo a la señora que lo atendió que él iba a buscar un cuaderno que le tenía Emma, le agarró el cuaderno y se lo llevó. Con ese cuaderno se inicia el Orfeón Carora, al entregarlo en manos de Martínez Herrera.

LD: La historia de un "cuaderno de despecho" es fascinante, sin duda. Pero, más allá de la anécdota, qué significa un gesto como ese para institucionalizar la música en la provincia antes de la verdadera expansión musical de El Sistema

FI: Tenía ese cuaderno de madrigales por despecho, era un cuaderno de amor, porque él estaba enamorado. Se puede decir que fue el amor transformado en música lo que dio origen al Orfeón de Carora. Sin duda alguna, ese acto se constituyó en una forma de arraigo que regularizó el canto coral en Carora y en todo el estado Lara. Desde allí, se sembró el terreno para la expansión de la idea del Maestro José Antonio Abreu.

LD: Alirio Díaz fue un gran referente artístico para usted; tanto que podemos decir que fue un catalizador de su vocación musical. ¿Puede hablarnos de lo que significa Alirio Diaz en su vida?

FI: Alirio Díaz fue y es parte de mi vida porque, cuando nosotros crecíamos, había dos dioses en Carora, que eran Alirio Díaz y Rodrigo Riera. Dos dioses. Recuerdo que cuando yo tenía nueve años ellos dieron un concierto en el Cine Estelar de Carora, ellos dos. Rodrigo siempre iba a Carora y Alirio cada vez que podía también, siempre pasaba. Alirio estaba más ocupado porque él estaba en Europa. Rodrigo estaba, en ese momento, en Nueva York.

Pero estaban saliendo los discos, los grandes discos de Alirio Díaz. Cuando yo estaba en el Orfeón Carora, además, Juan Martínez había tenido la oportunidad de estar presente en la grabación de Alirio Díaz en la Escuela Superior de Música, cuando tocó la *Chacona de Bach*. Y él lo admiraba mucho también, y todos los carabineros lo admiraban. Después me enteré de que, Alirio, cuando él estaba muchacho, que estaba en Carora estudiando con Chido Zubiaga, se ponía al lado de la ventana de mi casa a escuchar a mi papá tocar piano. El maestro Alirio escuchaba tocar el piano a mi padre, desde afuera de la ventana.

Desde siempre admiré a Alirio Díaz. Yo me quedaba con la boca abierta. ¿Cómo se puede tocar esa guitarra así tan espectacular? Ya después, cuando estaba en el Orfeón Carora, en los años 64, 65, yo tenía 14 o 15 años, obviamente ya uno compraba sus discos.

Cuando tenía 17 o 18 años, llegué a la Escuela Superior de Música y también conocí al maestro Sojo, que se convirtió en mi amigo. En YouTube, en Facebook pueden conseguir mis artículos que se llaman *El Origen de Todo*, son cuatro. Todos son sobre el maestro Vicente Emilio Sojo. Yo seguía admirando mucho a Alirio, y el maestro Sojo también admiraba muchísimo a Alirio Díaz; decía que Alirio tocaba mejor que Segovia, decía Sojo. No le faltaba razón, Alirio Díaz era un virtuoso, como Isaac Perlman o Jascha Heifetz en el violín. Es una cosa impresionante.

Un día, en 1969, cuando ya era coralista, y ya era del Orfeón, ese año fui director, fui asistente al director del Orfeón Universitario, me nombró Vinicio Adames, porque me veía dirigiendo en las fiestas, y entonces se dio cuenta de que yo tenía ese potencial. Se estaba celebrando el Cuatricentenario de Carora, y la Junta que celebraba el Cuatricentenario quería llevar al Orfeón Universitario, pero resultaba muy caro, llevaba a cincuenta, sesenta personas. Me preguntan si yo podía organizar un grupo de cámara para dar un concierto en la Casa de la Cultura con motivo del Cuatricentenario de Carora, yo lo hice.

Reuní a cuatro bajos, cuatro tenores, cuatro contraltos y cuatro sopranos; un grupo de dieciséis voces que era un "trabuco", era la crema de la crema del Orfeón Universitario en ese momento. Y fuimos. Nos llevaron a Carora, y dimos un concierto allá. En ese concierto, estaba Alirio Díaz como parte del público. Yo tampoco sabía que Alirio Díaz había sido miembro del Orfeón Lamas cuando él estuvo estudiando en Caracas.

Termina el concierto y para mi sorpresa se me acerca Alirio Díaz: "maestro, ¿cómo está?". "Chico, ¿cómo están?" Me dice: *"Chico, sacaste la vena de tu papá y esto y lo otro. ¿Qué estás haciendo en Caracas?"* Y yo le digo: "estudié Sociología". "Sociología, ¿y qué haces?" Voy a decir la frase literal: ***"¿Qué hace un músico de pura cepa como tú estudiando Sociología?".*** Allí, en ese momento, adquirí conciencia. Porque él me había visto dirigiendo un concierto completo de un coro, con obras muy difíciles, con un buen repertorio. Yo en ese momento tenía 19 años, y él lo que decía era: *"¿Por qué estás estudiando Sociología?"*

En esos tiempos, me faltaba terminar el tercer año, estudiar el cuarto y graduarme. Yo me retiré. Me dije: "si Alirio Díaz, alguien a quien yo respeto, a quien admiro, quien ha sido un ejemplo para todos los caroreños, para los venezolanos, me dice que yo soy músico, bueno, debe ser verdad". Eso cambio mi vida para siempre.

LD: Cuando regresa de sus estudios en Estados Unidos, para trabajar en Caracas, conoce a otras de las personalidades de la música venezolana que nutrieron su pasión por la música coral: Modesta Bor y Eduardo Serrano.

FI: Sí, en el año 74 regreso a Venezuela con dos títulos y comencé mi actividad como director coral. Me tocó estar en la misma oficina, nada más y nada menos que con Modesta Bor, que era la directora de música de la Dirección de Cultura, y con Eduardo Serrano. Eduardo Serrano, el de *Barlovento*, la música de la *Balandra Isabel llegó esta tarde,* uno de los hombres más cultos y simpáticos que yo he conocido en mi vida. Eduardo daba unos cursos de solfeo gratis en los sótanos del Aula Magna, para quien quisiera participar. Llegabas, te inscribías, y él te daba el solfeo.

Yo me la pasaba todo el tiempo riéndome, ¿cuál de ellos echaba los chistes más buenos? Los dos tenían un sentido del humor increíble. Modesta era una cosa extraordinaria con el humor que tenía, y Eduardo Serrano igual. Yo con ellos recibí una gran educación,

puedo decir que me forme con los grandes. Y al mismo tiempo, ella era una persona muy sensible con todas las cosas. Imagínate que Modesta Bor tenía una enfermedad que la dejó cuadripléjica. Una enfermedad viral que la dejó paralizada en sus extremidades, el síndrome Guillain-Barré.

Ella era pianista extraordinaria y tocó con la Sinfónica, el *tercero* de Beethoven. Y tocó como solista, era un gran músico. Y cantaba con el Orfeón Lamas. Sojo se compadeció tanto (porque ella se recuperó a base de fisioterapia), que, al recuperarse, el maestro Sojo se la encuentra un día en el pasillo, en la escuela y le dice: *"Mi niña"*, así le decía, *"aquí tiene un poemario de García Lorca, hágame una canción, escoja una y haga una canción".*

Ella escogió su canción y se la trajo escrita al día siguiente, con canto y piano. Ahora ya tenía una coralización: se hizo la coralización de la obra y, sin saber ella, el maestro Sojo la trabajó junto con el Orfeón Lamas y la profesora Rúgeles. Le dijo un día: *"Ay, Modesta, qué bella tu canción", (canta): "La luna vino a la fragua con su polisón de nardos"*. Se llama *Balada de la Luna, luna (Romance de la luna, luna)*. Así empezó Modesta Bor. Con esa mujer y con Eduardo Serrano pasé yo más de dos años disfrutando ese par de genios y aprendiendo de ellos. Además, obviamente, compartiendo y con mi trabajo de subdirector del Orfeón Universitario.

LD: Como director, cuéntenos sobre sus experiencias iniciales con las orquestas sinfónicas. ¿Como fue dirigir un concierto con Alirio Diaz de solista?

FI: En varias oportunidades, a mí me tocó hacer, quise hacer cantatas de Bach, un par de cantatas, dos o tres cantatas de Juan Sebastián Bach con el Coro de Cámara, y conseguí que el Centro Simón Bolívar me ayudara con la orquesta que se necesitaba, porque todavía existía la Orquesta de Cámara Metropolitana del Centro Simón Bolívar. En una de esas ocasiones en las que yo hice una cantata de Bach, la *140*, se me ocurrió completar el programa, era un programa que se iba a hacer en el Aula Magna. Terminé el programa con una intervención de Alirio Díaz. Para mí era un sueño en ese momento.

Yo contacté a Alirio Díaz para que pudiéramos hacerlo con esa orquesta, que era una orquesta que tenía básicamente vientos, porque la obra, la *Cantata* de Bach, tiene algunos instrumentos de viento, pero lo que tenía era cuerda. Yo lo llamé y él accedió muy gentilmente a tocar conmigo el *Concierto en La Mayor* de Vivaldi, que es el lado B del famoso Long Play del concierto, en el año 1976. Hicimos ese concierto en el Aula Magna, sumándose al programa la interpretación del *Concierto de Giuliani en La Mayor* de Alirio Díaz, eso me ayudó a que se llenara el Aula Magna por completo. Yo tuve ese contacto con Alirio Díaz que me llena de tanta satisfacción y de orgullo. Luego, iniciamos las relaciones con varios músicos de la Orquesta Sinfónica Venezuela, lo que hoy se conoce como El Sistema, estaba entonces en sus inicios, estoy hablando del 75, en los años 76, o sea, estaba todavía gestándose el crecimiento de El Sistema.

Puedo mencionar a algunos músicos de la Sinfónica Venezuela, en aquel tiempo, como a Alirio Guarnieri, a Filiberto Núñez, a Rubén Hoyos, a Claudio Bondi, que me decían: *"Bueno, nosotros vemos que eres claro, eres profesional, sabes muy bien lo que vas a pedir, tienes buena mano, nos sentimos muy cómodos tocando contigo, ¿por qué no te metes más en un mundo de la dirección orquestal?"*

Ese fue el momento perfecto, (me pasó como con Alirio, esos músicos que yo admiro tanto, imagínate tú, alguien como Alirio diciéndome que le gustaba como yo dirigía); entonces fui a hablar con el doctor Abreu, y le dije que yo aspiraba a dirigir un concierto. Él accedió y le dije: *"no, yo no quiero todavía meterme con la Sinfónica Simón Bolívar, yo quiero hacer un concierto con la Sinfónica Juvenil de Lara".*

Él accedió, por supuesto, porque, obviamente yo era un director, con más estudios de dirección. Aquí la orquesta estaba en manos del maestro Luis Jiménez, y también estaba el maestro uruguayo Héctor Gutiérrez. Y así fue como me asignaron, finalmente.

Me di cuenta de que la fila de trompetas que tenía esa orquesta la formaban Rodolfo Saglimbeni, Eduardo Manzanilla y Alfredo de Alona, entonces yo metí los *Fuegos Artificiales* de Händel, que lleva tres trompetas, y también tiene una parte exigente para coro, y estaba Raúl Díaz, nada menos que todos ellos; son personas que crecieron muchísimo en su tiempo. Hicimos ese concierto el 5 de julio del 79. Fue mi primer concierto sinfónico, y fue en el Teatro Juáres, con la Orquesta Juvenil de Lara.

Contactamos a Alirio Díaz para que cuando viniera a Venezuela pudiéramos hacer varios conciertos, varias veces el concierto de Aranjuez, que era mi sueño hacerlo. Él dijo: *"Sí, encantado".* Planificamos el concierto de Aranjuez: dos en Barquisimeto, uno en Carora, uno en Valencia, y uno en la Sala José Félix Ribas, que era lo que había en Caracas, en el Teatro Teresa Carreño, y en octubre hicimos cinco conciertos con Alirio Díaz. Estaba emocionadísimo. Por ahí continuó mi relación con Alirio como solista, y la amistad, pues, creció bastante.

LD: Alirio Díaz y José Antonio Abreu, sin duda, tienen un significado especial en su carrera.

FI: El Maestro Abreu, quería que yo me quedara en Barquisimeto como director de la Orquesta Juvenil de Lara. A pesar de que insistió, yo le dije a José Antonio: *"Mira, no puedo, yo no puedo, ya no puedo echar para atrás todo lo que he hecho".* A lo mejor hubiera cambiado la historia, si yo no hubiera venido para acá.

Volví a dirigir varias veces a Alirio Díaz con la Orquesta de Aragua, hicimos conciertos con la Orquesta de Aragua, y ahí José Antonio me nombró director titular de la Orquesta de Carabobo de Valencia. Pero también me invitó en enero del 80 a dirigir la Bolívar, la Orquesta Simón Bolívar. Ya haciendo varios conciertos con la Orquesta Simón Bolívar, un día le digo a José Antonio: *"José Antonio, ¿qué tal si invitamos a Alirio Díaz a grabar un disco? Yo conozco a María Angelina Celis".* María Angelina no tenía todavía relación con El Sistema para poder producir; pero luego consiguió un patrocinante; y de repente grabamos un disco con Alirio Díaz, con la Orquesta Simón Bolívar. Él se emocionó con la idea y le dije a María Angelina: *"vamos a grabar un disco"*. Hablamos con Alirio y, por supuesto, no hubo ningún problema.

Le dije también a José Antonio Abreu que por qué no le hacíamos un homenaje a Juan Martínez y a Alirio Díaz, era el gran caroreño, con la Orquesta Simón Bolivar. José Antonio también accedió a eso y le hicimos el gran homenaje en mayo. Nosotros estábamos por grabar el disco, que era el concierto de Lauro y el concierto de Aranjuez. Lo hicimos en el Aula Magna, un concierto de homenaje a Juan Martínez, donde hubo unas palabras de José Antonio Abreu, otras de Alirio Díaz y otras de Juan. Ahí grabamos el disco. También sucedió que por esos días hubo una invitación para la Orquesta Simón Bolívar a tocar en Ciudad Bolívar. A José Antonio se le ocurrió mandar de solista a Alirio Díaz, también con la Orquesta. Eso hicimos. Hicimos a Lauro, *Aranjuez* y la *5ta* de Tchaikovski. Esa relación con Alirio Díaz se fue cimentando, creciendo y fortaleciéndose.

LD: ¿Tiene alguna anécdota especial de aquellos años que guarde en su memoria?

FI: En Ciudad Bolívar, me ocurrió una anécdota bastante bonita, y es que, después del concierto, estaba durmiendo en el Hotel Bolívar, que está en la avenida que da hacia el Orinoco, ahí mismo, en la avenida paralela al río Orinoco. Y a eso de la una o dos de la mañana, escucho yo unos sonidos, dos tipos cantando. Y dije: *"¿quiénes son esos?"*

Resulta que la Orquesta había invitado (como invitado especial) al maestro Lauro. Entonces, bajo por las escaleras, a eso de la una, dos de la mañana, y me encuentro a Alirio Díaz y a Lauro, sentados en un enorme peñón, una especie de muro ahí, cantando canciones. Imagínate, los dos con una guitarra y cantándole canciones al río Orinoco. Fue un verdadero privilegio.

Fue una oportunidad histórica para mí y me brindó un gran regocijo poder estar con esos dos gigantes de la música en Venezuela y en el mundo, cantando canciones con una gran sencillez, sin ningún tipo de diferencias. Y otra imagen en mi memoria es ese momento en que se termina la grabación del disco de Alirio Díaz, el maestro Lauro se me acercó y me dijo: "Izcaray" (porque me conocía como el "hijo de Izcaray", porque él cantó junto con mi papá en el Orfeón Lamas): *"Esta ha sido la mejor versión que se ha hecho de mi concierto".* Cuando me lo dijo el maestro Lauro, me quedé sin palabras.

También, un par de meses después me llamó José Antonio porque se iba a hacer un concierto en la Cancillería y él quería que el concierto de Lauro lo dirigiera yo con Alirio Díaz. Y él hizo la *5ta* de Tchaikovski. Con Alirio siempre hubo esa amistad. Cuando fallece el maestro Lauro, en el 86, se le rinde un gran homenaje en el Teatro Teresa Carreño con la mayoría de los grandes guitarristas de este país. Estaba el trío Raúl Borges, estaba Leopoldo Igarza Sartre, estaba Rómulo Lazarde, y se finalizaba el Concierto de Lauro con Alirio Díaz de solista. Alirio pidió a la Sinfónica Venezuela que yo fuera el director.

Yo siempre tendré ese profundo agradecimiento por Alirio porque tuvo esa sinceridad conmigo, en términos bastante fuertes, al preguntarme ***"qué estaba haciendo yo estudiando sociología, si yo era un músico".***

Al celebrar los más de 50 años de historia musical, el maestro Felipe Izcaray sigue en el podio. Como custodios de la memoria histórica, desde el CIDES, queremos recuperar esa memoria musical del país a través de este testimonio de la historia de El Sistema.









Fotos: cortesía de El Sistema Lara

Autores

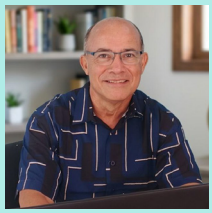


MAXIMILIANO POLO

Es un percusionista venezolano, egresado de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) y del Conservatorio de Música Simón Bolívar. Es ejecutante de las maracas venezolanas y ha sido formado por algunos maestros cultores del instrumento como: Trino "Chiche" Morillo, Ernesto Laya, Rafael Vásquez, entre otros.

Ha sido miembro de diferentes agrupaciones orquestales en Venezuela tales como:
La Orquesta Sinfónica de Carabobo (2006 - 2009), la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas (2010 - 2013) y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar (2013 - 2023).

Desde el año 2017 hasta el 2023 se desempeñó como profesor de la Cátedra de Percusión del Conservatorio Simón Bolívar. En el ámbito internacional, ha participado en tres ediciones de la Orquesta de las Américas (2011, 2017 y 2018). Desde el 2024 hasta la actualidad desempeña el cargo de Principal de percusión en la Orquesta Sinfónica de la Ópera de Norrland en Suecia.



ÓSCAR RAFAEL MAGALLANES

En El Sistema, Nueva Esparta, es Coordinador del Núcleo La Auyama y del Programa Académico Penitenciario Internado Judicial Región Insular. Magíster en Gerencia Educacional, egresado de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador y Licenciado en Turismo, egresado de la Universidad de Oriente, Núcleo de Nueva Esparta.

Obtuvo reconocimientos en la Corporación de Turismo del estado Nueva Esparta: Programa ¡Qué Bonito es mi Pueblo! y en el Fondo Mixto de Turismo del estado Nueva Esparta: Jornadas de Sensibilización Turística Nueva Esparta.

Autores



CARMEN TERESA ALVIÁREZ DE LARGO

Profesora en educación musical. Formadora Integral Académico Musical (FIAM) de El Sistema Nacional de Coros y Orquestas de Venezuela, en Programa Académico Simón Bolívar, Módulo E.E “Andrés Bello”, Núcleo San Juan de Colón. Participó como Ponente en el I Simposio de investigación del Centro de Investigación de El Sistema, con la ponencia titulada: “Fortalecimiento del aprendizaje estudiantil a partir de la Práctica Pedagógica Musical Interdisciplinaria desde el Programa Simón Bolívar”, representando al núcleo San Juan de Colón,Táchira, Módulo E.E “Andrés Bello”.

Obtuvo el premio nacional de investigación y creación intelectual Samuel Robinson, en su categoría: Aportes Teóricos-Prácticos a los Procesos de Formación, con el trabajo de investigación, titulado: “Calidad Educativa Escolar a partir de Prácticas Pedagógicas Culturales e Interculturales, Sistematización con Enfoque Interdisciplinario”. Ministerio de Educación y Universidad Nacional Experimental del Magisterio 2025.

Ganadora del 1er lugar del premio nacional Aquiles Nazoa, en ensayo crítico del Festival literario “Lo cotidiano se hizo humor”, con el Ensayo titulado: “Cuento para dormir a un adulto en cuarentena”, en julio 2020. Autora del artículo: “Compartiendo la semilla”, publicado en julio de 2011 en la revista AVEC INFORMA.



LILLIAM´S DÍAZ

Estudió con los maestros Irina Kircher, Luis Zea, Franka Verhagen en el IUDEM en Caracas y con Costas Cotsiolis en el Conservatorio de Atenas. Su formación académica ha sido complementada con los maestros Leo Brouwer, John Williams y Carlos Barbosa Lima, entre otros. Como intérprete se ha presentado en diversas ciudades del país y Europa. Fue profesora de educación especial, en discapacidad auditiva.

Promueve el Concurso Nacional de Guitarras “Alfonso Montes” para niños y jóvenes guitarristas y dirige la Orquesta de Guitarras “Irina Kircher”.

En la actualidad forma parte de El Sistema, coordinando la Extensión Lara del Conservatorio Simón Bolívar. Asimismo, es profesora de la Cátedra de Guitarra y Música de Cámara, directora del Núcleo Barquisimeto y forma parte de la Red Lara del Centro de Investigación y Documentación de El Sistema.

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

Vicente Guevara
Jefe de División (E) CIDES

Adriana Herrera
Coordinadora de Investigaciones

Amelia Salazar
Coordinadora de Publicaciones

Madelín Rauseo
Coordinadora de Gestión y Administración

Investigadores
Mayra León
Yda Palavecino
Vicente Guevara
Luis Ernesto Gómez
Amelia Salazar

Asistentes de Investigación
Chiquinquirá Benítez
María José Álvarez
Evis Carrasco
Morelba Domínguez
Angélica Saad
Vanessa Valbuena

Jefe Editor
Mercedes Guánchez

Corrección de Estilo
Clara Canario

Traductor
Juan Lara

Diseñadores Gráficos
Cindy González
Ruby Rivero

Técnicos Audiovisuales
Carolina Sanguino
Víctor Palencia
José Miguel Jiménez

Analista de Gestión
Mariangel González

CIDES
www.http://elsistema.org.ve/contacto/
Contáctenos: cides@elsistema.org.ve

EL SISTEMA
MÚSICA PARA TODOS

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

Andrés David Ascanio
Dirección Sectorial de Formación Académica

Ronnie Morales
Director
Conservatorio de Música Simón Bolívar

Mayra León
Directora
Centro de Investigación y Documentación de El Sistema

08
enero - junio 2026

Revista SisTema

EL SISTEMA
MÚSICA PARA TODOS

EL SISTEMA
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

DC2020000051