Vol 4 2024 - 2025

FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA VENEZUELA

laADEARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO



ISSN en trámite
Deposito legal: me2018000067
URL: erevista.saber.ula.ve/laAdearte

Número Especial

Vol. 4

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VENEZUELA

Autoridades

Rector
Mario Bonucci Rossini

Vicerrectora Académica
Patricia Rosenszweig Levy

Vicerrector Administrativo
Manuel Aranguren Rincón
Secretario

Decano (E) Facultad de Arte
Jorge Torres

Coordinador General del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA)
Alejandro Gutiérrez

Este número ha sido editado gracias al aporte de la Facultad Arte y del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes.
Depósito Legal: ME2018000067
ISSN en trámite

revistalaadearte@gmail.com
@laadearte
Revista La A de Arte
@LaAdeArte
Revista La A de Arte
erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
www.arte.ula.ve

Esta revista está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales. La revista La A de Arte no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores o lectores quienes serán responsables legales de su contenido y entienden que todos los autores firmantes se harán responsables de las mismas.

La revista La A de Arte, posee acreditación del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes. Universidad de Los Andes (CDCHTA-ULA).

La A DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Equipo Editorial

Editora-Fundadora
Nory Pereira Colls
Facultad de Arte (ULA, Ve)
norypc10@gmail.com

Editora jefe
Malena Andrade Molinares
Facultad de Arte (ULA, Ve)
malenamolinares0310@gmail.com

Editor adjunto
Jorge Torres
Facultad de Arte (ULA, Ve)
torresrangeljorgea@gmail.com

Diseño editorial
Henry Avendaño
Facultar de Arte (ULA, Ve)
henryapcv@gmail.com

Genrry Flores
Facultad de Arte (ULA, Ve)
fgenrry@gmail.com

Diseño de portada
Henry Avendaño

Obra de portada
Obra: Los Músicos de la Plaza
Realizada por Rhonal Suárez
Prof. de la Facultad de Arte (ULA, Ve)

Asesores de diseño editorial
Jenny Ramírez M.
Facultad de Arte (ULA, Ve)
jcrmazz@gmail.com

Revisión y corrección de estilo
Malena Andrade Molinares
Facultad de Arte (ULA, Ve)
malenamolinares0310@gmail.com

Jorge Torres
Facultad de Arte (ULA.Ve)
torresrangeljorgea@gmail.com

Admistración de la plataforma OJS
SaberULA (ULA, Ve)
info@saber.ula.ve

Gestión de la plataforma OJS
Eddy Paredes, (ULA, Ve)
eddycpz@ula.ve

Comité editorial
Jorge Torres, Facultad de Arte (ULA, Ve)
María Daniela Flores, Facultad de Arte (ULA, Ve)
Rafael Mellace (UNT, Argentina)
Fernando Quiles (UPO, España)

Comité de arbitraje
Nacionales:
Rafael Saavedra (ULA, Ve)
Ronal Suárez (ULA, Ve)

Internacionales:
Mario Madroñero Morillo
Universidad Experimental de las Artes, Guayaquil, Ecuador

LA A DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Es una revista electrónica, arbitrada y semestral, editada por la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. La A de Arte da a conocer la producción artística -tanto teórica como práctica- que se hace en el contexto de las academias universitarias, nacionales e internacionales. El propósito de la misma es enriquecer el universo discursivo que existe en torno a disciplinas como artes visuales, artes escénicas, música, danza, diseño y todas aquellas tendencias emergentes asociadas, ahondando en la proyección y difusión de creaciones y escritos que por su alto contenido en materia del conocimiento, realzan y sitúan el que hacer artístico en el debate nacional e internacional.

La A de Arte informa acerca de temas de actualidad, expresados a través de productos de investigaciones, reflexiones, reseñas, artículos breves, cartas al Director y propuestas artísticas expuestas en su galería digital, desarrollados, todos estos, por investigadores y creativos, así como estudiantes universitarios, profesionales, comunidad y público en general.

DEARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

It is a electronic magazine reviewed and biannual, journal edited by the Faculty of Art of the Los Andes University, Mérida, Venezuela. The A of Art Announces the artistic production – both theoretical and practical – that is held in the context of the university, national and international academies. The purpose of it is to enrich the discursive universe that exists around disciplines such as visual arts, performing arts, music, dance, design and all the trends of results, delving into the projection and dissemination of creations and writings that its high content in the field of knowledge, enhance and situate the artistic work in the national and international debate.

The A of Art informs about current themes, expressed through research products reflections, comments, brief articles, letters to the Director and artistic proposals exhibited in your digital gallery, track, all these university students, professionals, community and public in general.

Tabla de contenido // Table of Contents

8-11 pp. Nota Editorial // *Editorial Note*
Jorge Alexander Torres Rangel

224-228 pp. Normas de autor
Author's rules

MATICES
NUANCES

13-21 pp.
Historia, Nacimiento y Actualidad de la Escuela de Música de la Facultad de Arte de la ULA.
History, Birth and Present of the School of Music of the Faculty of Arts of the ULA
Jorge Alexander Torres Rangel

EN EL CLARO DEL ARTE
IN THE CLEANINGS OF ART

23-46 pp.
El Saxofón en Venezuela:
Una mirada a su historiografía desde mediados del siglo XIX hasta el año 2025
The Saxophone in Venezuela: A Look at Its Historiography from the Mid-19th Century to 2025
Víctor Martín

47-65 pp.
Diálogos de la Periferia: Entre la Música y la Palabra.
Dialogues from the Periphery: Between Music and Words.
Nury Sulbarán

66-90 pp.
Hablemos sobre la forma y el fondo en la música
Let's talk about form and content in music
Rafael J. Saavedra V.

91-120 pp.
Metamorfosis, Animalidad, Sonoridades, Gesto y Escritura
Metamorphosis, Animality, Sounds, Gesture, and Writing
Mario Madroñero Morillo

Tabla de contenido // Table of Contents

8-11 pp. Nota Editorial // *Editorial Note*
Jorge Alexander Torres Rangel

224-228 pp. Normas de autor
Author's rules

VITRINA POIÉTICA
POIETIC SHOWCASE

122-136 pp.
Herramientas del Arte
Juan Carlos Liendo

EN EL ESPACIO DE THEOROS
THEOROS SPACE

138-169pp.
Semiología de la Imagen Mental del Poeta y la Diosa Coronada: Un Bolero de 380 Páginas
Semiology of the Mental Image of the Poet and the Crowned Goddess: A 380-Page Bolero
María Daniela Flores de V.

170-177 pp.
La influencia de la Música del renacimiento español en la música oriental venezolana
The influence of Spanish Renaissance Music on Venezuelan oriental music
Jorge Alexander Torres Rangel

178-194 pp.
El Bolero: Expresión Cultural del Desamor en la Novela Arráncame La Vida
The Bolero: Cultural Expression of Heartbreak in the Novel Arráncame La Vida.
Malena Andrade Molinares

Tabla de contenido // Table of Contents

8-11 pp. **Nota Editorial** // *Editorial Note*
Jorge Alexander Torres Rangel

224-228 pp. **Normas de autor**
Author's rules

MINÍMUN
MINÍMUN

196-198 pp.
Dúo de Ébano y Marfil
Jorge Alexander Torres Rangel

199-201 pp.
XII Festival de Jazz
Jorge Alexander Torres Rangel

202-206 pp.
Un Maestro
Genrry Flores

DOCEO
DOCEO

208-222 pp.
La trompeta en la música de retreta de la ciudad de Mérida
The trumpet in the retreat music of the city of Mérida
Daniel E. Guadua A.

Editorial de la Revista La A de Arte

Nos sentimos muy complacidos con la presentación de este nuevo número de la revista La A de Arte. Este número en particular se concentra en las actividades y reflexiones alrededor de la música, felizmente coincide, por un lado, con el XX aniversario de la Facultad de Arte y por el otro, con el XX aniversario del primer egresado de la Licenciatura en Música Maestro Carlos Antúnez Lenz quien obtuvo su título de Licenciado en Música mención Dirección Coral en diciembre del año 2005 y lamentablemente falleciera unos meses después en el año 2006.

Los productos de investigación presentes en la sección **En el Claro del Arte** son inéditos y variados, en ellos encontramos temáticas historiográficas bien documentadas e interesantes como el trabajo presentado por el Maestro saxofonista Victor Martín, quien además de ser un joven virtuoso del instrumento, se ha destacado como un serio investigador sobre la historia y presencia del saxofón en nuestro país. El trabajo de Martín sobre el saxofón en Venezuela viene a llenar un vacío sobre la historia de este instrumento. En su escrito Martín señala que el saxofón, inventado en Francia en 1845, llega muy temprano a Venezuela documentando su presencia en la Bandas Militares en Batalla de Santa Inés en 1859. La historiografía musical de Venezuela cuenta con trabajos importantes alrededor de la historia de la guitarra, el violín, el piano, siendo el trabajo de Martín el primero en relación al saxofón en nuestro país.

El trabajo de la Profesora y violinista Nury Sulbarán, “Diálogos de la periferia”, entre la música y la palabra, aborda desde una nueva perspectiva histórica, intercultural e intermedial, la estrecha relación que existe entre literatura, música y otras formas de arte. La Lectura de Sulbarán propone incorporar a la discusión la pregunta sobre los elementos que unen, conectan, sirven de puentes entre las distintas formas artísticas. Su texto señala con asombro, cómo la complejidad cultural puede ocultar bellezas extraordinarias que sólo se revelan a quien, con paciencia, intente desvelar capa a capa hasta traerlo a la luz.

El Doctor Rafael Saavedra pone el acento en el importante papel del intérprete musical, este es distinto al compositor, y por lo tanto se convierte en un mensajero fundamental entre creador y público receptor de la obra, en cada interpretación se enfrenta a elementos tangibles como la estructura, material -temático y la textura musical y, además surgen aspectos intangibles que hacen irrepetible y única cada interpretación. Aspectos como la personalidad, la emoción, el simbolismo se funden con los sonidos, la técnica musical, la partitura obligando al intérprete a transformarse en un nuevo Hermes que lleve el mensaje a los oyentes de la forma más clara posible.

El trabajo de Mario Madroñero es una interesante reflexión sobre el texto de Kafka *La Metamorfosis*. La animalidad del relato es mostrada como una intersección entre el sujeto y la cosa animada, esto lleva al autor a plantearse una lectura intertextual en donde lo sonoro, el lenguaje, los símbolos, el gesto y el tiempo se funden revelando insospechadas relaciones heterofónicas, cosmogónicas y fundamentalmente polifónicas.

La sección **Vitrina Poiética** está dedicada a los productos creativos hechos por estudiantes y profesores de nuestra Facultad. En esta oportunidad, contaremos con un texto del reconocido gestor cultural merideño Juan Carlos Liendo quien expone en su trabajo la hermosa experiencia alrededor de la iniciativa *Artistas por Mérida* realizada el año pasado en los espacios del Rectorado de la Universidad de Los Andes, iniciativa hecha por una cantidad significativa de artistas de todas las áreas con el objetivo de recoger fondos para ayudar a la reconstrucción de las zonas del páramo merideño, fuertemente afectadas por el desborde del río Chama. En el texto de Liendo se muestra claramente como la adecuada sinergia entre iniciativa pública, privada, Universidad de Los Andes y el compromiso de la cultura han servido para llevar consuelo y ayuda tangible a quienes más lo necesitaron. El texto va a acompañado de hermosas fotografías y videos que documentaron este hito artístico del año 2024.

Como es habitual, en el **Espacio del Theoros** el lector encontrará ensayos y reflexiones. Para este número contamos con el trabajo de la Profesora Maria Daniela Flores quien propone una nueva lectura semiológica e intermedial de la novela *El Amor en los Tiempos del Cólera* de Gabriel García Márquez, interpretada por Flores como bolero extendido de 380 páginas. En la reflexión propuesta por Flores se funde lo semiótico con la intermedialidad entre música y literatura, esto lleva a su autora a concluir que el amor y el bolero han logrado una inmortalidad transgeneracional a pesar de las resistencias que ofrece los nuevos tiempos de inmediatez y superficialidad.

Por su parte el Profesor Jorge Torres propone en su texto una aproximación fenomenológica a la relación entre la música instrumental española de comienzos del siglo XVI y la música oriental venezolana. A través de recuerdos de la infancia y, luego de la escucha casual de un disco dedicado a las danzas españolas del renacimiento, Torres logra establecer que la música española del pasado se mantiene, como presente, en la música folklórica de nuestro país.

Cerraremos esta sección con el ensayo de la Doctora Malena Andrade El bolero: expresión cultural del desamor en la novela *Arráncame la Vida*. En este trabajo Andrade diálogo con el género musical latinoamericano, la historia, la estética y la literatura, para ello emplea un sólido compendio teórico que le otorga al ensayo un profundo carácter académico con inéditos aportes a la literatura comparada.

Con este nuevo número de **La A de Arte** queremos dejar testimonio de las reflexiones académicas y artísticas alrededor de la música producidas desde la Facultad de Arte, sirva este esfuerzo para honrar la memoria de aquellos amigos que contribuyeron con esta historia de veinte años y que, por distintas razones ya no se encuentran con nosotros. A todos y cada uno de ellos nuestro más profundo agradecimiento.

Prof. Jorge Alexander Torres Rangel.

Decano de la Facultad de Arte ULA

MATICES

Temas de actualidad

*Destinado para **temas de actualidad**, tales como notas de bienales, seminarios, documentos, historia simposios, proyectos, noticias sobre acontecimientos importantes dentro del mundo del arte o de las instituciones dedicadas al arte, u otro tipo de información conveniente al perfil de la revista.*

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 13-21. ULA, Venezuela



Historia, Nacimiento y Actualidad de la Escuela de Música de la Facultad de Arte de la ULA.

History, Birth and Present of the School of Music of the Faculty of Arts of the ULA

Fecha de Recibido: 22 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 28 de octubre de 2025
Fecha de Aprobación: 5 de noviembre de 2025

Palabras clave: Animalidad, Acústica, Escucha, Metamorfosis, Poética, Sonoridades.

Resumen

La metamorfosis ofrece una aproximación al rastro de la animalidad en la escritura como expresión de una poiesis del afecto que se trama a través de relaciones inter y metatextuales sobre lo impredecible de las sonoridades de una lengua, concebida como espacio tiempo de un locus plural de enunciación, que expresa una episteme multinatural del sonido que se revela en heterofonías, holofonías, geofonías, biofonías y cosmofonías que componen una trama textual que celebra las trazas de una experiencia de escritura polivocal y polifónica.

Keywords: Animality, Acoustics, Listening, Metamorphosis, Poetics, Sounds.

Abstract

Metamorphosis offers an approach to the trace of animality in and of writing as an expression of a poiesis of affect that is woven through inter- and metatextual relationships concerning the unpredictability of the sounds of a language, conceived as the space-time of a plural locus of enunciation that expresses a multinatural episteme of sound, revealed in heterophonies, holophonies, geophonies, biophonies, and cosmophonies that compose a textual fabric celebrating the traces of a polyvocal and polyphonic writing experience.

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo. Mérida

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 13-21. ULA, Venezuela

La historia de la Escuela de Música de la Universidad de los Andes inicia el 31 de Julio de 1959 cuando el Rector Pedro Rincón Gutiérrez decreta su creación adscrita a la Secretaría de la Universidad de Los Andes. Posteriormente la Escuela de Música pasará a la Dirección de Cultura y Extensión quien estaba dirigida para el momento por el artista César Rengifo. Durante los años sesenta del siglo pasado se formarán en estos espacios algunos de los músicos más destacados de nuestra ciudad, resaltarán en particular los nombres de los hermanos Rivas: Diógenes, Rubén y Amilcar, hijos del Maestro José Rafael Rivas, compositor de la música de nuestro himno universitario, fundador del Orfeón de la Universidad de Los Andes y Director de la Banda Sinfónica del Estado Mérida.

Gracias a las gestiones del Rector Pedro Rincón Gutiérrez virtuosos de la talla del violinista Maurice Hasson y la pianista Monique Duphil fijaron su residencia en la Ciudad de Mérida e impartieron docencia en nuestra Escuela de Música, contribuyendo así a forjar una sólida tradición en estos instrumentos que se ha mantenido hasta el día de hoy como una importante referencia nacional por su alta calidad.

También durante los años 60 se fundó la Orquesta de Cámara de la ULA, agrupación dependiente de la Dirección General de Cultura y Extensión, esto muestra el buen desarrollo del nivel de los estudiantes del momento, su primer Director Musical fue el Maestro Diógenes Rivas quien preparó una serie de programas musicales alrededor de la música barroca y del período clásico. Para el año 1968 se realiza en los espacios de la Universidad de Los Andes el Primer Festival Internacional de Música de Mérida, bajo la coordinación del pintor Oswaldo Vigas,

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 13-21. ULA, Venezuela

Director de Cultura y Extensión. La alta calidad de los intérpretes internacionales que asistieron al Festival son una muestra de la importancia de este evento y de la profunda huella que dejó en la ciudad. Participaron como invitados el Guitarrista español Narciso Yepes, el flautista francés Jean Pierre Rampal, el clavecinista francés Robert Veyron Lacroix, el compositor italiano Luigi Nono, el compositor polaco Kryzstof Penderecki, el *New York Brass Quintet*, el Cuarteto de la Universidad Federal de Río de Janeiro, el trío Foerster, el grupo de jazz alemán 68, el cuarteto Jiulliard y compositores e intérpretes venezolanos, entre ellos, Antonio Estévez, Freddy Reyna, Judith Jaimes y el Orfeón de la Universidad Central de Venezuela.

En sus inicios la Escuela de Música estuvo bajo la Dirección del Maestro Venezolano Rhanzés Hernández López, amigo personal de César Rengifo quien le propuso sumarse al proyecto de creación de un ambicioso programa cultural dentro de la Universidad de Los Andes. Luego durante los años 70 asumiría la dirección Maestros de la talla del Director de Orquesta Eduardo Moubarak, también impartirá sus conocimientos, durante un tiempo, el director de coros chileno Guido Minoletti, quien a través de sus cursos impulsará la formación de Maestros como Rubén Rivas fundador de la Cantoría de Mérida, Rafael Silveira quien más adelante dirigirá el Orfeón Universitario de la UDO, Geraldo Arrieche (quien dirigirá el Orfeón Universitario de la ULA durante más de 30 años y la Cantoría de Mérida hasta el presente) y Argénis Rivera (Fundador del Coro de Niños de la ULA Y Director del Programa Coral del Sistema en Mérida) profesores del Departamento de Dirección Coral de nuestra Facultad de Arte entre otros destacados músicos.

Existe evidencia documental de la sincera preocupación de las autoridades universitarias para la realización de estudios artísticos en la Universidad de Los Andes. En 1972 el Consejo Universitario nombró una comisión para la reorganización de la Dirección de Cultura, esta estuvo presidida por el Arquitecto David Roncayolo. Dicha comisión recomendó que las distintas Escuelas de Arte dependientes de la Dirección de Cultura debían transformarse en Departamentos Universitarios a fin de desarrollar actividades de docencia, investigación y extensión, este será más adelante, el origen de nuestras carreras de la Facultad de Arte.

Más adelante el profesor Sergio Muñoz Lagos asesor de PLANDES recomendará que “por la alta importancia y honda significación que tiene el Arte, por la misión y tarea que a la Universidad impone su propia esencia, parece llegado el momento para que la Universidad acometa, en Venezuela, la formación superior del artista, y lo haga con miras a darle esta oportunidad a los bachilleres del Ciclo Diversificado Artístico, a los egresados de la Escuela de Música y a todos quienes tengan aptitudes para el Arte y la vocación por él” (Fuente: Sin autor, Estudios Musicales Preuniversitarios, Universidad de Los Andes, Facultad de Arquitectura, Mérida 1998)

Es importante reconocer que la Universidad de Los Andes se propuso, con visión a largo plazo, la formación de un personal docente musical de alta calidad, apoyó iniciativas para el desarrollo de cursos, asistencia a eventos, incluso estudios en otras latitudes, gracias a estas iniciativas el profesor Leovigildo Díaz se forma en Madrid con el virtuoso Regino Sainz de la Maza con el compromiso de abrir la cátedra de Guitarra Clásica en la Universidad de Los Andes al culminar sus estudios, tarea que el Maestro Díaz cumplió de manera ininterrumpida durante más de 50 años de labor docente. De igual forma lo hará el Maestro Amilcar Rivas pianista y Director de Orquesta de una extraordinaria trayectoria artística, fundador de la Orquesta Sinfónica del estado Mérida, concertista de extraordinario nivel interpretativo, dedicará gran parte de su vida, con gran éxito, a la formación de la nueva generación de pianistas de nuestro estado varios de ellos ganadores de importantes reconocimientos a nivel nacional e internacional.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 13-21. ULA, Venezuela

Finalizando los años 80 se incorporarán a la escuela de Música nombres como el de Gilberto Rebolledo, Compositor, Arreglista y Director Coral de gran prestigio a nivel nacional e internacional, hasta su jubilación se encargará del último año de la cátedra de Solfeo y los dos años de Armonía, tendrá el honor de dictar la primera clase de la primera corte de la Licenciatura en Música en el año 2000. La Maestra Dagmara Piñero Pedagoga, Profesora de Piano y Solfeo, estudiante del Pianista y Compositor Moisés Moleiro, fundadora de la Banda Rítmica, agrupación que contribuyó en la formación de excelentes músicos que ahora son docentes de nuestra institución. La influencia y liderazgo de la Profesora Piñero fue clave en la creación de la licenciatura en Música. Para la fecha también llegó el Maestro Eleazart Longart, multinstrumentista, con título como Percusionista de la cátedra de Abelardo Matos. El Maestro Longart es el fundador de la Estudiantina Universitaria, una de las agrupaciones de mayor prestigio de nuestra Universidad.

Es oportuno aquí reconocer la importante labor que llevó adelante el Profesor Bernardo Moncada Ex-Decano de Arquitectura y músico, quien junto a varios de los nombres que se han señalado aquí redactaron el proyecto de creación de la Licenciatura en Música desde el año 1992, este proyecto será finalmente aprobado el 29 de Octubre de 1999 en el CNU bajo la resolución CNU-SPRI-0111/99.

La Licenciatura en Música inició sus actividades en Octubre del año 2000 con las menciones en Dirección Coral y Ejecución Instrumental, con una cohorte pequeña integrada por Belinda Galiano (Piano), Eduardo Ubilla (Guitarra Clásica), Carolin Montoya, Elsa Gómez; Moisés Mata, Carlos Antúnez y Jorge Torres (Dirección Coral). Entre los primeros docentes se encontraron Bernardo Moncada (Historia del Arte e Historia de la Música), Dagmara Piñero (Piano Complementario), Amilcar Rivas (Piano Principal), Gilberto Rebolledo (Armonía Aplicada), Geraldo Arrieche y Argénis Rivera (Dirección Coral y Práctica Coral), Carlos Ovallos

(Guitarra), más adelante se sumarán Claudio Triputti, Alejandro Pulido, Nury Sulbarán, Guillermina Romero, Adriana Galighio, William Alvarado y Rafael Saavedra.

Creemos importante destacar aquí que en diciembre del año 2005 egresó el primer Licenciado en Música, el Maestro Carlos Antúnez, egresa como Licenciado en Dirección Coral, para el momento se desempeñaba además como Director de la Coral de FACES. Tristemente unos meses más tarde fallece en la ciudad de Mérida luego de complicaciones de salud.

Durante la evolución de la Escuela de Música se incorporó, en el año 2014, el estudio del Jazz y la música popular, para ello se contó con el trabajo del reconocido saxofonista, arreglista y compositor Pablo Gil, quien durante unos años lideró con éxito esta iniciativa que se mantiene vigente. En el año 2016 se creó la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Los Andes, conformada por estudiantes de las Cátedras del departamento de Ejecución Instrumental, esta agrupación tuvo como Director fundador al Maestro francés Christophe Talmont.

La Escuela de Música estuvo originalmente adscrita a la Facultad de Arquitectura y Diseño, luego, a partir del año 2006, pasará a formar parte de la Facultad de Arte, ha formado a una importante cantidad de artistas que se encuentran distribuidos por el mundo, tocando en importantes agrupaciones en Alemania, Francia, España, Colombia, Argentina, Estados Unidos entre otros países. Durante su formación, muchos de nuestros estudiantes han participado en importantes concursos obteniendo galardones en muchos de ellos. Luego de su egreso, varios estudiantes han continuado formación a nivel de Maestría y Doctorado incorporándose a la planta Docente de la Escuela e incorporando transformaciones curriculares y nuevos contactos artísticos fruto de sus nuevas experiencias.



Profesor Rafael Saavedra Director de la Escuela de Música

Hoy, a pesar de las dificultades económicas, materiales y de infraestructura la escuela de Música mantiene su compromiso de seguir adelante formando a los jóvenes músicos de nuestro país, y, asumiendo el lema de nuestra ilustre Universidad de Los Andes, afirmamos sin temor que por nuestra Escuela hablarán sus hombres, mujeres y sus obras.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 13-21. ULA, Venezuela

Galería de fotos



Maestro Aquiles Báez en su última charla en la Escuela

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 13-21. ULA, Venezuela

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Como citar este artículo:

Torres, J. Historia, Nacimiento y Actualidad de la Escuela de Música de la Facultad de Arte de la ULA. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 13-21 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Jorge Torres

Doctor en Filosofía, Magister en Filosofía, Licenciado en Música. Decano de la Facultad de Arte y Director de la Escuela de Música Docente en las áreas de teoría musical, estética, filosofía de la música, piano, guitarra eléctrica, armonía contemporánea, técnicas de improvisación y técnicas de rearmonización. Se ha desempeñado como director de coros y orquesta dedicado al repertorio del barroco alemán, también es guitarrista de jazz y pianista. Tiene artículos publicados en las áreas de estética y filosofía.

EN EL CLARO DEL ARTE

Productos de investigación

Dedicado a **productos investigativos**, donde el proceso documental, reflexivo, investigativo y creativo resuelva problemas planteados en, para y desde el arte, contribuyendo al avance significativo de la disciplina.

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 23-46. ULA, Venezuela



El Saxofón en Venezuela: Una Mirada a su Historiografía desde Mediados del Siglo XIX Hasta el Año 2025

Fecha de Recibido: 29 de agosto de 2025
Fecha de Revisado: 08 de octubre de 2025
Fecha de Aprobación: 16 de octubre de 2025

Resumen

El saxofón, inventado por Adolphe Sax en 1846 e incorporado en las bandas militares francesas desde 1845, llegó a Venezuela a mediados del siglo XIX a través de la instrumentación fija de las bandas militares. El primer registro histórico se vincula a la Batalla de Santa Inés (1859), donde se capturaron instrumentos, incluyendo saxofones, para expandir agrupaciones como la que se convertiría en la Banda Marcial Caracas, la cual ya incluía tres saxofones en su primera grabación de 1913. En el siglo XIX, compositores venezolanos como Federico Villena se destacaron por crear obras tempranas para el instrumento, siendo el más prolífico de la época. A principios del siglo XX, el italiano Arturo Delfino Francieri fue crucial en la educación temprana al fundar la Banda Infantil Bolívar (1903), que ya integraba saxofones y cuyos estudiantes se convirtieron en profesores. Durante el siglo XX, la llegada de la industria petrolera y la influencia cultural de Estados Unidos y las orquestas europeas (tras la Segunda Guerra Mundial) impulsaron la inserción del saxofón en la música popular, popularizándose en los cañoneros urbanos y, sobre todo, en las grandes orquestas *(Big Bands)* venezolanas como Billo's Caracas Boys, desplazando temporalmente algunos géneros folclóricos. El desarrollo del saxofón académico fue intermitente hasta la llegada de Claudio Dioguardi a finales del siglo XX. Toda esta historia del saxofón en la Venezuela del siglo XXI sigue en construcción.

Palabras clave: Historia, Saxofón, Música Popular, Bandas.

Víctor Martín
Universidad de Los Ándes
Mérida Edo Mérida

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 23-46. ULA, Venezuela



The Saxophone in Venezuela: *A Look at Its Historiography from the Mid-19th Century to 2025*

Abstract

The saxophone, invented by Adolphe Sax in 1846 and incorporated into French military bands from 1845, arrived in Venezuela in the mid-19th century through the permanent instrumentation of military bands. The first historical record is linked to the Battle of Santa Inés (1859), where instruments, including saxophones, were captured to expand groups such as the one that would become the Caracas Military Band, which already included three saxophones in its first recording of 1913. In the 19th century, Venezuelan composers such as Federico Villena stood out for creating early works for the instrument, being the most prolific composer of the era. At the beginning of the 20th century, the Italian Arturo Delfino Francieri played a crucial role in early music education by founding the Bolívar Children's Band (1903), which already included saxophones and whose students became teachers. During the 20th century, the arrival of the oil industry and the cultural influence of the United States and European orchestras (after World War II) spurred the saxophone's integration into popular music, becoming popular in urban street bands and, above all, in Venezuelan big bands like Billo's Caracas Boys, temporarily displacing some folk genres. The development of the academic saxophone was intermittent until the arrival of Claudio Dioguardi at the end of the 20th century. This entire history of the saxophone in the 21st century continues to unfold.

Keywords: History, Saxophone, Popular Music, Bands.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

El Saxofón y su Inserción en las Bandas Militares

Antoine Joseph Sax, más conocido como Adolphe Sax (1814-1894), patentó el saxofón el 28 junio de 1846 en la ciudad de Paris, presentando siete miembros de la familia de saxofones, cubriendo toda la extensión del piano (Villafruela 2007). Aunque la patente es del año 1846, el saxofón se empieza a utilizar en las bandas militares en 1845, a raíz de una propuesta realizada por el mismo Sax al gobierno francés. Nos comenta Villafruela (2007):

> El 1 de marzo de 1845 Sax propone al gobierno francés la reorganización de sus bandas, reemplazando los instrumentos técnicamente imperfectos por sus nuevos modelos, lo cual, además, le permitiría contar con bandas algo más reducidas en personal y más rendidoras en sonoridad y afinación, es decir, económicamente más rentables. (p. 23)

A pesar de ser utilizados en las bandas militares desde 1845, no fue hasta el año 1853 cuando el saxofón quedó como miembro fijo en la tabla de instrumentos de estas agrupaciones, ya que, su uso cesó por un par de años debido a decisiones políticas, referente a este punto, Villafruela (2007), expone:

> Las bandas militares acogieron con entusiasmo al saxofón desde 1845 y tras breves años de exclusión provocados por cambios de régimen en Francia, resurge nuevamente en esas formaciones en 1853, al punto que Adolphe Sax fue nombrado, en 1854, fabricante de instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador. (p. 19)

Gracias a las bandas militares, el saxofón logró sobrevivir hasta nuestros días, desde su incorporación en el año 1845 a las bandas militares francesas, luego de que la propuesta de Sax ganara un concurso convocado para definir, cómo sería la organología de estas agrupaciones, de acuerdo con una resolución ministerial del 19 de agosto de 1845 (Villafuela, 2007).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

El Saxofón en las Bandas Militares Venezolanas del Siglo XIX

Ya conocimos la importancia de las bandas militares, para la expansión y desarrollo del saxofón. Por lo cual, hablar del saxofón en Venezuela y en especial, conocer el canal por el cual llegó al país, fue a través de la conformación de la banda militar. Estos datos históricos son bastantes interesantes, ya que, en sus primeros registros, involucran la conformación de un nuevo ejército y un desenlace en la Guerra Federal de Venezuela (Marín 2022).

Los orígenes de las bandas militares en el país, se remontan hacia mediados del siglo XVII, donde se interpretaban instrumentos como la chirimía, clarines y tambores en grupos musicales pequeños, los cuales actuaban en espacios públicos con motivo de celebraciones, festividades o eventos religiosos. Sobre este punto, Calzavara (1987) nos cuenta:

> Hay evidencias de que algunos instrumentos como las chirimías eran utilizados por las milicias españolas desde muy antiguo. En Cumaná hacia 1710, se recibe una Real Cédula 22 por la cual se ordena al Gobernador de esta ciudad que una de las plazas destinadas a chirimías se utilice para la contratación de un organista (…) La chirimía ha debido utilizarse en Venezuela desde mucho antes, al igual que pífanos, clarines (trompetas sin pistones) y tambores de diversa naturaleza en conjuntos dedicados a la música militar. Agrupaciones de esta índole –o bandas militares– tocaban en las plazas contratadas por las cofradías cuando éstas realizaban celebraciones públicas o religiosas. Estos conjuntos han debido de existir desde el siglo XVII en adelante. (p.162).

La vida musical militar en el país, data desde la época de la colonia, sin embargo, para conocer los primeros registros del saxofón en Venezuela, nos trasladaremos a mediados del siglo XIX, con la llegada de la nueva formación instrumental de las bandas militares, provenientes de Europa (Marín, 2022). Perez-Perazzo (1987) nos comenta al respecto:

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, p. 23-46. ULA, Venezuela

> Anteriormente hemos hablado de una agrupación bandística más completa, que tiene sus orígenes en las bandas de infantería y la cual ha sido desarrollada con gran éxito en países como Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, URSS, España, Portugal y casi todos los países de Europa. Este tipo de agrupación constituye el modelo típico inspirado en la instrumentación fija utilizada desde fines de siglo XIX en Francia y sobre todo en Inglaterra (…) Este modelo de instrumentación fija se trasplanta a los Estados Unidos y el resto de América y por supuesto se aferra a los criterios de los compositores, arreglistas y transcriptores para bandas y, por ende, se convierte en instrumentación "standard" utilizada hoy en las ediciones de música para banda (pp. 31-33.)

Esta instrumentación fija, no es otra que la propuesta por mismo Adolphe Sax, donde los saxofones tenían un papel indispensable (Marín, 2022). Gracias a las bandas, el saxofón llega a Venezuela sobre todo, debemos mencionar a la "Banda Convención" formada en 1858. Continuando con Pérez-Perazzo (1987) nos habla sobre esta banda:

> De todas las fuentes consultadas hasta ahora, sólo un texto hemerográfico de 1861 nos indica que la primera banda con actividades extensivas a otros espacios no militares, es decir, dirigidas a la población civil, fue la del Batallón "Convención", segundo de la guardia, que había sido creada por la Convención Nacional de Venezuela, en Valencia en el año 1858 (p64).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

Guerra Federal y la Batalla de Santa Inés

Hasta el momento, el registro más antiguo que se tiene sobre el saxofón data de la Batalla de Santa Inés, acaecía el 10 de diciembre de 1859, sobre lo cual Milanca (1993) expone lo siguiente:

> Cuando las tropas de Ezequiel Zamora se enfrentaron a las del gobierno conservador en la decisiva Batalla de Santa Inés, que tuvo lugar el día 10 de diciembre de 1859. La victoria de las tropas del general Zamora obligó la retirada del ejército gubernamental. En esa huida las bandas del derrotado ejército, llamadas “Convención” y “5 de Marzo”, habrían abandonado sus instrumentos: trompetas de pistones, cornos en mi bemol, clarinetes, trombones, saxofones, bombardinos, tubas y percusión. Estos instrumentos los habría recogido –sigue el autor citado– el sargento Domingo Castro, abuelo materno del maestro Vicente Emilio Sojo, quien, en su calidad de director de la banda de guerra del ejército del general Zamora, pudo ampliar la banda existente con los nuevos instrumentos ganados en batalla; y así, en plena batalla de Santa Inés se habría formado la agrupación que devendría en la Banda Marcial Caracas (pp. 126-127).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

La Creación de Obras para Saxofón por Compositores Venezolanos del Siglo XIX

Como pudimos leer, los antecedentes del saxofón en Venezuela son bastante tempranos, teniendo en cuenta que, para el año 1853 es cuando el instrumento se posiciona como fijo en las bandas militares gracias a Adolphe Sax. En Europa, para la fecha y unos años después, aparecían las primeras obras del saxofón y su enseñanza, siendo el mismo Adolphe Sax uno de sus primeros profesores (Villafuela, 2007).

Un compositor de gran relevancia del siglo XIX en Venezuela fue Federico Villena (1835-1899), quien además de ser un gran instrumentista, profesor de música, ejercía el cargo de director de bandas militares. En especial se recuerda su periodo en la Banda Marcial Caracas (Mendoza y Viña 2015). En la investigación del Dr. Miguel Villafruela y su página de referencia sobre el saxofón en Latinoamérica[1], aparece reseñada la obra Tema con variaciones para saxophono (188x)[2] para saxofón y banda de Villena, otra obra de este compositor la cual se menciona en la Enciclopedia de la música en Venezuela[3] es la *Fantasía para Saxofón Soprano* sobre un tema de Bellini (s.f). Por último, tenemos Un Ángel para saxofón solo y ensamble de vientos (s.f), que podemos encontrarla en Cayambis Music Press, la cual fue editada por el compositor y musicólogo Juan de Dios López (1962). Estas tres obras convierten a Villena, en el compositor venezolano que más ha escrito para saxofón.

Un músico destacado que escribió para saxofón finales del siglo XIX, fue el flautista y compositor Manuel Guadalajara (1870-1917), quien en el año 1894 compone *Resignación* para saxofón o flauta y piano (Marín 2022). Aunque la partitura no especifica el saxofón, se sabe que es un instrumento en Bb, lo que puede indicarnos que se trata de un saxofón soprano o tenor, sin embargo, se intuye que se habla de un saxofón soprano, por estar más cerca del registro de la flauta.

Como última obra, hasta el momento de la publicación de este artículo, tenemos al muy exitoso pianista y compositor Ramón Delgado Palacios (1867-1902),

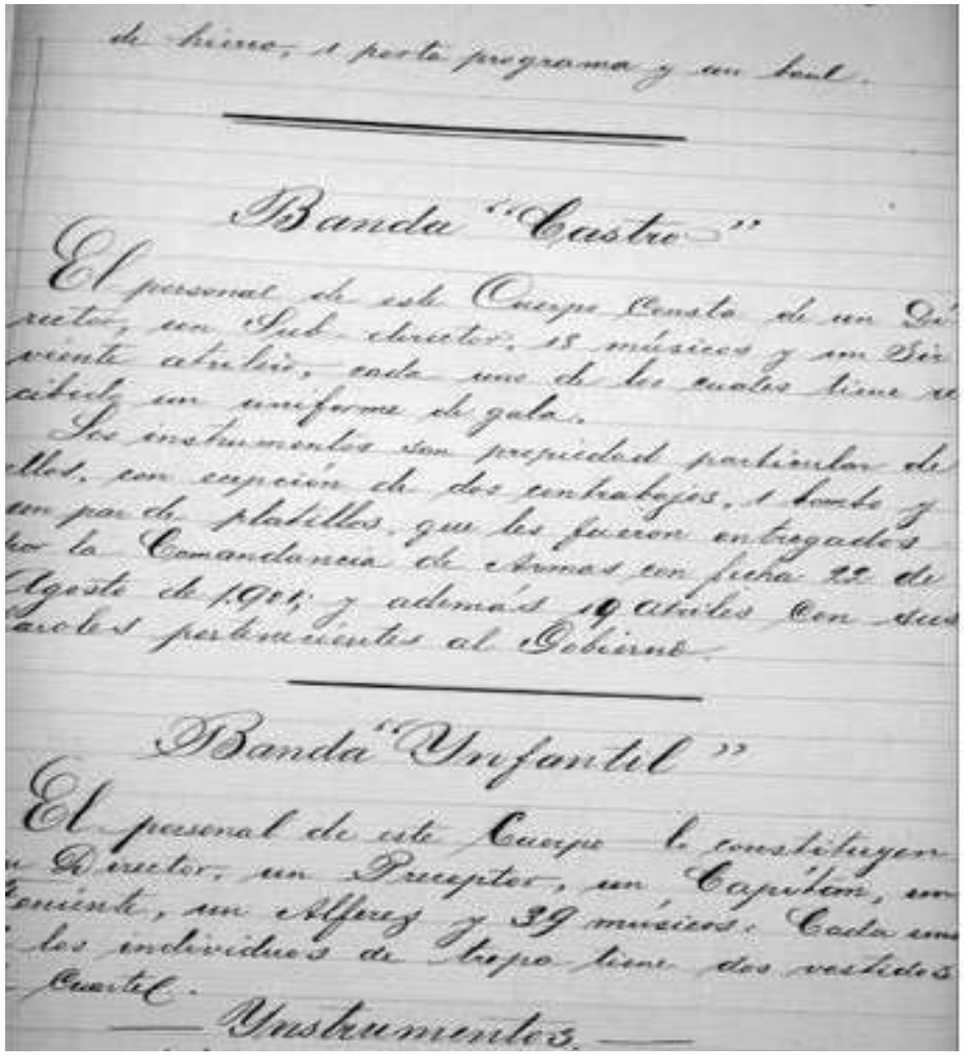
1 www.saxofonlatino.cl

2 En la fuente de consulta, no se especifica el año exacto de composición.

3 Peñín, J. y Guido, G. (1998). Enciclopedia de la música en Venezuela. Fundación Bigott (p. 728)

quien compuso *Elegía*[4] para conjunto mixto, hacia finales del siglo XIX, siendo la instrumentación la siguiente: flauta, oboe, saxofón, violín, viola, violonchelo y bajo. Aunque no es una obra original para saxofón, vale la pena mencionarla, por ser una de las únicas o única obra del compositor en incluir al saxofón.

4 La primera vez que supe de esta obra, fue en la investigación del Dr. Miguel Villafruela, la cual aparece en la Enciclopedia de la Música en Venezuela.


de hierro, el porte programa y un toal.

Banda "Castro"

El personal de este Cuerpo Consta de un Di
rector, un Sub director, 18 músicos y un Sir
viente ateniò, cada uno de los cuales tiene re
cibido su uniforme de gala.
Los instrumentos son propiedad particular de
ellos, con excepción de dos cornetajes, 1 bombo y
un par de platillos, que les fueron entregados
por la Comandancia de Armas con fecha 22 de
Agosto de 1901; y además 19 atriles con sus
correspondientes pertenecientes al Gobierno.

Banda "Infantil"

El personal de este Cuerpo lo constituyen
un Director, un Preceptor, un Capitàn, un
Teniente, un Alferez y 39 músicos. Cada uno
de los individuos de tropa tiene dos vestidos
de Cuartel.

Instrumentos.

Figura 1: AGN, MGM, "Guarnición del Distrito Federal 1° de julio de 1903", fol. 23 recto Mendoza y Viña (2015) Banda Marcial Caracas, 150 años de tradición. (p.170)

Indicios de la Educación Infantil y Juvenil del Saxofón en Venezuela, Principio del Siglo XX, Caso Arturo Delfino Francieri

Arturo Delfino Francieri (¿?-1913), director de banda, clarinetista y bombardinista de origen italiano, impartió clases en la Academia Militar de Música de Caracas, que fue fundada en 1904. Francieri funda la Banda Infantil Bolívar hacia 1903, la cual dio paso a la Banda de la Academia Militar de Música. Esta banda infantil, según Mendoza y Viña (2015) contaba con la siguiente tabla de instrumentos: 4 requintos, 8 clarinetes, 5 cornetines, 8 saxofones, 4 bombardinos, 4 trombones, 6 bajos, un bombo, un par de platillos (p.167). En esta banda y 2 más que aparecen reseñadas, aunque eran dirigidas por Francieri, la educación de los alumnos dependía en gran medida de un coronel preceptor (Mendoza y Viña 2015).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

Otra labor importante de Francieri fue la realización de retretas con sus agrupaciones, lo que seguro funcionaba como motivación de nuevos talentos en los estudios musicales. La vida de este hombre veterano fue una gran influencia en el mundo de las bandas, ya que, muchos de sus estudiantes, pasaron a ser formadores en y de otras instituciones fuera de la capital venezolana. Sobre este punto nos comentan Mendoza y Viña (2015):

> En otro periódico caraqueño, Francieri ofrece excusas a los vecinos de La Candelaria por la escasez de sus apariciones, ya que, según se revela allí, los integrantes de la Banda Infantil –ahora sí con nombre y apellido– han sido enviados a formar otro cuerpo filarmónico militar en la ciudad de Maracay, "ya no como aprendices sino como profesores". Ello confirma, por un lado, que la actividad pedagógica de este músico –la cual desembocará en la creación en 1904 de la Banda de la Academia Militar– es bastante anterior, y por el otro suma evidencias para su poner que las retretas sabatinas que hemos comentado de 1902 y 1903, habidas en La Candelaria y la Plaza Bolívar, son probablemente de su responsabilidad, aun cuando no conste así en las fuentes consultadas. (p.175).

Primera Grabación en la Cual Participa el Saxofón, Banda Marcial Caracas

El registro de audio, es una fuente de información bastante importante, para conocer el desarrollo de las agrupaciones en este caso, de las bandas militares, siendo la Marcial Caracas una de las agrupaciones más longevas del país. La información suministrada por la producción de esta primera grabación, puede indicarnos la conformación de los instrumentistas y en especial, nuestro tema de interés, cuántos saxofonistas participaron en la producción. Marín (2020) señala:



Figura 2: Pedro Elías Gutiérrez, circa 1930. Mendoza y Viña (2015) Banda Marcial Caracas, 150 años de tradición. (p.135)

> Entre y durante el largo periodo del Maestro Pedro Elías Gutiérrez, la Banda Marcial Caracas realizó sus primeras grabaciones, con la casa Víctor Talking Machine, distribuidores de los famosos, discos Víctor de 10 pulgadas, también conocidos como discos de 78. Según la descripción disponible en el catálogo en línea de la Discography of American Historical Recordings (DAHR), la grabación fue llevada a cabo el día lunes 29 de febrero de 1913 (p. 23).

Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954), compositor, contrabajista y gran musico venezolano, estuvo a cargo de la Banda Marcial Caracas por 4 décadas, iniciando en el año de 1911 hasta 1949, año en el que se le otorgó su jubilación y fue designado Inspector honorario de las Bandas Militares. Mendoza y Viña (2015) comentan sobre la grabación:

> La conformación instrumental era la siguiente: 8 Clarinetes, 3 Saxofones, Picolo, Flauta, 3 Cornetas primeras, 2 Cornetas segundas, Fliscorno, 3 Trombones, 3 Corno, Genis, 2 Barítonos, 2 Tubas primeras, Tuba segunda, Percusión y Maraca, para un total de 33 músicos, más el director (p. 238).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

Inserción del Saxofón en la Música Popular Venezolana del Siglo XX

La Venezuela de mediados de los años 20, se ve influida musicalmente por géneros provenientes de Estados Unidos de Norteamérica, como el *Fox-trot,* la "Americana", *el Charleston, el One-step* y otros géneros relacionados de alguna manera con el futuro *jazz*. Estos géneros compiten con los ya populares géneros del país como los valses, joropos y merengues venezolanos.

Los Estados Unidos implantan sus industrias petroleras en la Venezuela de principios de siglo, trayendo su cultura, además de estar involucrados con la industria de discos. Sobre la industria petrolera, nos comenta Grisanti (2021) que:

> En 1914, la *Caribbean Petroleum*, filial del grupo *Shell*, anunció la perforación exitosa del pozo Zumaque-1 en la cuenca de Maracaibo. El descubrimiento cambiará para siempre la historia de Venezuela, las relaciones con los Estados Unidos y la industria energética mundial.[5]

5 Grisanti, L. X. (2023, 20 de noviembre). Petróleo y democracia: Estados Unidos y Venezuela en el siglo XX [Conferencia]. Petroleumag. Recuperado de https://petroleumag.com/wp-content/uploads/2023/12/Venezuela-EEUU-petroleo-y-democracia.pdf.

Continuando con el tema musical, los nuevos géneros que llegan a Venezuela y su formación instrumental, son la inspiración para las agrupaciones urbanas de mayor representación de aquella época de antaño "Los cañoneros". Mendoza y Viña (2015) nos hablan al respecto:

> Se trata de agrupaciones *ad hoc* que estaban más o menos conformadas por voz, clarinete o flauta, saxofón o trompeta, trombón, mandolina, cuatro y charrasca, las cuales iban de puerta en puerta ofreciendo serenatas a cambio de algunas cuantas monedas o algún pago en especie, de preferencia etílica. Según José Peñín, el mote de "cañoneros", se debe a la explosión de petardos que anunciaban los valses, joropos, pasodobles y merengues caraqueños que representaban su característico repertorio. De esos años 20 quedó hasta mediados del siglo el recuerdo de José Isabel García, conocido como "el Rey del Cañón", quien tenía una agrupación compuesta por guitarra pequeña rasgueada por éste, violín, clarinete, bajo y maracas (p.152).

Venezuela mediando el siglo XX y luego de esta primera oleada cultural, se ve inmersa en una modernización de las ciudades, en el cual las industrias de la radio, el cine, el disco y posteriormente la de la televisión, lograron establecerse, desarrollando nuevos gustos en la sociedad de Venezuela de aquellos años. En la vida musical, numerosas agrupaciones extranjeras cautivaron la escena del momento, creando un fenómeno en el cual la música folclórica fue perdiendo adeptos por las nuevas sonoridades y orquestas (Marín 2020).

Variados fueron los procesos que vivió el país en este cambio, mencionamos en primer lugar, el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la cual significó un cambio en las relaciones entre Latinoamérica y Europa. Debido a estos hechos, muchas orquesta y agrupaciones que animaban en Europa, empezaron a realizar giras a Latinoamérica y Venezuela, por la creciente industria, era un país muy atractivo por ello. Bottaro (1995) expone que:

> Orquestas y coreografías "exóticas" que animaban las grandes ciudades europeas, como Don Aspiazu en Londres desde 1936, Lecuona Cuban Boys en el eje Madrid- París Frankfurt desde 1934, Xavier Cugat en el triángulo Roma-Barcelona-París desde 1938, el cantante Machín y su cuarteto Caney en Madrid desde 1934 y otras de menos renombre, que viajaban constantemente por las ciudades europeas, se veían en la obligación de presentarse en países latinoamericanos con un poder adquisitivo medianamente acorde con sus exigencias (p160).

Venezuela se vio cautivada por las nuevas manifestaciones musicales. Las ciudades se vuelven nocturnas, proliferando así los nuevos lugares para disfrutar de toda esta modernización. En esta nueva ola musical y de agrupaciones donde se hacen populares las *big band*, el saxofón consigue un espacio propicio para desarrollarse. Bottaro (1988) comenta:

> El correlato musical local no tardará en producirse, convirtiéndose la mitad del siglo XX en la época de las grandes orquestas nacionales como la Billo's Caracas Boys del maestro "Billo" Frómeta, o las de Luis Alfonzo Larrain, Pedro Jota Belisario, Aldemaro Romero, Chucho Sanoja y Rafael Minaya, entre otros. Será el tiempo de especies bailables como el son, la rumba,

la conga, el danzón, el bolero y el mambo, que entrarán sin mucha dificultad a desplazar a los géneros que hasta entonces conformaban el imaginario en torno a "lo nacional" como el joropo, el vals venezolano y el merengue, por nombrar los lugares más comunes y los de mayor cultivo por parte de nuestras bandas militares mientras duró el reinado de la retreta (p.162).



Figura 3: Orquesta Luis Alfonso Larrain Fuente: https://contexturas.org

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

El Saxofón Académico y la Influencia de la Escuela de Claudio Dioguardi[6]

Corbetta (2007), expresa: “existen 3 acciones básicas que el hombre utiliza para analizar la realidad social que lo rodea: observar, preguntar y leer” (p.302).

Hablar del saxofón de corte académico en Venezuela, es un tema bastante interesante, ya que, siendo un país que posee partes de las obras escritas para saxofón mas antiguas por compositores latinoamericanos, podemos observar en el transcurrir del tiempo, que el saxofón de concierto no tuvo mayor desarrollo. En la investigación del Dr. Villafruela se nombra a figuras importantes que trabajaron en fomentar este saxofón “clásico” en sus países, pero en Venezuela, aunque tenemos grandes exponentes del instrumento y que algunos trabajaron con las orquestas sinfónicas como Alonso Toro (1963)[7], no se ve un panorama amplio de este género musical.

El arte del saxofón clásico, aunque tuvo algunos antecedentes, no tuvo gran auge hasta la llegada en la escena musical y de educación de Claudio Dioguardi. El maestro nació el 31 de julio de 1961 en la ciudad de Caracas, allí tomó sus primeras clases de saxofón a la edad de 19 años en el año 1981 con el profesor Ramón “Moncho” Carranza (1940-2003). Ya para la época de los años 90, inició estudios con el maestro clarinetista cubano Jorge Serrano (1951-2014), el cual impartía clases de clarinete y saxofón en una escuela privada en los Alto del Hatillo, con

6 La información acá suministrada se basa en una entrevista via WhatsApp realizada a Claudio Dioguardi el 10 de febrero de 2019 y por diferentes conversaciones y vivencias personales con el maestro, ya que, el investigador de este artículo fue uno de sus estudiantes y con el cual, mantiene relaciones en proyectos pedagogicos. Esta información apárese ampliada en el trabajo de grado: Marín, V. (2020). Obras para Saxofón de Compositores Venezolanos: catálogo razonado de las obras para saxofón de compositores venezolanos. Caracas: Universidad Experimental de las Artes

7 https://www.youtube.com/watch?v=hMaqg5e5o1I

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

quien tuvo una visión más amplia sobre el saxofón clásico. Posteriormente viajó al primer festival de saxofón y clarinete realizado en el *New England Conservatory* (Boston, USA) organizado por Jonathan Colher. Fue allí donde conoce a personalidades como Kenneth Radnofky, Jean Michael Goury, Arno Bornkamp y Paquito D´ Rivera, entre otros. En aquel festival, además conoció nuevos repertorios y se actualizó en cuanto a nuevos instrumentos se refiere.

Posteriormente, el maestro se presentó como saxofonista clásico en recitales de la Asociación de Músicos Amateur de Carcas en la “Quinta Anauco” organizados por Floriance Esbert. Luego de estas presentaciones, fue contactado por su antiguo profesor Ramón Carranza y es así como se formó el cuarteto “Saxofonía” con el mismo Carranza en el saxofón soprano, Claudio Dioguardi saxofón alto, Leon Grauer saxofón tenor y Guillermo Machado saxofón Barítono. Una vez formado el Cuarteto, Dioguardi trajo al maestro Kenneth Radnofky quien se quedó una semana en su casa, para trabajar con el cuarteto “Saxofonía” e impartir algunas charlas sobre el saxofón (Marín 2020).

Luego de la muerte de Ramón “Moncho” Carranza, el maestro Valdemar Rodríguez, clarinetista y en su oportunidad miembro importante del Sistema de Orquestas de Venezuela, le ofreció a Claudio hacerse cargo de la catedra de saxofón del Conservatorio de Música Simón Bolívar de Caracas hacia el año 2007. En este periodo como profesor, importantes saxofonistas internacionales vienen a Venezuela a impartir clases a su escuela, entre ellos Alian Crepin, Ties Mellema, Kenneth Radnofky, Henk van Twillert, Jean Michael Gory y Mario Marzi, de todos se Kenneth Radnofky y sobre todo Henk van Twillert.

En su escuela se formaron varios cuartetos como el Cuarteto de Saxofones Simón Bolívar, el Carranza Sax Quartet y el Venezuela Sax Quartet, además del emblemático ensamble de saxofones Simón Bolívar, el cual realizó una gira internacional a Portugal en el año 2012. Dioguardi impartió clases en el conservatorio hasta el año 2019, quedando su legado en los nuevos proyectos del saxofón en Venezuela.



Figura 4: Maestro Claudio Dioguardi Fuente: galería de Víctor Marín



Figura 5: Seminario SaxVen en la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, febrero 2025. Fuente: archivo personal Víctor Marín

Algunos profesores y sus escuelas de saxofón

En este apartado se hará mención de algunos profesores y sus escuelas de saxofón en diferentes ciudades, con esto se hace la salvedad, que existen muchas más, personalidades en el mundo de la educación del instrumento a nivel nacional, tanto en el siglo XX como en el XXI.

El recorrido del saxofón a nivel nacional, sin contar con trabajos de investigaciones previos, es un rompe-cabezas que debe ser armado. Iniciamos este conteo en el siglo XX, donde existieron escuelas de música con la clase de saxofón, como es el caso del colombiano Luis Ernesto Flores (1914-1980), quien fundó la cátedra de saxofón en la Academia de música del Táchira en el año de 1948, la cual la continuó Eufracio Medina (1917-1992) (Marín 2022). En 1970 el clarinetista y saxofonista Oswaldo Benítez (1937-2018), impartió clases de saxofón en la “Escuela de Música Prudencio Essa” y en la “Escuela Pedro Nolasco Colón”. En los 90, tenemos al profesor Ramón Grillet (1960), quien inicia la cátedra de saxofón en el “Conservatorio José Reina” de Caracas en el año 1994. También es fundador de la cátedra de saxofón en la “Escuela Superior de Música José Ángel Lamas” de Caracas en el año 2008 (Marín 2022).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

En el año 1996 el cubano y figura importante del saxofón internacional Roberto Benítez (1961)[8], organiza su escuela del instrumento en el "Conservatorio de la Orquesta Sinfónica de Aragua". Esta escuela la continuó el profesor Wilfredo Angulo (1970), quien fundó el "Ensamble de Saxofones Baquedano" el cual funcionó por unos años. Otro cubano clarinetista y saxofonista Jorge Serrano (1951-2014), impartió clases de saxofón en la "Escuela del Alto Hatillo" en 1998, la cual pasó a llamarse "Escuela de Música Jorge Serrano" (UNESCO).

Continuando con los grandes músicos cubanos, el fagotista y saxofonista Juan Vega Ordaz (1951-2021), fundó la cátedra de saxofón en el año 2008 en el "Conservatorio de Música Simón Bolívar" de Valencia, tal cátedra la continuó el profesor Oswaldo Graterol (1989). En la ciudad de Barquisimeto el flautista y saxofonista Vernon Soteldo (1951), impartió clase de saxofón en el "Conservatorio de música Vicente Emilio Sojo" en 2001 al 2009, luego continuó las clases el saxofonista Felipe Alvarado (1966) en el 2009, allí le sucedió la saxofonista Carla Espinoza (1990) en el año 2013 y actualmente la responsable es la saxofonista Ana Castro (1991) quien comenzó en 2018.

En Yaracuy en el "Conservatorio de música Blanca Estrella de Méscoli" de San Felipe, el clarinetista y saxofonista Wilmer Linares (1960), inició la catedra de saxofón en 1999. En años posteriores quedó como responsable Jesús Alexander Brito (1982) en el año 2010 y por último, lo sustituyó la saxofonista Ana Guedes (1975) en (2008).

8 Roberto Alonzo Benítez (Camaguey 1961). Es un saxofonista cubano nacionalizado como mexicano y es profesor de saxofón de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, p. 23-46. ULA, Venezuela

El saxofonista Glen Humberto Tomassi (1962) fundó la clase de saxofón en el "Colegio Emil Friedman" de Caracas en el año 1991, en la "Escuela de Artes del CONAC" en 1994 hasta 2002, "Colegio Internacional de Caracas" desde el año 2007 al año 2017 y finalmente, en la "Universidad Experimental de las Artes" (UNEARTE), desde el año 2014 al 2017. Rodolfo Reyes (1975) saxofonista y flautista, impartió clases en el "Conservatorio de Música Simón Bolívar" en los años 90 y para el año 2009 en la "Universidad Experimental de las Artes" (UNEARTE).

La Creación Musical por Compositores Venezolanos para Saxofón

Como pudimos leer, el repertorio para saxofón creado por compositores venezolanos, data desde el siglo XIX con las obras de Federico Villena. En el trascurrir del siglo XX, tenemos otras obras como la Marcha Ayacucho (1944) para conjunto mixto de Pedro Elías Gutiérrez[9], sin embargo, han sido muy intermitentes los periodos de composición. Para los años 60, nos encontramos a Óscar Martínez, (1911-1972) el cual compone Vals en 1960 para saxofón y piano. En la década de los 70 vemos muchas composiciones de música de cámara que incluyen el saxofón, sin embargo, se destaca la emblemática y famosa obra de Aldemaro Romero (1928-1976) Cuarteto Latinoamericano (1976) para cuarteto de saxofones. En los 80 se menciona a Juan Francisco Sans (1960-2022) y su obra *Lasciate mi morire.* Variaciones sobre un tema de Monteverdi (1987) para saxofón y electrónica, además del trabajo de Miguel Astor (1958) y su pieza Vals Nº 1 Adriana (1984) para cuarteto de saxofones.

9 Aunque estas obras de conjunto mixto no tienen al saxofón como protagonista, se hacen mención por formar parte de la literatura del instrumento.

Arribando a los 90 aparece una muy importante obra venezolana de Daniel Milano (1926-2017) titulada *Elegía* (1990) Saxofón alto y banda. También es de gran relevancia nombrar al caballero del saxofón[10] Lucidio Quintero Simanca (1961), el cual compone Cuarteto para saxofones (1998). Ya en el siglo XXI se menciona otra obra de Aldemaro Romero[11], *Saxomania,* concerto *per quartetto di sassofoni e orchestra sinfónica* (2000), también tenemos a Oscar Eduardo (1983) y su trabajo Concierto para cuarteto de saxofones y orquesta sinfónica, opus 15 (2006).

A partir del año 2010, tememos un notable aumento en el repertorio de saxofón, por lo cual nombramos a Daniel Hurtado (1981) y su pieza *Petit* ensamble (2012) para ensamble de saxofones, Luis Perez Valero (1977) y su *Canto de Pilón* (2016) para saxofón alto y piano, Andrés Eloy Rodríguez (1970) y la obra *Trictor* (Triptico para Víctor) (2018) para saxofón alto solo. Por último, algunas composiciones del 2020 en adelante, encontramos a Miguel Astor y su *Estudio en solitario Nº10* (2020) para saxofón solo, Ikser Mijares (1978) con *Momentum Op 22* (2020) *Cuarteto de saxofones*, Luis Sierra (1994) y el Cuarteto de saxofones (2020), sobre el 2020, por la contingencia pandémica, se crearon gran variedad de obras. Lucidio Quintero compone *Suite Saxofonisima* (2023) para saxofón y piano y su versión para saxofón y orquesta (2024).

En el catálogo de obras venezolanas para saxofón[12], aparecen 73 entradas de composiciones venezolanas, sin embargo, es importante mencionar que, este catálogo se delimitó hasta el año 2020. En los siguientes años, como pudimos leer, se han escrito más obras, las cuales no están reseñabas en su totalidad en este apartado.

10 Este seudónimo es colocado por el investigador, por ser el compositor que más ha escrito para el saxofón y por ser un gran historiador del instrumento en líneas generales.

11 Aldemaro Romero compuso 7 obras para saxofón.

12 Marín, V. (2020). Obras para Saxofón de Compositores Venezolanos: catálogo razonado de las obras para saxofón de compositores venezolanos. Caracas: Universidad Experimental de las Artes.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

Proyectos SaxVen Latinoamérica y la Escuela Venezolana de Saxofón

El proyecto *SaxVen* Latinoamérica es creada por el saxofonista Víctor David Marín (1993) en el año 2020, con la misión de fomentar la educación del saxofón y la conexión entre colegas, realizando actividades de clases *online* para diferentes países y con invitados docentes de gran renombre internacional. *SaxVen* realiza tres festivales, el primero fue el Festival internacional de saxofón *EcuaSax* Ecuador 2020 *(online),* el segundo el Festival Internacional de saxofón Villa de Leyva Colombia 2022 y por ultimo el Festival de saxofones Juan Vega Venezuela 2020, posicionando al proyecto como un foco importante en el desarrollo del saxofón latinoamericano.

La Escuela Venezolana de Saxofón (EVES), es un proyecto que nació en el año 2021 como extensión de *SaxVen*, dedicado a la difusión y educación del saxofón en Venezuela. En un primer momento, realizaba clases *online* para estudiantes del país a cargo de Víctor David Marín y de diferentes profesores internacionales, posteriormente, en el año 2022 se empezó a realizar los Seminarios *SaxVen* en la ciudad de Valencia y Barquisimeto con el profesor Marín como encargado. Para el año 2023, con la llegada al país de Marín, los seminarios *SaxVen* se realizan con mayor regularidad, agregando ciudades como Puerto Cabello, Mérida, Caracas y Maracay, apoyando a cátedras de saxofón en el desarrollo metodológico moderno del instrumento.

Entre los logros de la EVES se encuentra, la organización del Ensamble de saxofones 24 de Junio, Ensamble de saxofones UCLA, Ensamble de saxofones de Puerto Cabello y Caracas Sax Ensamble. Se creó la academia *SaxVen* en la ciudad de Caracas en el año 2023, donde jóvenes entusiastas se forman profesionalmente en el instrumento. A nivel universitario, se activó nuevamente la licenciatura de saxofón en la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado en el año 2023, con el profesor Marín como docente, esta carrera estaba bajo la batuta de Jesús Alexander Brito. Para el año 2025 se llegó al acuerdo de retomar la licenciatura de saxofón en la Universidad de Los Andes con Marín como docente encargado, esta carrera contó con el gran saxofonista Pablo Gil (1965) como docente, el cual también fue profesor en el Instituto Superior de Música IUDEM.

Seminario SaxVen en la Universidad de los Andes, febrero 2025. Fuente: archivo personal Víctor Marín

La historiografía del saxofón en Venezuela, está cargada de anécdotas interesantes, con saxofonistas destacados que dejaron su huella en el relato histórico, informaciones que revelaremos en futuras publicaciones.

Referencias

Bottaro, F (1995). Música Popular y Clases Sociales; el caso venezolano: Años 40. Caravelle, Touluse: C.M.H.L.B., no 65

Calzavara, J (1987). Historia de la música en Venezuela periodo hispánico con referencia al teatro y la danza. Caracas: Fundación Pampero

Grisanti, L. X. (2023, 20 de noviembre). Petróleo y democracia: Estados Unidos y Venezuela en el siglo XX [Conferencia]. Petroleumag. Recuperado de https://petroleumag.com/wp-content/uploads/2023/12/Venezuela-EEUU-petroleo-y-democracia.pdf.

Marín, V. (2020). Obras para Saxofón de Compositores Venezolanos: catálogo razonado de las obras para saxofón de compositores venezolanos. Caracas: Universidad Experimental de las Artes.

Marín, V (2022). Saxofón Venezolano. De la banda militar a las academias musicales. Caracas: Revista musical de El Sistema.

Mendoza, G. Viña, J. (2015). Banda marcial caracas 150 años de tradición musical. Caracas: Fundación banda marcial Caracas.

Milanca, Mario (1993), La música en El Cojo Ilustrado 1892-1915. Carcas: Universidad Central de Venezuela, Colección Letras de Venezuela, 113, Serie Ensayos, 1993, tomos I y II.

Molano, C (2014). Luis Alfonso Larrain. https://encuentrolatinoradio.blogspot.com/2014/07/luis-alfonzo-larrain-magistral.html

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 23-46. ULA, Venezuela

Referencias

Peñín, J. y Guido, G. (1998). Enciclopedia de la música en Venezuela. Fundación Bigott

Perez-Perazzo, Jesús (1989). El maravilloso mundo de la banda. Caracas: Editorial: Cuadernos Lagoven

Villafruela, M. (2007). El saxofón en la música docta latinoamericana. Chile: revista musical chilena.

Víctor Martín
Universidad de Los Ándes
Mérida edo Mérida

Como citar este artículo:

Marín, V. El Saxofón en Venezuela. Una mirada a su historiografía desde mediados del siglo XIX hasta el año 2025 *La A de Arte,* Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 23-46 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Víctor David Marín González

Saxofonista, solista internacional, investigador y docente. Víctor David Marín es uno de los saxofonistas académicos venezolanos de mayor relevancia internacional. CEO de Sax-Ven Latinoamérica y la Escuela Venezolana de Saxofón (EVES), profesor de saxofón de la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado y de la Universidad de los Andes. Miembro investigador en el proyecto saxofón latino del Dr. Miguel Villafruela y director fundador del Caracas Sax Ensamble, del Festival de Saxofón Juan Vega y del Festival Internacional de Saxofón de Villa de Leyva Colombia.

Formado en el Conservatorio Simón Bolívar y la Universidad Experimental de las Artes de Caracas en saxofón clásico y de musicología en la Universidad Central de Venezuela. Ha recibido clases de formación con los saxofonistas Henk van Twillert, Kenneth Radnofky, Jean Marie Londeix, Marie Bernadette Charrie y Alfonso Padilla. Marín ha dictado clases magistrales para universidades y centros de formación musical en: Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador, Uruguay, México, Argentina, España y Venezuela. En su carrera solista ha actuado con la Banda Sinfónica 24 de Junio, Banda Marcial Caracas, Banda Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica Francisco de Miranda, Orquesta Sinfónica de Bogotá, Pro Arte Chamber Orchestra de Colombia y con los ensambles de saxofones de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Conservatorio Nacional de Música de México y la Escuela Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla España.

Ha realizado numerosos estrenos de música venezolana para saxofón, es creador del Catalogo de obras venezolanas para saxofón, realiza variados seminarios de saxofón y conciertos a nivel nacional e internacional y es un investigador activo del instrumento en el país y Latinoamérica. Marín es el primer saxofonista del continente americano en asistir como artista al Sevilla Sax Meeting 2025.

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 47-65. ULA, Venezuela



Diálogos de la Periferia
Entre la Música y la Palabra.

Fecha de Recibido: 11 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 20 de octubre de 2025
Fecha de Aprobación: 04 de noviembre de 2025

Resumen

Este ensayo explora conexiones históricas, interculturales, intermediales y transmediales entre la literatura, la música y otras artes en un viaje que lleva a la autora, imaginariamente, a visitar a ciertos personajes tanto del pasado remoto como del presente, que han tenido un fuerte impacto en su proceso de comprender el mundo a partir de la fascinación que le despierta la leyenda venezolana de Florentino y el Diablo inmortalizada en “La Cantata Criolla” de Antonio Estévez hasta el encuentro entre el compositor neoyorkino Philip Glass y el músico ancestral *wixárika* Daniel Medina, mostrando cómo principalmente la música tiene el poder de romper barreras, establecer entendimientos profundos y conciliar visiones del mundo radicalmente distintas, reafirmando que el arte es un puente sagrado y vital para la existencia humana.

Palabras clave: Diálogo, Historia, Arte, Música, Literatura, Interculturalidad.

Nury Sulbarán
merflina@gmail.com
Universidad de Los Ándes
Mérida edo. Mérida

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 47-65. ULA, Venezuela



Dialogues from the Periphery
Between Music and Words.

Abstract

This essay explores historical, intercultural, intermedial, and transmedial connections between literature, music, and other arts in a journey that takes the author, imaginatively to visit certain characters from both the distant past and the present who have had a strong impact on her process of understanding the world, based on her fascination with the Venezuelan legend of Florentino and the Devil immortalized in “La Cantata Criolla” by Antonio Estévez, to the encounter between New York composer Philip Glass and ancestral *Wixárika* musician Daniel Medina, showing how music in particular has the power to break down barriers, establish deep understanding, and reconcile radically different worldviews, reaffirming that art is a sacred and vital bridge for human existence.

Keywords: Dialogue, History, Art, Music, Literature, Interculturality.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 47-65. ULA, Venezuela

Ante un maravilloso encuentro con “La Cantata Criolla” del compositor venezolano Antonio Estévez[1] (1916-1988), nació en mi corazón un fuerte interés por conocer historias que han rodeado a la mítica lucha entre Florentino y el Diablo a través de brechas que se abren frente a la existencia. ¿Qué elementos de la naturaleza habrán dialogado con aquellos que iniciaron esa leyenda? ¿Desde la periferia que habita, cómo se convirtió en flores y en cantos[2] que volaron por las llanuras venezolanas como fantasmas y aparecidos, y que siguen cruzando fronteras intermediáticas hacia libros impresos, novelas galopantes, teatro, cine, danza y múltiples formas melopoéticas (Ribeiro, 2019, p. 93) tan variadas y ricas, que nos ofrecen un poquitito de aquello que tal vez nunca ocurrió, o que sin más, es parte del transcurrir de nuestras vidas, como comunes y telúricos encuentros entre fuerzas opuestas que siguen convirtiéndose en música y poesía, y de allí la vida, otra vez, en un círculo que no termina? ¿Cómo ocurrió todo eso?

En la búsqueda del comprender el eterno dialogar entre la música y las palabras como elementos separados o como estructuras hilvanadas, enlazadas y hasta fundidas entre sí, observo una pequeña piedra de amatista que es un pedacito de otro trozo más grande y enigmático. Antes de que esta piedra de forma irregular, negra, rugosa, volcánica revele su interior, antes de que esos mágicos cristales morados y transparentes sean tocados por la luz, es difícil imaginar, para

1 La “Cantata Criolla” (1954) es una obra sinfónico coral compuesta por el maestro Antonio Estévez que narra musicalmente el legendario encuentro entre Florentino Coronado y el Diablo. Esta obra está llena de simbolismos de gran valor para el pueblo venezolano.

2 LEÓN-PORTILLA, M., *Literatura del México Antiguo*. Biblioteca Ayacucho. Tomo 28. Caracas. 1986. En la lengua náhuatl no había una palabra específica para nombrar la poesía. Sin embrago, tenían un concepto que en la cultura occidental podemos relacionar a través de la metáfora “flores y cantos”, *in xóchitl in cuícatl*, que indicaba el dialogar poético. Este concepto fue central en la cosmovisión mexica así como de otras culturas ancestrales.

quien no la conoce, cómo podría ser en su interior. Al abrirla, sorprende descubrir un orden caprichosamente perfecto que a los ojos de los que no tenemos conocimientos de geología puede semejar un caos, que también es un tipo de orden, lleno de fases, de caprichosas caras que proyectan sombras y reflejan brillos multiformes y que son, en su conjunto, simplemente una amatista única, una sola cosa revelada en multiplicidad de posibilidades. Así son los procesos culturales.



Figura 1: Geodas de amatista, completa y en fragmentos

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 47-65. ULA, Venezuela

Antes de llegar a Florentino, una enorme curiosidad me anima a explorar qué hay detrás de los fenómenos de la naturaleza sobre los que se han construido múltiples caminos del arte, la poesía, la música, y todo eso que somos, que ha sido creado a lo largo de este andar milenario. ¿Qué unifica-conecta a las artes? ¿Qué es lo que hace de la música palabras y de las palabras música? ¿Qué tienen en común? ¿Qué les diferencia? Probablemente en esta oportunidad no logre encontrar respuestas precisas a estas viejas y gastadas preguntas, pero intentaré avanzar en el mirar, como quien se asoma por unas rendijitas, porque hay mucho qué explorar, descubrir y aprender, aunque algunos de los pasos que doy me hacen sentir pequeñita ante un vasto horizonte de saberes que esperan ser descubiertos o re-descubiertos, y que a veces pueden obnubilar y hasta asustar.

En esta búsqueda, viajo al pasado para encontrarme, entre tantas maravillas, con el Universo Físico revelado en las ideas-números intentando ser traducido. En este viaje reconozco al enigmático Pitágoras de Samos (c. 569 - 475 a. C), y antes que él, en el Oriente más profundo, aproximadamente 1.800 años a.C. en Babilonia, producto de diálogos y descubrimientos hasta ahora anónimos, resplandece una tablilla de barro con escritura cuneiforme que contiene las ternas pitagóricas o números enteros, que es información trigonométrica sexagesimal mil años más antigua que la elaborada por el astrónomo griego Hiparco de Nicea (190 a.C.- 120 a.C.), resultando ser el documento más antiguo hallado hasta el presente (Mansfield y Wilderberg 2017, p.3) cuyo descubrimiento cambió la lectura habitual que se ha hecho de esa historia, mostrando aportes extraordinarios surgidos en lugares considerados tradicionalmente ordinarios y que nos permiten conectarnos con diálogos intertransmediales ocultos que vienen desde muy lejos, desde múltiples y diversas epistemes. Es conocido que tanto Pitágoras como sus ancestros matemáticos buscaban respuestas sobre el universo y sus variadas manifestaciones resultando casi siempre incomprensibles, difíciles de descifrar e interpretar a lo largo de la historia debido, entre tantos motivos, a la también natural manía de que cada cara de la amatista cree que es única y más valiosa que las demás. Aquel lenguaje matemático, que también es musical, astronómico y filosófico, contribuyó con la expansión de la comprensión del cosmos y del miscrocosmos a través de doctrinas que postulan relaciones armónicas entre los astros regidos por sus velocidades, proporciones y ciclos estrechamente enlazados con la naturaleza del alma humana en un eterno dialogar.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 47-65. ULA, Venezuela

En muchas culturas, tal vez en todas, se han hecho preguntas acerca del alma del mundo. Hoy, desde este rincón también quiero conocer un poco más sobre las analogías, las semejanzas de la diversidad, de la variedad en lo mismo, de los ecos que vibran y nos tocan, y también de las voces que quedan sepultadas, mudas, pero latentes. En fin, conocer un poco más sobre todas estas voces que han desempeñado importantes papeles creadores en las relaciones de la música, la literatura y el arte, haciendo las veces de intermediarias entre el orden natural, el alma del mundo y el alma humana, ya que existen artes que manifiestan propiedades comunes y son susceptibles al análisis por medio de un vocabulario común. Al reconocer que nuestro uso del lenguaje comunica nuestra experiencia del arte, nos encontramos con un problema de tipo verbal. Sin embrago, con o sin lenguaje verbal ¿sentimos semejanzas por ejemplo, entre la música y la poesía, o entre la melopoesía y las otras artes? Es posible encontrar respuestas afirmativas a través de los universales, cuya existencia y validez son discutibles. Todo depende del tamaño del propio universo en el que se discurre. Algunos músicos y poetas se contentarán con un conjunto de universales válidos para la tradición del arte occidental, en tanto que otros preferirán no reconocer ningún principio como universal, a menos que sea auténticamente universal, es decir, igual para todas las culturas.

Por la naturaleza profundamente musical que a algunos nos arropa, no puedo evitar elegir la ruta de los sonidos en este tramo del viaje. La música y la palabra, las más antiguas de todas las artes, nacidas de los ritmos y pulsos esenciales del planeta, de los sonidos del viento, del agua, del aire, de la tierra, del fuego, nutridas por la materia prima del mundo, han llegado a establecer una relación tan íntima y tan continua con los seres humanos como ninguna otra expresión, viviendo, durante

milenios, la eficacia y la funcionalidad, siendo religiosas, mágicas y manipuladoras, amorosas y odiosas, terapéuticas y eróticas, halagadoras y ofensivas, dirigidas a los dioses, los reyes y las personas comunes, a los poderes visibles e invisibles, lejos y cerca de toda intelectualidad y de todo arte, procedentes de la vida íntima e imaginativa, como manifestaciones vitales, espontáneas, necesarias para la comunidad, para el ser, transformándose en la medida en que cambian las culturas, los pueblos, apareciendo en ellos, en nosotros, el interés por crear y el gusto por escuchar, dando paso a ser comprendidas como artes y ciencias, fuertemente vinculadas a múltiples maneras de ser, de pensar, capaces de revelar horror o belleza tanto al público socialmente consciente como a los más profundamente ingenuos (Sachs 1966, p. 19).

Las palabras son música. Contienen melodías, ritmos, arsis y tesis, cadencias, acentos, intensidades, y también revelan los secretos de las emociones y los pensamientos. Existió música hace quinientos años, hace un millar o hace diez mil años. Nuestro planeta continuamente ha sido un taller musical y un gran salón de conciertos en el que las personas han cantado, tocado o fabricado cosas que silban, vibran o resuenan. Esto siempre fue tan vital para él, para ella, como el aire. Simplemente, todas las personas son melopoéticos, y la música junto a las palabras los ayudaron, como aún lo hacen, a comprender el mundo según sus propias ideas... los/nos ayudan a vivir.

Valiosos investigadores como Paul Zumthor, Solange Ribeiro de Oliveira, Hans Gadamer o Rafael Saavedra, consideran que las tipologías y teorías propuestas para el análisis de estos fenómenos culturales están en construcción y deconstrucción constantemente debido a la pluralidad de voces, diálogos, contextos y circunstancias. Sin embargo, hay clasificaciones que contribuyen con la comprensión de diversas posibilidades de relación entre ambas artes a partir de los siguientes tres ejes básicos: Música en la Literatura, Literatura en la Música, Literatura y Música (Ribeiro, 2019, pp. 93-94), desplegándose, junto a las relaciones intermedias, los entrelugares, la interculturalidad y la transculturalidad, en forma de caminos que deseo transitar en futuras investigaciones, reconociendo la existencia de aspectos significativos aún por explorar.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 47-65. ULA, Venezuela

Así, pues, pensar en las relaciones entre música y literatura, gemelas nacidas del propio habla humana (Ribeiro 2019, p. 92), es pensar en toda la historia de la músca vocal. Por ejemplo, habría que remontarse a la música vocal de la antigua China, de la antigua Babilonia, de los pueblos de las islas del Pacífico, de cada expresión poética de las culturas de América en cualquier época, del ditirambo, la tragedia y todos los géneros que crearon los griegos, o las danzas de los pueblos de la maravillosa y plural África, o la música instrumental inspirada en ideas, en palabras, en textos, historias, narraciones, en significados concretos, precisos, definidos, como la "Sinfonía Fantástica" de Berlioz, los poemas sinfónicos y la música programática, como los preludios de Liszt o "Así habló Zaratustra" de Strauss, "La pirámide de los soles" de Carlos Chavez o "Sensemayá" de Silvestre Revueltas sobre un poema de Nicolás Guillén, entre muchísimos otros ejemplos que son transposiciones musicales de obras literarias, de oralidades y viceversa… En fin, desde el remoto pasado hasta el presente la lista es simplemente intermi-nable porque resulta tan gigantesca como la historia misma de la humanidad, a pesar de que poco a poco, a lo largo de esos caminos temporales y de los infinitos diálogos intermediales según la naturaleza del material acústico creado, acabaron bifurcándose o separándose en poesía y en música, y un poco más allá, en danza, teatro y otras expresiones.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, p. 47-65. ULA, Venezuela

Ahora me acerco a nuestra América. En este tramo me dejo llevar de la mano de José Manuel Briceño Guerrero quien considera que existen tres discursos de fondo que gobiernan el pensamiento americano: el Discurso Europeo segundo, desde la razón segunda, el Discurso Cristiano-Hispánico y el Discurso Salvaje (Briceño 2014, pp. 65-66). El fenómeno resultante de estas relaciones interculturales es que ninguno de los discursos logra gobernar la vida pública, y cada uno de ellos es suficientemente fuerte hasta el punto de frustrar a los otros (Briceño 2014, p. 68), así que estos diálogos o la incapacidad para el diálogo entre estos factores suele estar cubierto de desavenencias, ya que los tres discursos no logran conciliarse, surgiendo, en consecuencia, una especie de espejismo que nos obnubila, o un espejo enterrado (Fuentes 1997), colmado de epistemes que nos enriquecen al mismo tiempo que nos separan y empobrecen en la necedad y la ignorancia. En lo cotidiano, los americanos terminamos por alejarnos de la toma de conciencia integral sobre nosotros mismos, de nuestra realidad social y de nuestro puesto en el mundo. En medio de estas luchas nos servimos del comparatismo y la intertransmedialidad para, como en una danza que se improvisa, perseguir los movimientos, espacios y particularidades de las luces y sombras de lo que somos y de lo que heredamos.

En este sentido, entre tantísimos discursos posibles, creo que las leyendas de los llanos venezolanos son un precioso vehículo para forjar/experimentar encuentros. El baquiano Omar Carrero Araque tiende una mano en su escrito “Las leyendas sobre la presencia del diablo en los cantos a porfía” (Carrero 2016). Carrero cuenta que tuvo la oportunidad de dialogar con llaneros que lo llevaron al encuentro con el mundo de los refranes, los espantos y las leyendas, especialmente aquellas en las que Satanás, asumiendo figura humana se presentaba en actitud retadora ante cantores populares que se habían hecho respetar por la naturaleza relancina de su improvisación. Estas expresiones populares parecen tener su origen en las fiestas paganas medievales con las que se intentaba, entre otras cosas, anular el temor al Diablo que el cristianismo promovía con el fin de tener el control del pueblo, humanizandolo para posteriormente combatirlo y tener posibilidad de vencerlo con armas religiosas o paganas tales como rezos, letanías, cantos o conjuros. Numerosas leyendas de esta índole están esparcidas por los pueblos americanos en espacios periféricos.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 47-65. ULA, Venezuela

Se presume que los orígenes de la leyenda de “Florentino y el Diablo” están situados en un duro contrapunteo que sostuvo un coplero de nombre Florentino Lovera con un personaje desconocido (Armas 2014). Sea o no cierto, sí se puede afirmar que este relato se fue convirtiendo en una de las leyendas mas importantes y amadas de Venezuela, siendo objeto de múltiples análisis y estudios así como de transposiciones transmediales extraordinarias que han puesto en diálogo a estructuras tan lejanas como la música sinfónica y las tradiciones melopoéticas de nuestros llanos más profundos expresadas también en poemas, novelas, cortos y largometrajes, animaciones, performances, esculturas, pinturas, dibujos, teatro y expresiones de variados estilos musicales como el *rap* y el *hip-hop*.

Algunos diálogos intertransmediales por los que ha viajado la leyenda de “Florentino y el Diablo” desde que trascendió los llanos venezolanos son los siguientes:

- **En 1934** fue escrita en forma de novela por Rómulo Gallegos: *Cantaclaro* (GALLEGOS, 1977).

- **Hacia 1940** Alberto Arvelo Torrealba publica la primera versión de “Florentino y el Diablo” como parte de su obra “Glosas al cancionero” de 224 versos, luego una segunda y finalmente su tercera y definitiva última versión en 1958 con una extensión de 1219 versos, en forma estrófica octosilábica, adecuada para ser cantada con las formas musicales más representativas del folklore llanero.

- **El 25 de julio de 1954** se estrena en Caracas "La Cantata criolla"[3], obra musical compuesta por Antonio Estévez, cuya letra pertenece al poema "Florentino y el Diablo" de Arvelo Torrealba.

- **En 1965** fue musicalizada y grabada inicialmente por Don José Romero Bello y Juan de los Santos Contreras conocido como El Carrao de Palmarito, y más tarde por César Bernal y Alexis Unda, en el estilo propio del folklore llanero, como parte de un proyecto del Ministerio de Educación que tenía el fin de dar a conocer en las escuelas y liceos algunas de las leyendas venezolanas más entrañables[4].

- **En el año 2000** se estrena la película "Florentino y el Diablo" dirigida por Michael New[5].

- **En 2003,** el violoncelista y compositor Paul Dessenne presenta "El Reto: la leyenda de Florentino y el Diablo"[6], con la Camerata Criolla y el Ensamble Garrufio, incluyendo tambores y bandola llanera, además de cantantes solistas.

- **En 2010** Rodbexa Poleo realiza una interesante versión en estilo *hip hop*[7].

Es de particular interés mencionar el diálogo que establecieron los melopoetas Simón Díaz y José Salazar resultando en la tonada *Sabana* (1963)[8] que simboliza el llano, cuya melodía arquetípica está inspirada en el inicio de la *Cantata Criolla.* También es importante hacer mención de las multiples trans-posiciones que han surgido de esa tonada, de las que destaca la realizada por el cantor catalán Joan Manuel Serrat[9] en la que incorpora giros araboandaluces que nos hablan de la rica interculturalidad que tiene nuestra historia musical.

3 A través del enlace siguiente, se puede escuchar la Cantata Criolla del maestro Estévez bajo la dirección de Eduardo Mata, donde podemos reconocer precisamente al inicio, el tema o leitmotiv de "Sabana" presentado a lo largo de toda la obra con el fin de identificar la imagen del llano (melodía-símbolo). Cantata criolla, "Florentino, el que canto con el Diablo": Lento e cadencioso https://www.youtube.com/watch?v=07BeB4qUaD0&list=OLAK5uy_mljPdJCU3p9j49mKrQH7BYxYQdoLqJd70

4 La leyenda de Florentino y el Diablo. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=s0A6FTmJglY

5 Florentino y el diablo (2000): DVD. Venezuela: Michel New, Cinemateca Nacional / CNAC.

6 Florentino y el Diablo (Primer Movimiento). https://www.youtube.com/watch?v=7yVRiiM0tZ0&list=PLuud5agCA6Y8l3JBZrH3pFyAWhC79VjuS

7 Poleo, R - Florentino y el diablo. [MP3] Caracas: Alba Ciudad. Disponible en: https://albaciudad.org/p/926548 [22/05/2025].

8 Gretsch Gretsch (2015), Simon Diaz. Sabana - grabado en vivo año 1966 tv venezolana, 19 feb 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GVzgA2yASJY

9 Peruven (Jorge Fuxá) (2009), Joan Manuel Serrat - SABANA (Simón Díaz) - Con letra, 11 sept 2009. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H8XJsBxCqvA

Para desarrollar la habilidad de comprender estos discursos, estos diálogos tan profundos ocultos a la mirada del descuido y del prejuicio, reitero que hay mucho qué aprender, estudiar y descubrir. Por ello, beber de las aguas de la comparatística, de la musicología, de los estudios descoloniales y los diálogos de la periferia contribuye con los imprescindibles procesos de abrir los ojos, tocar el alma y hacer crecer el corazón. Si concluimos que poseemos la verdad, entonces destruiríamos los diálogos posibles, fallarían los procesos hermenéuticos y grandes oportunidades de comprensión, de creación y de encuentro se perderían. La mirada cambia cuando se escucha al otro. Es necesario reeducar nuestros sentidos, nuestro entendimiento y nuestra razón… que nuestros ojos puedan oír, que nuestros oídos puedan oler, que nuestro gusto pueda escuchar y todos puedan sentir.

Durante estas pesquizas he encontrado una historia que quiero compartir para concluir este viaje. En 2021 se estrenó en Mexico un documental que narra el encuentro entre Daniel Medina, músico del pueblo ancestral *wixárika* y el compositor neoyorkino Philip Glass. El pueblo *wixárika*, también conocido como pueblo huichol que habita en la Sierra del Nayar al norte de Jalisco, en México, lucha para mantener intacta su cosmovisión como en tiempos ancestrales. En la tradición *wixárica* el chamán es a la vez **músico**, poseedor de la condición de facultar la comunicación de las personas con los dioses, con los antepasados, con la historia de su pueblo y, de manera compleja y rica, con toda la sabiduría acumulada en el universo mientras canta y toca sus instrumentos musicales, uno de los cuales es el violín.

Philip Glass y Daniel Medina se reunieron con la intención de intercambiar música a pesar de que sus cosmovisiones son simplemente distintas. Philip comprende que la música que viene a Daniel es cantada por el viento que, como ser divino, la forja y la colma de relatos del origen y de los valores de su pueblo impregnados de los sonidos del alma del mundo. Como músico chamán, Daniel escucha, aprehende y deduce ese extraordinario lenguaje para atesorarlo y revelarlo como un conector entre este mundo material y el mundo de las deidades porque su música es la voz de aquellos seres. Philip entiende que lo que Daniel canta con su violín es verdadero y sagrado, por eso lograron crear una conexión poderosa y única que rompió algunas murallas dentro de un asombroso espacio de diálogo y entendimiento.



https://desnoseditorial.com/critica-pelicula-un-lugar-llamado-musica

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 (2014 - 2025) pp. 45 - 65. ULA, Venezuela

Este encuentro entre dos mundos tan diferentes significó una enorme responsabilidad para Daniel porque al llevar a cabo esta colaboración corría el riesgo de producir una fractura en la relación con su comunidad. El equipo de producción y dirección del documental manifestó lo maravilloso que fue para ellos haber sido testigos de cómo se abrieron estos maestros en muchos sentidos, cómo respondieron al resonar con el piano, con el violín, con las voces, en esa reunión tan respetuosa[10]. Phillip, al unirse a Daniel y su compañero, se permitió viajar hacia la *Gran Sensibilidad,* a la profundidad de la música. Ambos quieren entender al otro. Ambos quieren romper barreras agradeciendo por permitir sorprenderse con la magia de lo que les rodea, por los poderosos maestros y maestras que iluminan e inspiran los caminos con sus inmensas sabidurías que impulsan a reflexionar y descubrir los sonidos-palabras claras y los sonidos-palabras ocultos que danzan en la periferia trenzandose con los procesos de vida, no solo de los músicos, sino también de todos los involucrados en la creación del documental que recibió el nombre de “Un lugar llamado música” (2022).

10 En Escena México (2023), U*n lugar llamado música*, 18 nov 2023. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Rr3RYz-S8AcM



Un lugar llamado música (2022).

Concierto... concertar, conciliar, armonizar, enlazar, concordar entre los distintos...
Oír al otro, sentir al otro, descubrir al otro mientras me descubro...

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 47-65. ULA, Venezuela

Referencias

Armas, M. (2014). "Florentino Lovera, ¿Origen y leyenda de Florentino y el Diablo?" En: PLENILLANO. http://plenillano.blogspot.com/2014/06/florentino-lovera-origen-de-la-leyenda.html. En: (18/12/2024).

Arvelo, A. (1991) Florentino y el Diablo. Caracas: Monte Avila.

Briceño, J. (1993) El laberinto de los tres minotauros. Caracas: Monte Avila.

Briceño, J. (2014). El alma común de las Américas. Mérida: FUNDECEM.

Idwer Alvarez - Tema (2015), Cantata criolla, "Florentino, el que canto con el Diablo": Lento e cadencioso, 27 ene 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=07BeB-4qUaD0&list=OLAK5uy_mljPdJCU3p9j49mKrQH7BYxYQdoLqJd70 (20/05/2025).

Carrero, O. (2016). "Leyendas sobre la presencia del Diablo en los Cantos a Porfía". En: Vivencias llaneras del abuelo. Un espacio para el recuerdo. http://cuentaelabuelo.blogspot.com/2016/01/leyendas-sobre-la-presencia-del-diablo.html. En: (20/01/2025).

Ensamble Gurrufío - Tema (2021), Florentino y el Diablo (Primer Movimiento), 24 sept 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7yVRiiM0tZ0&list=PLuud5agCA6Y8l-3JBZrH3pFyAWhC79VjuS (20/05/2025).

Florentino y el diablo (2000) Dirigida por Michel New [Película]. Caracas: Cinemateca Nacional / CNAC.

Fuentes, C. (1997) El espejo enterrado, Madrid: Taurus.

Referencias

Gadamer, H.(1999) Verdad y método. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, H. (2005): "Lenguaje y música. Escuchar y comprender". En: SCHRÖDER, Gerhart / Breuninger, Helga (comps.): Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 13-24.

Gallegos, R. (1977) Cantaclaro. Caracas: Monte Avila.

Ghyka, M. (1992) El número de oro, Barcelona: Poseidón.

Gnisci, A. (2002) Introducción a la literatura Comparada, Barcelona: Critica.

Gretsch Gretsch (2015), Simon Diaz . Sabana - grabado en vivo año 1966 tv venezolana, 19 feb 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GVzgA2yASJY

Guillen, C. (1985), Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona: Crítica.

León-portilla, M. (1986) Literatura del México Antiguo. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

López, H. (1987), La Cantata criolla de Antonio Estevez (un análisis de la obra y de su inserción en el nacionalismo musical latinoamericano y venezolano). Caracas: CONAC.

Mansfield, D. F., Wilderberg, N. J. (2017): "Plimpton 322 is Babylonian exact sexagesimal trigonometry". Historia Matemática, noviembre, pp. 395-419. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0315086017300691. En: (30/11/2023).

Referencias

Musica de Venezuela (2018), La leyenda de Florentino y el Diablo, 11 nov 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=s0A6FTmJglY

Ribeiro de Oliveira, S. (2019) Literatura y música: una unión indisoluble. Minas Gerais: Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG).

Peruven (Jorge Fuxá) (2009), Joan Manuel Serrat - Sabana (Simón Díaz) - Con letra, 11 sept 2009. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H8XJsBxCqvA

Poleo, R - Florentino y el diablo. [MP3] Caracas: Alba Ciudad. Disponible en: https://albaciudad.org/p/926548 [22/05/2025].

Saavedra, R. (2014): "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez". REVISTA MÚSICA EN CLAVE, Sociedad Venezolana de Musicología, Vol. 8 – 1, Enero-Abril. https://www.academia.edu/9272659/El_dilema_de_la_interpretaci%C3%B3n_musical_una_reflexi%C3%B3n_semi%C3%B3tica_desde_el_modelo_tripartito_de_Molino_y_Nattiez. En: (10/12/2024).

Sachs, C. (1966) Musicología comparada. Buenos Aires: Eudeba.

Zumthor, P. (2000) Performance, recepção e leitura. Trad. Jerusa Pires. PUC/SP

Nury Sulbarán
merflina@gmail.com
Universidad de Los Ándes
Mérida edo Mérida

Como citar este artículo:

Sulbarán, N. Diálogos de la Periferia Entre la música y la palabra. *La A de Arte,* Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 47-65 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Nury Sulbarán

Licenciada en Letras, mención en Historia del Arte, Licenciada en Educación, mención Letras y Magíster en filosofía por la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Doctoranda en Letras por la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Integrante de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC) de la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela. Docente adscrita a la Escuela de Música de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes (ULA), Mérida/Venezuela.

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 66-90. ULA, Venezuela



Hablemos Sobre la Forma y el Fondo en la Música

Fecha de Recibido: 21 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 01 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 05 de noviembre de 2025

Resumen

El discurso musical es único porque, a diferencia de otras artes, requiere un intérprete como intermediario entre el creador y el público. Este re-creador (el intérprete) realiza una versión siempre nueva e irrepetible de la obra, cuyo lenguaje instrumental es inherentemente abstracto. Para su estudio, la música se analiza en dos niveles: la Forma y el Fondo. La Forma es el vehículo tangible, incluyendo la estructura, el material temático y la factura musical (textura), que se clasifica en monodia, heterofonía, polifonía y homofonía. La armonía funcional, desarrollada con la homofonía, es el elemento más reciente de la música. El Fondo es el contenido intangible o la "estructura profunda". Sus temas han evolucionado históricamente: del individualismo emocional del romanticismo germano, pasando por la sugerencia y la atmósfera del simbolismo francés, hasta el crudo aislamiento psicológico del expresionismo. Posteriormente, se incorporaron los temas de crítica social de la post-guerra europea y las temáticas nacionales e indigenistas en América Latina. La música, en esencia, es una compleja simbiosis de esta esfera tangible (forma) y la abstracta (fondo), constituyendo una representación artística presente en todo momento de la cotidianidad humana.

Palabras clave: Retórica Musical, Discurso Musical, Forma, Fondo, Estructuras Musicales, Armonía, Tematismo, Simbolismo, Nacionalismo.

Rafael J. Saavedra V.
rasaavedra@gmail.com
Universidad de Los Ándes
Mérida edo Mérida

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 66-90. ULA, Venezuela



Let's Talk About Form and Content in Music

Abstract

Musical discourse is unique because, unlike other arts, it requires a performer as an intermediary between the creator and the audience. This re-creator (the performer) creates an ever-new and unrepeatable version of the work, whose instrumental language is inherently abstract. For study purposes, music is analyzed on two levels: Form and Content. Form is the tangible vehicle, including structure, thematic material, and musical texture, which is classified as monophony, heterophony, polyphony, and homophony. Functional harmony, developed with homophony, is the most recent element of music. Content is the intangible content or "deep structure." Its themes have evolved historically: from the emotional individualism of German Romanticism, through the suggestion and atmosphere of French Symbolism, to the stark psychological isolation of Expressionism. Subsequently, themes of social criticism from post-war Europe and national and indigenous themes in Latin America were incorporated. Music, in essence, is a complex symbiosis of the tangible (form) and abstract (content) spheres, constituting an artistic representation present in every moment of human daily life.

Keywords: Musical Rhetoric, Musical Discourse, Form, Content, Musical Structures, Harmony, Thematism, Symbolism, Nationalism.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 66-90. ULA, Venezuela

Los Vasos Comunicantes

El discurso musical se transfiere de una manera peculiar, si se compara con otras artes. El poeta y el pintor se comunican directamente con el público. Sus obras, plasmadas en el papel o lienzo (únicos elementos que se interponen), son difundidas entre las diferentes generaciones en el transcurso del tiempo.

En el caso musical el compositor requiere, por lo general, de un intermediario para llegar al auditorio. Ese intermediario es el intérprete. Este último recoge la idea original en la partitura y realiza una única y temporal versión de la obra al momento de llevarla al público. De tal manera que el auditorio percibirá cada vez una nueva e irrepetible realización de la idea original del compositor.

Es de aclarar, que este fenómeno excluiría a la grabación fonográfica, videográfica, a la música electroacústica y la de transmisión oral. El papel de intérprete está tradicionalmente en manos de instrumentistas, cantantes, directores de coro y directores de orquesta. Esta necesaria y singular cadena de transmisión integrada por compositor – intérprete – público hace de la música un complejo sistema de transformación de lenguajes[1]

1 Para ampliar el tema, véase, Saavedra, Rafael, "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez", *Revista música en clave*, Sociedad Venezolana de Musicología, Vol. 8 – 1, Enero-Abril (2014). Disponible en: https://www.academia.edu/9272659/El_dilema_de_la_interpretaci%C3%B3n_musical_una_reflexi%C3%B3n_semi%C3%B3tica_desde_el_modelo_tripartito_de_Molino_y_Nattiez

Por otra parte, la naturaleza del lenguaje en el caso de la música instrumental es particularmente abstracta en relación con sus pares artísticos: la prosa y el verso se fundamentan en la concreta palabra: la pintura y la escultura se materializan en objetos visuales que suelen representar la realidad. Sin embargo, la música instrumental llega al público en forma de ondas sonoras. Con este recurso poco explícito se busca construir imágenes coherentes que describen objetos, cuentan historias y desarrollan emociones.

El intérprete analiza el discurso inmanente de la partitura para lograr una personalísima comprensión. Una vez construida la idea subjetiva de lo plasmado por el compositor, procede a realizar su versión sonora que llevará al público como destinatario final de la cadena. Ello presupone la traducción que va del sentido simbolizado por la notación musical al sentido manifestado a través del sonido. Con ello, el intérprete se convierte en un *sui generis* nuevo compositor o re-creador de la obra. Así se forma la ecuación de la música que tiende hacia el infinito: Tantas versiones como intérpretes e interpretaciones existan de la misma obra, la irrepetible obra.

¿Cómo Estudiar ese Abstracto Lenguaje?

Al igual que todo estudio semántico, el discurso posee una forma y un contenido. La forma se concibe como el vehículo que permitirá desarrollar el contenido. Debido a esta coexistencia, el análisis observa ambos elementos tratando de delimitarlos y luego los interrelaciona.

En la música, la **forma** está representada por los elementos tangibles como la estructura, el material temático y el sistema musical. En el ámbito de la estructura, se contempla la disposición de las partes, sus interacciones, sus proporciones.

En lo temático se observa el material que integra la melodía; su dibujo espacial de organización de intervalos y de codificación rítmica y métrica. Así mismo, es pertinente en este nivel analítico la textura de la composición. Ciertas escuelas, como la eslava, la denominan factura musical. El término factura proviene del latín, y quiere decir “acción y efecto de hacer”. La idea de factura es realmente amplia y subjetiva. Pero tratando de buscar un punto referencial, podría definirse como el conjunto de elementos sonoros que

se emplean en una obra musical. Si se compara la música con una pieza hecha de tela, la factura vendría siendo el tejido usado para la elaboración de la misma.

Así, una obra o sección de ella se puede presentar como una **monodia**. Esta expresión tiene su origen en el griego. De allí se deriva "monos" que significa "uno" y "ode" que traduce "canto". La factura monódica es interpretada por una o varias voces –o instrumentos– que realizan al unísono la misma línea melódica o sus duplicaciones a octavas.

De igual forma existe la **factura heterófona**. La palabra heterofonía proviene del griego "heteros" que significa "otro" y "phone" que es "sonido" o "voz"[2]. Son numerosas las acepciones dadas a este término. Pero en materia de factura musical existe una relación con la ramificación de voces de manera primitiva.

En este contexto filosófico, Platón[3] reprochaba la heterofonía. Para él, la música debía ser imitación de la belleza y orden para el alma. En tal sentido el unísono era considerado ideal, ya que representaban la unidad. Su objeción a la heterofonía se fundamentaba en el hecho de que la variación simultánea de una misma melodía rompía con la idea de la unidad y el orden que él asociaba con la música ideal. Ello podía relacionarse con el desorden del alma y, por lo tanto, corromperla. Además este fenómeno era contrario a la educación de los jóvenes, ya que la música debía coadyuvar al alma hacia la virtud.

2 Zaminer, Frieder, „Heterophonie", *Riemann Musik Lexikon*, Mainz, Alemania, B. Schott's Söhne, Sachteil [tomo de conceptos], 1967, p. 371.

3 Platón: *Leyes* 812 d-e., citado por Henderson, «Ancient Greek Music», p. 338.

Esta factura se encuentra como característica, en las composiciones de los siglos X al XII. Estas ramificaciones contemplan desde el punto de vista histórico y cultural, variaciones accidentales producidas por dos voces o instrumentos al unísono, así como composiciones donde las diferentes líneas melódicas van doblando a la principal en intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas o décimas. La duplicación en intervalos de quintas fue la base técnica compositiva del Organum en aquel entonces.

A principios del siglo XX, el término griego antiguo «heterofonía» fue empleado a por Carl Stumpf[4] en su investigación Tonsystem und Musik der Siamesen. En 1908 y 1909, Guido Adler[5] y Erich M. von Hornbostel[6] lo usaron en sus investigaciones sobre culturas ancestrales, respectivamente. Por otra parte, Curt Sachs[7], a mediados de siglo, asoció la heterofonía con la improvisación en la música de tradición oral.

4 Stumpf, Carl, „Tonsystem und Musik der Siamesen“, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft 3, Leipzig, Alemania, Editorial de Johann Ambrosius Barth, 1901, p. 69–138.

5 Adler, Guido 1908. Über Heterophonie. – Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XV, S. 17–27.

6 Hornbostel, Erich M. von, „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik“, III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien, Artaria & Co / Leipzig,Breitkopf & Haertel, p. 298–303.

7 Sachs, Curt, „Heterophonie“, Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 6, Friedrich Blume (ed.), Kassel/Basel/London, Bärenreiter, 1957, p. 327–330.

La factura polifónica –del griego "poly", "muchos" y "phone", sonido– tuvo un progresivo y largo surgimiento a partir del siglo XIII. Pero es entre las centurias XV y XVI cuando obtiene su primera cristalización y punto culminante. La europea etapa llamada renacentista logra un desarrollo de la técnica compositiva a varias voces donde cada una de ellas toma una independencia particular dentro del contexto multisonoro. Así, la técnica del contrapunto en sus más variadas formas llega a su gran esplendor. Este estilo de composición altamente sofisticada se "adueñó" de los principales centros culturales de Europa.

En la primera mitad del siglo XVIII, ocurre el segundo florecimiento de la polifonía. Era la época de J. S. Bach y G. F. Haendl. La polifonía estaba presente en todos los géneros y formatos tanto instrumentales como vocales. En esta etapa se fue haciendo más clara en la práctica la definición del sistema mayor – menor luego de una larga transición desde el sistema modal. Las diferentes voces contrapuntísticas se presentaban en planos jerárquicos, de tal manera que la multiplicidad sonora remitía una percepción de tridimensionalidad.

La factura homófona se propagó por toda Europa en tiempos revolucionarios de la Ilustración francesa y del *Sturm und Drang*[8] del mundo germano. El arte musical polifónico del antiguo régimen fue desplazado por la factura homófona como influencia de los principios democratizadores comprometidos en el arte. Esto se traducía en un lenguaje musical sencillo, accesible y apto para todo tipo de oídos. El término –al igual que los anteriores– proviene del griego "homo" que es "igual" y "phone" que, como ya es sabido, traduce "voz". La factura homófona, tiene una marcada influencia de origen en las danzas[9] y en el canto acompañado de Claudio Monteverdi. Estas solían estar compuestas de una melodía la cual era escoltada por acordes rítmicamente regulares.

8 Expresión alemana que significa "Tormenta e impulso".

9 Cf. Saavedra, Rafael, *Arquitectura de la Música*, Mérida (Venezuela): Ediciones Actual, 2013, p. 30.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, p. 66-90. ULA, Venezuela

El aspecto relacionado con el sistema musical se fundamenta en los modos, las escalas, las series, las armonías o cualquier otra lógica de organización de sonidos. Dentro de estos tipos de sistemas musicales, es la armonía el más significativo de todos ellos por su actualidad y complejidad. Esta complejidad es el fruto de una elaborada construcción intelectual, matemática y planificada. Se fue perfeccionando en un contexto de desarrollo escolástico. Es por ello que se podría considerar como el elemento más "artificial" dentro de la música.

Es de aclarar que cuando aquí se habla de armonía, se refiere al tipo de creación homófona definitivamente difundida a principios del siglo XVIII. En esta etapa, prevalecía el sistema musical fundamentado en los dos modos únicos mayor – menor. La funcionalidad estaba resumida en tres tipos de sonidos: uno estable y dos inestables. La función estable la representaba la Tónica y las inestables, la Dominante y la Subdominante. La armonía se consolidad en los tiempos de la factura homófona y es el resultado de un proceso de experimentación en la composición a varias voces, tal y como se ha descrito anteriormente.

La armonía es, entonces, el más reciente de los elementos musicales. Si comparamos proporcionalmente lo que se conoce sobre la historia de la música y buscamos como inicio los hallazgos arqueológicos desde el período Paleolítico, habría que remontarse varios miles de años. Se conoce sobre la existencia de ciertos instrumentos primitivos de aproximadamente ocho mil años antes de nuestra era. Si a eso le agregamos los dos mil años hasta hoy, se tendría un total cercano a los diez mil años de historia.

Una referencia significativa para la ubicación temporal del término armonía lo representa el año de 1722. En ese año, el compositor y teórico J. Ph. Rameau escribió el primer libro sobre ese tema, dividido en cuatro cuadernos, con el nombre de Tratado de armonía[10]. Con estos datos numéricos se podría hacer un breve pero útil ejercicio matemático:

Si reconsideramos los mencionados diez mil años de historia musical, y el nacimiento en 1722 de la armonía, es decir, hace más o menos 300 años, se obtendría una proporción aproximada del 3% de existencia de este último elemento. Algo comparativamente insignificante, cuando se relaciona con los prehistóricos orígenes.

10 Rameau, Jean-Philippe, Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1722, 489 p.

El Fondo

Todo lo hasta aquí expuesto ha sido dedicado al aspecto relacionado con la forma del discurso musical, el vehículo donde corre el contenido. Ese contenido es lo que los teóricos de la gramática generativa llaman la estructura profunda, latente o intangible. Ello para diferenciarla de la forma, es decir, de la estructura superficial, patente o tangible. La primera es abstracta, mientras que la estructura superficial es una realidad física[11].

Los contenidos de las inspiraciones musicales han marcado notables tendencias a lo largo de la historia. Por ejemplo, la Europa del siglo XIX el florecimiento de las escuelas musicales consideradas como nacionales –inspiradas en la tradición

11 Chomsky, Noam, *Sintáctica y semántica en la gramática generativa*, México DF, Siglo XXI editores, octava edición 2007, p. 75 – 129.

del arte local– se convirtió en uno de los fenómenos más singulares. Esto afectó no solo a los movimientos musicales de países con una gran tradición durante dos siglos, como Italia, Francia, Austria y Alemania sino también a todos aquellos que habían permanecido a la sombra de la historia musical internacional y que se manifestaron en el escenario mundial con sus escuelas nacionales independientes. Es el caso de Rusia, Polonia, Chequia y Noruega[12].

Gottfried Bach[13] destaca que la noción romántica del espíritu nacional, expresada entre otras cosas en las canciones corales populares, impulsó la creación de coros y federaciones de cantantes, principalmente en Alemania y, posteriormente, en Europa del Este y Estados Unidos. Estas canciones capturaron las expresiones musicales de las comunidades rurales más pequeñas. Las adaptaciones de canciones corales tradicionales, originalmente concebidas para canto solista, se difundieron rápidamente. Esto tiene principalmente dos antecedentes:

12 Konien, V., Istoria Sarubiéshnaya Musyka. Tomo III. Moscú, Musyka, 1981.

13 Bach, Gottfried, « Chor », dans Riemann Musik Lexikon, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 163.

La Revolución Francesa produjo cambios importantes en el pensamiento musical en Europa y América y, por lo tanto, en los contenidos de las creaciones artísticas: la influencia de las ideologías del llamado siglo de las luces sobre los conceptos de comunidad y de sociedad hizo de la música una nueva forma de expresión. Una característica importante de la Ilustración es la apelación a la razón que requiere el establecimiento de un conocimiento organizado frente a las ideologías rígidas y obsoletas imperantes. Ello no excluye a la sensibilidad. Razón y sentimiento coexisten armónicamente en esta corriente del pensamiento. Diderot, D'Alembert, Montesquieu, Rousseau y Voltaire se cuentan dentro de los principales enciclopedistas.

En el mundo germano surgió un peculiar movimiento intelectual que –partiendo de los mismos principios de libertad– llevaba consigo diferencias con los planteamientos de la generación francófona de la Ilustración. Estos primeros tenían como principio motivador la emancipación de la expresión, la subjetividad individual y los extremos temperamentales. En los germanos se hace característica la exaltación a la naturaleza, así como su relación íntima y subjetiva frente a la civilización bajo la rectoría de la emoción.

Esta mencionada subjetividad individual no es más que la valoración de la autonomía asociada a las diferentes percepciones frente a lo común (la realidad local en la que vivo). Dicha autonomía poética –una especie de Yo estético– suele estar dotada de fantasías y sentimientos en estrecha relación con la naturaleza (universo como el todo existencial). Uno de los principales teóricos de este planteamiento fue el filósofo germano Friedrich Schlegel. Este afirmaba que a través del arte, el "yo" del artista podía expresarse libremente, explorando la subjetividad y la creatividad sin las restricciones impuestas por la sociedad[14].

El movimiento literario juvenil germano conocido bajo el nombre de Sturm und Drang (tormenta e impulso) arropó buena parte de estas tendencias. Este nombre proviene de la obra de teatro homónima del poeta y dramaturgo Friedrich Maximilian Klinger[15], publicada en 1776. Entre sus principales activistas se destacan los escritores Johann Georg Hamann, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Johann Gottfried Herder y Johann Wolfgang Goethe, entre tantos otros.

En ambos escenarios culturales, comenzó un proceso de proliferación de las escuelas nacionales musicales, inspirándose en la tradición del arte local y en los contenidos arriba descritos. Este movimiento de raíces nacionales fue involucrando a la música de conciertos. Con L. v. Beethoven se puede apreciar en sus sinfonías la nueva concepción del pensamiento musical: La lucha racional del hombre contra su destino. Los Lieder de F. Schubert, R. Schumann y J. Brahms plantean en sus letras situaciones emocionales de intimidad asociadas al mundo externo vivido en el momento. Las óperas mágicas de C. M. Weber se fundamentan en la tradición oral en sus diversas manifestaciones no solamente relacionadas con la música característica sino también con los contenidos a partir de mitos y leyendas locales.

Estos contenidos arriba descritos son difundidos sobre unos vehículos que representan la forma: los géneros ópera, sonata, oratorio, entre otros sirven de tradicionales transportes

14 Schlegel, Friedrich, "Fragmento 116", en: Athenäum, primer tomo, segunda parte, August Wilhelm y Friedrich Schlegel (Editores), Berlín, 1798, p. 28.

15 Karthaus, Ulrich, Sturm und Drang: Epoche – Werke – Wirkung, Munich, C.H. Beck Verlag, 2007, p. 107.

En Francia, Hacia finales del siglo XIX, se desarrollaron contenidos creativos que se posicionaron contra el arte oficial. ¿En qué consistían estos contenidos?

Se trata de las ideas impartidas en los nacientes conservatorios y en las tradicionales academias de bellas artes. Los contenidos se caracterizaban por su adhesión a normas y convenciones establecidas. Existía una jerarquía temática hacia lo histórico: Sujetos bíblicos, mitológicos y alegóricos; Fines moralizadores o heroicos; Lenguaje claro y sencillo; Presencia del culto a la muerte. Por otra parte, el relato dentro de un contexto y una sucesión de hechos representaba la lógica descriptiva del discurso.

Una de las tendencias que se desarrollaron como contraparte a este arte "oficialista" la representó el movimiento conocido como simbolismo el cual desempeñó un papel clave en la aparición de un arte cada vez más abstracto. Este se rebeló contra los planteamientos "clásicos" arriba expuestos, rechazando la objetividad, el realismo y el didactismo moralizador, para centrarse en la subjetividad, el mundo interior, los sueños, la imaginación y lo místico. Se buscaba la transposición formal de lo irreal y lo extraño. Para ello se valió de símbolos y un lenguaje más libre para sugerir significados en lugar de narrar explícitamente.

El simbolismo tuvo su origen en la literatura. El nombre fue impuesto por el poeta griego, francés por adopción, Jean Moréas[16] en un manifiesto literario publicado en 1886. Este definió el nuevo estilo como «enemigo de la enseñanza, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva»[17].

16 Pseudónimo de Ioannis Papadiamantopoulos.

17 Illouz, Jean-Nicolas, « Les manifestes symbolistes », Littérature, Armand Colin (ed.), No. 139, (2005), p.

El círculo literario que giraba en torno a este movimiento buscaba explorar universos ocultos lejos del enfoque académico o científico. Para los simbolistas, el mundo es un misterio por descifrar, y el poeta debe para ello trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles.

Un ejemplo de ello lo representa Arthur Rimbaud en un soneto donde establece una correspondencia entre las vocales y los colores[18]. A partir de este poema numerosos críticos[19] han derivado diversas teorías sobre su origen y significado: Recuerdos de un abecedario para niños compuesto por cubos de colores; Alucinaciones que se imponen; Referencias científica que se relacionan, en el último verso, con el rayo ultravioleta descubierto 70 años antes; Tratados esotéricos u ocultistas; Fascinación por la sinestesia.

A partir de 1885, la casa de Stéphane Mallarmé se fue convirtiendo en el centro de un círculo poético de jóvenes artistas. Este círculo fue ganando influencia y pronto se convirtió en uno de los principales escenarios para el desarrollo del Simbolismo. Para Lucie-Smith[20], Mallarmé se convirtió así en un modelo para los poetas modernos, que reivindicaron sus valores poéticos y se inspiraron en ellos, incluso los imitaron.

Aunque el escritor Paul Verlaine se negaba a ser considerado simbolista éste, sin embargo, se convirtió en una referencia para los simbolistas, sobre todo tras la publicación de Los poetas malditos[21] en 1884.

101.

18 André Guyaux, « Voyelles d'Arthur Rimbaud, virgules et points-virgules », La Revue des Ressources. Consultada el 27 de septiembre del 2025. http://www.larevuedesressources.org/Voyelles-d-Arthur-Rimbaud-virgules-et-points-virgules.html

19 Ernest Gaubert, Georges Izambard, Claude Lévi-Strauss, entre otros.

20 Lucie-Smith, Edward, Le Symbolisme, Londres, Thames and Hudson, 1999, p. 55.

21 Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 63-65.

Hasta la década de 1890, el simbolismo se había desarrollado principalmente en la poesía. A partir de ese momento se fue extendiendo en el mundo del teatro. En 1893 Maurice Maeterlinck escribe la pieza Peleas y Melisenda. Dicha obra está identificada con elementos propios de ese movimiento como la supresión del marco espacio-temporal. Es este drama de atmósfera legendaria los personajes aparecen sin historia: el público desconoce su pasado. Nada permite identificar un lugar o una época, ni en los textos, ni en el vestuario, ni en la escenografía.

En esa misma década, la música también entra en la escena de este mundo de temáticas. A diferencia de los desarrollos de grandes formas que plasmaron una serie de momentos expresivos concatenados entre sí, propio de los compositores germanos del siglo XIX, los franceses de finales de centuria dieron su respuesta: Estos últimos buscaron forjar una imagen sonora, una descripción de un momento visual más allá de lo formal. Algo similar a una imagen en la pintura llamada impresionista. Esta imagen sonora se concibió con la intención de trasferir un estado anímico y una determinada atmósfera al oyente. Se trata de un discurso dotado de impresiones subjetivas, de imágenes borrosas.

Entre 1892 y 1894, Claude Debussy compuso la obra orquestal Preludio a la siesta de un fauno, inspirada en un poema de Stéphane Mallarmé[22]. Aquí Debussy buscó expresar con la orquesta imágenes acústicas momentáneas del mundo interno de este personaje mitológico. El mismo autor bien lo explica en el programa de mano del estreno el 22 de diciembre de 1894:

> La música de este preludio es una ilustración muy libre del hermoso poema de Mallarmé. No pretende realmente resumir este poema, sino sugerir las diferentes atmósferas en las que se desenvuelven los deseos y sueños del egipán en esta tarde ardiente.[23]

Esta idea original de Mallarmé no se quedó solamente reflejada en Debussy: Dieciocho años más tarde, el empresario ruso Serguéi Diáguilev llevó a cabo en París el estreno del ballet La siesta de un fauno, con coreografía de Vaslav Nijinski y escenografía y vestuario de Léon Bakst, sobre la música de Debussy.

22 L'Après-midi d'un faune, 1876.

23 Höweler, Capar, Sommets de la Musique, Flammarion, 1958, citado en Discographies. Consultado el 29 de septiembre del 2025 http://patachonf.free.fr/musique/debussy/faunep.php

Con esta obra, Nijinski se consolidó como un coreógrafo original, destacando la animalidad y la sensualidad del fauno. Este jugó con ángulos, perfiles y movimientos laterales tal y como se observan en las figuras dibujadas de los vasos antiguos griegos. Nijinsky abandonó la danza académica en favor de gestos totalmente propios.

No se puede dejar de comentar los escándalos de la *premier:* hubo alboroto entre el público que interrumpió la representación y obligó a Diáguilev a reiniciar el espectáculo. A esto se le sumó la prensa que atrajo al público a las siguientes representaciones, principalmente debido al artículo de Gaston Calmette en el periódico Le Figaro[24]: "Quienes hablan de arte y poesía en esta obra se burlan de nosotros. No es una égloga elegante ni una producción profunda. Tuvimos un fauno indecoroso con viles movimientos de bestialidad erótica y gestos de profunda inmodestia."

El principio de representación perceptiva fue utilizado por Debussy, además, en sus tres bocetos sinfónicos para orquesta bajo el nombre de El mar. Esta obra fue inspirada durante su estancia, en 1903, en la costa del Canal de la Mancha en Eastbourne. El pianista Sviatoslav Richter comentaba sobre esta obra lo siguiente:

> En la música de Debussy no hay emociones personales. Son impresiones que te afectan con mayor intensidad que la naturaleza. Al contemplar el mar, no experimentarás sensaciones tan intensas como al escuchar esta obra de Debussy. Es la perfección misma.[25]

En lo que a género vocal se refiere, vale destacar que en la denominada corriente simbolista proliferaron las musicalizaciones de los poetas arriba nombrados como el ciclo La Bonne Chanson, opus 61, de Gabriel Fauré, con versos de Paul Verlaine.

En 1902, Debussy estrena en París su ópera Peleas y Melisenda basada en la pieza teatral de Maurice Maeterlinck de la cual hablamos ya anteriormente. Es importante resaltar que esta obra teatral sirvió de inspiración a varios otros compositores: Fauré escribió en

24 Le Figaro, 30 de mayo de 1912.

25 Richter, Sviatoslav, Debussy, Chopin, Prokofiev, folleto, doble CD, BBC Legends (BBCL 4021-2), 1999.

1898 la música incidental para la versión en inglés presentada en Londres de la pieza de Maeterlinck. Dos años más tarde, Fauré convirtió su composición en una suite orquestal en cinco movimientos.

Estas derivaciones de dicha pieza teatral fueron más allá de las fronteras francesas: el compositor escocés, William Wallace, escribió en 1897 una suite orquestal. El austríaco Arnold Schönberg entre 1902 y 1903 creó un poema sinfónico (opus 5) y el finlandés Jean Sibelius, dos años más tarde, estrenó la música para esa pieza de teatro en versión sueca.

Los inicios del siglo XX estuvieron caracterizados por el mundo psicológico aislado del contexto externo. En tiempos previos a la guerra de 1914 se planteaban los compositores el asunto de la comunicación entre individuos por medio del alma como expresión cruda de emociones emotivas individuales sin necesidad del entorno. Aquí el ¿quién es? o ¿de dónde viene? es reincidentemente incierto. Estos contenidos reflejaban principalmente el estado anímico fuera de toda regla y toda convención donde imperaban los sentimientos bajo presión: tristeza, desesperación, miedo…

En este orden de temáticas, el compositor vienés, Arnold Schönberg, escribió en 1909 un monodrama[26] musical para soprano sola y gran orquesta titulado Espera[27]. La trama se desarrolla de noche y en un bosque (contexto neutro). Aparece una mujer vagando desesperada por el bosque en busca de su amante. Experimenta todas las emociones: el miedo y la esperanza se suceden rápidamente. Al pisar un

26 Obra escénica para un solo personaje. En este caso, se trata de una ópera para un solo cantante.

27 Erwartung, op. 17, con libreto de Marie Pappenheim.

cadáver, descubre horrorizada que es el de su amado. Comienza a pedir ayuda, pero nadie responde. Intenta revivirlo. Luego habla con él como si aún estuviera vivo, acusándole enfadada porque él le ha sido infiel. Más tarde se pregunta qué irá a hacer ella con su vida, considerando que su amante está muerto. Finalmente, ella se marcha vagando sola por la noche.

El panorama de contenidos cambia en Europa radicalmente luego de la primera guerra (1914 a 1918) en la cual se derrumbaron los grandes imperios históricos. Hubo una generalizada conmoción por las muertes masivas de entonces. Se profundizaron las luchas de clases: Los soldados asumieron que su participación en la guerra no representaba la defensa de patria alguna sino, los intereses económicos de las élites imperiales. Para los combatientes, los gritos de guerra (eslóganes) se convirtieron en voces vacías. De estos movimientos sociales y políticos, se crearon partidos socialdemócratas y comunistas por todo el mundo,

En Rusia se desencadenó la primera revolución proletaria del mundo en octubre de 1917. Ello influyó en el desarrollo histórico de otros países.

En Alemania, con el estallido de la guerra, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht formaron la Liga Espartaquista, una facción revolucionaria que se oponía radicalmente a la guerra, En 1919 se produjo un levantamiento de los trabajadores en Berlín y el gobierno recurrió a las fuerzas paramilitares (Freikorps) para sofocar la revuelta. Los dirigentes Espartaquistas fueron capturados y brutalmente asesinados.

Una parte significativa de los pensadores y artistas de la época revalorizaron la noción de la vida, de la moral y de la sociedad en general. Con ello surgió una tendencia en los contenidos de sus obras caracterizada por un marcado acento social crítico ante la realidad que se vivía para entonces. Tal es el caso del escritor estadounidense Ernest Hemingway, quien en su Adiós a las armas (1929) evoca la guerra y describe los eventos que llevarán al protagonista, Frédéric Henry, a escapar de ella. Hemingway describe en esta obra la irracional brutalidad y el desconcierto de la guerra.

En la música, el vienés Alban Berg escribe, entre 1914 y 1922, la ópera Wozzeck. En ella, se desarrolla en forma brutal el tema de la inevitabilidad de la dureza, la miseria, la opresión social y la degradación psicológica.

En 1928 se estrenó en Berlín La ópera de los tres centavos, de Kurt Weill y libreto de Bertolt Brecht. La obra representa una crítica a la estructura social, ambientada en un Londres marginal y decadente.

Los hechos se desarrollan en un barrio dominado por personajes turbios y protagonizados por el criminal Mack o Mackie “el Navaja” y el explotador de mendigos Jonathan Peachum. Ambos se encuentran confrontados por el destino. Peachum hace todo lo posible por entregar a Mack a la policía pero el plan se dificulta por las viejas relaciones de amistad que tiene este último con Tiger Brown, jefe de la gendarmería de Londres. A pesar de ello, Peachum ejerce presión y con el tiempo logra que arresten a Mack y lo sentencien a muerte. Justo antes de la ejecución, Brown aparece “por obra y gracia de Dios” como mensajero real y anuncia que Mack no sólo ha sido indultado sino que también le han concedido un título nobiliario y una renta vitalicia.

Con esta obra de contenido crítico se abordan temas sobre la corrupción, el delito y la relación entre el poder policíaco y las bandas criminales. Así mismo, se cuestionan los estereotipos sobre ideas de sociedad, propiedad, moral.

La balada de Mackie el Navaja, canción perteneciente al preludio de esta ópera, tuvo trascendencia internacional hasta la actualidad. Versiones en otros idiomas y estilos inundaron el mercado: Gerald Price la grabó en 1954 para el mundo angloparlante, Louis Armstrong la hizo en versión de jazz en 1955, Bing Crosby la musicalizó en 1857, la orquesta de Richard Wess la interpretó en 1958, Bobby Darin la realizó en estilo swing, Ella Fitzgerald la presentó en 1960 con el Cuarteto Paul Smith, Caterina Valente la cantó en 1957, así como Frank Sinatra en 1984.

En 1978 el panameño Rubén Blades crea su propia versión –dentro del marco del movimiento conocido como salsa– de la canción en la figura de "Pedro Navaja". Se trata de una contextualización de la historia en los barrios latinos de Nueva York para darle una nueva identidad y relatar sobre la vida urbana y su violencia.

Siguiendo este recorrido por el continente latinoamericano, es importante destacar el surgimiento de contenidos inspirados en temáticas locales. Durante las décadas de los 20 al 40 del siglo XX ocurrió un proceso de fundación de orquestas sinfónicas en las principales capitales de la región. Tales son los casos de: Orquesta Sinfónica de La Habana (1922), Orquesta Filarmónica de La Habana (1924), Orquesta Sinfónica de México (1928), Orquesta Sinfónica Venezuela – Caracas (1930), Orquesta Sinfónica del Sodre – Montevideo (1931), Orquesta Sinfónica Brasileña - Río de Janeiro (1940), Orquesta Sinfónica Nacional de Chile - Santiago de Chile (1941), Orquesta Sinfónica Nacional - Buenos Aires (1948, primera presentación en 1949).

Los compositores hasta el momento escribían principalmente piezas cortas para piano donde se exponían frecuentemente danzas y otras músicas características de América Latina. Eran "paisajistas" del sonido que evocaban tradiciones rurales.

Con la aparición de las orquestas sinfónicas estos comenzaron a experimentar con obras de mayores dimensiones y con las combinaciones tímbricas que implicaba el conjunto instrumental. Los contenidos se fueron haciendo más complejos y profundos.

En México, Silvestre Revueltas se inscribe en la corriente indigenista con su Cuauhnáhuac. Fue creada en 1931 para orquesta de cuerdas y, dos años más tarde, reestructurada para orquesta completa. La obra lleva el nombre náhuatl de Cuernavaca, que traduce "junto al bosque", y evoca el espíritu de la región.

El compositor brasileño Walter Burle Marx escribió en 1949 Chegada de Xangó ("Llegada de Xangó"). Está inspirada en la figura de Xangó (o Shangó), uno de las deidades más resaltantes de la cultura yoruba, de origen africano y adopción americana.

Con la glosa sinfónica Margariteña (1954), Inocente Carreño desarrolla variaciones de algunos temas tradicionales de esa isla venezolana. Vale resaltar el colorido logrado con la orquestación. La obra representa un tributo musical a la tierra natal del compositor.

En 1954 Antonio Estévez estrena la Cantata Criolla, para orquesta sinfónica, coro y solistas (tenor y barítono). Está fundamentada en el poema de Alberto Arelo Torrealba Florentino el que cantó con el diablo. Esta temática está inspirada en la leyenda llanera acerca del humilde cabrestero a quien se le aparece el personaje infernal para retarlo a improvisar coplas cantadas[28].

28 Cf. Saavedra, Rafael, "Lo Eterno y Lo Ocasional en la Cantata Criolla", Revista Cultural Carohana, n° 19 (mayo 2016), (3era edición), p. 30 – 32. Consultado el 10 de octubre del 2025. https://www.academia.edu/25634674/_Lo_Eterno_y_Lo_Ocasional_en_la_Cantata_Criolla_Revista_Cultural_Carohana_mayo_2016_3era_edici%C3%B3n_p._30_32

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 66-90. ULA, Venezuela

Reflexiones Finales

Se han plasmado aquí unas cuantas reflexiones sobre el discurso musical: Por un lado está la esfera de lo tangible compuesta por las estructuras, los materiales melódicos, las facturas, los sistemas musicales, los timbres vocales e instrumentales. Cuando la música tiene partes cantadas se le suma la morfología y la sintaxis verbal.

Por otra parte, están los significados de todos los elementos anteriores, Se trata de una esfera singularmente abstracta e irrepetible vestida de formas estéticas. En el caso de la música vocal, se presenta además la semántica del texto. Esta última interacciona con la música constituyendo así una simbiosis. En la mayoría de los casos, el arte sonoro se pone al servicio del poema para reflejar y resaltar el contenido de este último.

Muy a pesar del subjetivismo innato del discurso, la música es una representación artística que acompaña la cotidianidad de todos los seres humanos (sin excepción) desde el vientre materno y a lo largo de la vida.

Referencias

Adler, Guido 1908. Über Heterophonie. – Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XV, S. 17–27.

Bach, Gottfried, « Chor », dans Riemann Musik Lexikon, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 163.

Chomsky, Noam, Sintáctica y semántica en la gramática generativa, México DF, Siglo XXI editores, octava edición 2007, 255 p.

Guyaux, André, « Voyelles d'Arthur Rimbaud, virgules et points-virgules », La Revue des Ressources. Consultada el 27 de septiembre del 2025. http://www.larevuedesressources.org/Voyelles-d-Arthur-Rimbaud-virgules-et-points-virgules.html

Henderson, Isobel: «Ancient Greek Music» en The New Oxford History of Music, vol.1: Ancient and Oriental Music. Oxford: Oxford University Press, 1957.

Hornbostel, Erich M. von, „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik", III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien, Artaria & Co / Leipzig, Breitkopf & Haertel, p. 298–303.

Höweler, Capar, Sommets de la Musique, Flammarion, 1958, citado en Discographies. Consultado el 29 de septiembre del 2025 http://patachonf.free.fr/musique/debussy/faunep.php

Referencias

Illouz, Jean-Nicolas, « Les manifestes symbolistes », Littérature, Armand Colin (ed.), No. 139, (2005), p. 93-113.

Karthaus, Ulrich, Sturm und Drang: Epoche – Werke – Wirkung, Munich, C.H. Beck Verlag, 2007, 113 p.

Konien, Valentina, Istoria Sarubiéshnaya Musyka. Tomo III. Moscú, Musyka, 1981, 534 p.

Le Figaro, 30 de mayo de 1912.

Lucie-Smith, Edward, Le Symbolisme, Londres, Thames and Hudson, 1999, 216 p.

Marchal, Bertrand, Le Symbolisme, Paris, Armand Colin, 2011, 240 p.

Rameau, Jean-Philippe, Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1722, 489 p.

Richter, Sviatoslav, Debussy, Chopin, Prokofiev, folleto, doble CD, BBC Legends (BBCL 4021-2), 1999.

Saavedra, Rafael, Arquitectura de la Música, Mérida (Venezuela): Ediciones Actual, 2013, 208 p.

Referencias

Saavedra, Rafael, "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez", Revista música en clave, Sociedad Venezolana de Musicología, Vol. 8 – 1, Enero-Abril (2014). Disponible en: https://www.academia.edu/9272659/El_dilema_de_la_interpretaci%C3%B3n_musical_una_reflexi%C3%B3n_semi%C3%B3tica_desde_el_modelo_tripartito_de_Molino_y_Nattiez

Saavedra, Rafael, "Lo Eterno y Lo Ocasional en la Cantata Criolla", Revista Cultural Carohana, n° 19 (mayo 2016), (3era edición), p. 30 – 32. Consultado el 10 de octubre del 2025. https://www.academia.edu/25634674/_Lo_Eterno_y_Lo_Ocasional_en_la_Cantata_Criolla_Revista_Cultural_Carohana_mayo_2016_3era_edici%C3%B3n_p._30_32

Sachs, Curt, „Heterophonie", Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 6, Friedrich Blume (ed.), Kassel/Basel/London, Bärenreiter, 1957, p. 327–330.

Schlegel, Friedrich, „Fragmento 116", en: Athenäum, primer tomo, segunda parte, August Wilhelm y Friedrich Schlegel (Editores), Berlín, 1798, 178 p.

Stumpf, Carl, „Tonsystem und Musik der Siamesen", Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft 3, Leipzig, Alemania, Editorial de Johann Ambrosius Barth, 1901, p. 69–138.

Zaminer, Frieder, „Heterophonie", Riemann Musik Lexikon, Mainz, Alemania, B. Schott's Söhne, Sachteil [tomo de conceptos], 1967, p. 371.

Rafael J. Saavedra V.
rasaavedra@gmail.com
Universidad de Los Ándes
Mérida edo Mérida

Como citar este artículo:

Saavedra, R. Hablemos sobre la forma y el fondo en la música *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 66-90 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Rafael J. Saavedra V.

Doctor en música y musicología, Universidad de la Sorbona- París IV

Master en Bellas Artes. Director Coral. Profesor de Disciplinas Corales, Conservatorio Estatal de Moscú Piotr Ilich Chaikovsky. Guitarrista. Escuela Superior de Música y Arte Dramático de Viena. Director de Ensembles Conservatorio de la Ciudad de Viena. Porfesor de la Facultdad de Arte, Escuela de Música.

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 91-120. ULA, Venezuela



Metamorfosis, Animalidad, Sonoridades, Gesto y Escritura

Metamorphosis, Animality, Sounds, Gesture, and Writing

Fecha de Recibido: 22 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 28 de octubre de 2025
Fecha de Aprobación: 5 de noviembre de 2025

Palabras clave: Animalidad, Acústica, Escucha, Metamorfosis, Poética, Sonoridades.

Resumen

La metamorfosis ofrece una aproximación al rastro de la animalidad en la escritura como expresión de una poiesis del afecto que se trama a través de relaciones inter y metatextuales sobre lo impredecible de las sonoridades de una lengua, concebida como espacio tiempo de un locus plural de enunciación, que expresa una episteme multinatural del sonido que se revela en heterofonías, holofonías, geofonías, biofonías y cosmofonías que componen una trama textual que celebra las trazas de una experiencia de escritura polivocal y polifónica.

Keywords: Animality, Acoustics, Listening, Metamorphosis, Poetics, Sounds.

Abstract

Metamorphosis offers an approach to the trace of animality in and of writing as an expression of a poiesis of affect that is woven through inter- and metatextual relationships concerning the unpredictability of the sounds of a language, conceived as the space-time of a plural locus of enunciation that expresses a multinatural episteme of sound, revealed in heterophonies, holophonies, geophonies, biophonies, and cosmophonies that compose a textual fabric celebrating the traces of a polyvocal and polyphonic writing experience.

Mario Madroñero Morillo
mariomadronero27@gmail.com
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador.

Poética de la Animalidad y Metamorfosis de la Atención

La animalidad como forma inacabada del ser que oscila entre el sujeto y la cosa animada, conlleva el devenir de un halito y soplo que expone una poiesis que, entre sus gestos, lenguas, hablas, grafías, escrituras, implica un acontecer, una acción que altera la iconografía, imagen y narrativa que representa la naturaleza, lo humano, la cultura y la forma en que se concibe el cuerpo, la persona y sus relaciones.

El cuerpo es el territorio, sitio, tiempo y lugar a través del que se expresa la interpelación sobre la concepción monocultural de una ontología, una poética, una estética, una política que, fundamentados en paradigmas de representación sobre la naturaleza, lo humano, la cultura, cierran el cuerpo y la persona sobre sí, mientras la animalidad provoca la pluralidad de su dimensión zoosociocosmológica, pues como refiere Florencia Tola (2019):

> El cuerpo-persona es susceptible de transformarse a raíz de la acción de entidades no-humanas que dejan marcas en él e inciden en su apariencia. Una persona-cuerpo puede combinar elementos y aptitudes tanto humanas como no-humanas (…) el cuerpo no contiene siempre a los elementos que hacen a la persona ni las personas están contenidas exclusivamente dentro del cuerpo. Existen, de hecho, componentes (fluidos corporales, nombres, sombra, etc.) que pueden desterritorializarse; alejarse momentáneamente del cuerpo y permitir la fusión de cuerpos-personas humanas y no-humanas[1].

El devenir de la animalidad provoca la apertura de la dimensión zoosociocosmológica de las relaciones entre seres y naturalezas en disenso, pues no se trata de una homogenización de las diferencias dependiente de una economía animista de la cultura, sino de la exposición de lo que la altera. En este sentido, en la

1 Tola, Florencia, No-humanos que hacen la historia, el entorno y el cuerpo en el Chaco argentino Etnográfica [En línea], vol. 23 (2), 2019, P. 503.

zoología de los *qom* habitantes del Chaco en Argentina –como sucede en diferentes contextos de relaciones interespecie e interculturales[2]–, los animales son "seres dotados de intencionalidad, agencia y capacidad de comunicación"[3].

La intencionalidad animal se concibe como un indicio de la moción de alteración que produce la relación entre poiesis de especies dispares, por medio de la inter y alter locución entre elementos y aptitudes que traman las cualidades de las capacidades inesperadas de una holoentidad[4], existencia interespecie que alterada expresa y materializa la metamorfosis del cuerpo y la persona por los afectos que conlleva.

La intencionalidad afectiva de la animalidad pluraliza la agencia y la capacidad de comunicación diseminada en una poiesis que urde la textualidad de una mitosofía en la que los saberes míticos de la dimensión zoosociocosmológica, provocan lenguajes y narrativas a través de la intersección entre sonidos, gestos, voces, cuerpos y personas humanas y no humanas que expresan la dimensión cosmopolítica de la comunalidad animal; pues como recalca:

> (...) es preciso resaltar que el espacio –o más concretamente, el territorio– se constituye no tanto como un paisaje en el que los animales se dispondrían o como un entorno natural necesario para el desarrollo de una especie, sino como el elemento constitutivo de la identidad animal. Tanto el cuerpo –y las aptitudes que a él se asocian– como el espacio –en tanto posibilitador de las relaciones– son dos componentes centrales de la existencia y forma de ser de los animales[5].

2 Las diferentes concepciones sobre el cuerpo en diferentes contextos y culturas han dado lugar a perspectivas que permiten considerar otras subjetividades en cuanto a la interculturalidad, y de igual manera en cuanto a relaciones interespecies a subjetividades no humanas, que también pueden incluir objetos. Propuestas como las de Phillipe Descola, Roy Wagner, Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro y Deborah Danowski, Marisol de la Cadena y Mario Blaser, Anna Tsing, Graham Harman, Florencia Tola, Elvira Espejo Ayca, Donna Haraway, Silvia Rivera Cusicanqui, que propone un diálogo e interlocución con las mitologías y cosmologías amerindias y de contextos africanos, asiáticos, insulares en perspectiva de una diversidad epistémica que ofrezca la posibilidad de alterar los paradigmas de lo humano y las relaciones con la tierra.

3 Tola, Florencia, Prólogo. En: Zoología Qom. Conocimientos tobas sobre el mundo animal. Medrano Celeste, Maidana, Mauricio y Gómez, Cirilo. Ediciones Biológica. Serie Naturaleza, Conservación y Sociedad No 3. Santa Fe, Argentina, 2011, P.10.

4 Donna, J. Haraway, Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Consoni, Buenos Aires, 2019

5 Tola, Florencia, Prólogo. En: Zoología Qom. Conocimientos tobas sobre el mundo animal. Medrano Celeste, Maidana, Mauricio y Gómez, Cirilo. Ediciones Biológica. Serie Naturaleza, Conservación y Sociedad No 3. Santa Fe, Argentina, 2011, p.10.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 91-120. ULA, Venezuela

Una comunalidad animal como espacio y tiempo de relaciones entre cuerpos y personas en disenso pluraliza la identidad que delimita lo humano, lo animal, la naturaleza, la cultura, a través de la psicología, la biología, la zoología, la etología y la sociología que las reducen a un esquema racionalista o sensitivo monocultural, pues al tramarse por la urdimbre entre afectos incita relaciones entre subjetividades alteradas.

Las relaciones entre cosmogonías y cosmologías dispares trazan narrativas an-árquicas capaces de co/crear e inventar cosmologías distintas por la alteración de la razón que las ordena y proyecta, motivo por el que exponen la cosmopolítica de sus relaciones, que no remiten a la conservación o al retorno de una armonía preestablecida, sino a su partición.

La partición cosmopolítica corresponde a praxis de alteración diferencial que implican participación por el agenciamiento afectivo a través del que se contagian, pues acontecen en el encuentro entre cuerpos-personas que difieren y dilatan el consenso que pretende determinarlos a través de la identificación con un principio o la finalidad de un resultado. Razón además de su resistencia, debido a que como propone Ailton Krenak (2021): “Nosotros resistimos expandiendo nuestra subjetividad, no aceptando esa idea de que somos todos iguales”[6].

6 Ailton Krenak, Ideas para postergar el fin del mundo. Prometeo Libros. Buenos Aires, Argentina, 2021, p. 23.

No aceptar la imposición de la igualdad a través de la expansión de la subjetividad implica diferir la identidad en correspondencia con la pluralidad del multinaturalismo que urde intencionalidades, agenciamientos, comunicaciones diferentes, que como narra Vinciane Despret (2022a) a partir de la escucha del canto del mirlo después del invierno, producen una metamorfosis de la atención:

> Ese mirlo cantaba con el *entusiasmo de su cuerpo* (…) pero no fue ese entusiasmo lo que me mantuvo despierta (…) Fue su atención sostenida en hacer variar cada serie de notas. Desde el segundo o tercer llamado, me atrapó lo que se convirtió en una novela audiofónica cuyos episodios melódicos yo pedía con un "¿y qué más?" mudo. Cada secuencia difería de la precedente, cada una se inventaba bajo la forma de un contrapunto inédito (…) El canto me había dado el silencio. Lo importante me había tocado[7].

La intencionalidad animal resuena en el entusiasmo que expone el furor de la poiética que expone la feralidad de su composición que, aunque profana su divinidad al hacerla pública, no representa su misterio. El locus feral de enunciación plural agencia por afecto la expresión al hacer del silencio una inter y alter locución que materializa la importancia de la diseminación de la metamorfosis de la textualidad.

7 Vinciane Despret, Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2022a, p.11.

La importancia se concibe como una cualidad interior que se abre por afecto a nivel multidimensional, de ahí que ser tocado por lo importante del canto del animal corresponda a la exteriorización de su resonancia y de esta forma a la expansión de la subjetividad.

La contemplación de la metamorfosis se relaciona con la atención del augur y así con la adivinación, la predicción y el pronóstico, como expresiones de la temporalidad de la poiesis en la que la adivinación al percibir más allá de lo que se hace presente a plena luz, expresa la anticipación perceptiva de la especulación, la imaginación, los sueños, el afecto, como cualidades del pronóstico del "momento prospectivo"[8], que abre la animalidad de la atención e incita una "ecología de la atención"[9] como un saber por ex-ducción[10] que expone el mundo como un espacio – "a-tópico" y no "utópico (…) un espacio de praxis libre de autotransformación y autodesplazamiento (…) de cambios en nosotros mismos y en el presente en que vivimos"[11].

La metamorfosis ecológica de la atención animal expresa el perspectivismo a través del que se pluraliza la percepción sobre sí, los otros, la naturaleza, el mundo; corresponde a una experiencia y visualización holística que deviene por desenfoque de la mirada y por descentramiento del cuerpo.

8 Miyazaki, Hirokazu, The method of hope. Anthropology, philosophy, and Fijian knowledge. Stanford University Press. Stanford, California, 2004.

9 Tim Ingold, Anthropology and/aseducation. Routledge, Taylor and Francis Group. London and New York, 2018.

10 De acuerdo con la propuesta de Tim Ingold (2018): "Uno no va de los hechos "sobre el terreno" a las teorías por in-ducción, ni a la inversa de teorías a los hechos mediante un proceso inverso de de-ducción, sino más bien a lo largo del sensible camino de una variación continua, es decir, por ex-ducción" (Ingold, 2018, p. 41).

11 Jan Masschelein, 2010. The idea of critical e-ducational research – e-ducating the gaze and inviting to go walking. In The Possibility/Impossibility of a New Critical Language of Education, ed. I. Gur-Ze'ev. Rotterdam: Sense Publishers, 2010, pp. 275–291, p. 277.

La afección animal implica la apertura a la temporalidad de la animalidad, que conlleva en referencia a la dimensión de la forma, la expresión de lo no doméstico y por extensión de lo salvaje, no en contradicción con lo cultural o lo civilizado, sino como exposición de la ausencia, lo invisible, lo espectral y fantasmal, lo imprevisto, en, por, de, lo feral. La animalidad poética expone una episteme feral que provoca la expansión de las subjetividades por metamorfosis, pues como refiere Emanuele Coccia (2021):

> La metamorfosis es el principio de equivalencia entre todas las naturalezas y el proceso que permite producir dicha equivalencia. Toda forma, toda naturaleza proviene de otra y es equivalente a ella. Todas existen sobre el mismo plano. Tienen lo que las otras comparten con ella, pero de modos diferentes. La variación es *horizontal*[12].

La compartición de la metamorfosis produce equivalencias críticas que evitan la reproducción de lo mismo, pues la variación al ser horizontal se distancia de la proyección dependiente de la economía de la evolución, debido a que se urde por mutaciones a través de evoluciones e involuciones a-paralelas; de acuerdo con Deleuze (1980):

> no es que un término devenga el otro, sino que cada uno encuentra al otro, un único devenir que no es común para los dos, puesto que nada tienen que ver el uno con el otro, sino que está entre los dos, que tiene su propia dirección, un bloque de devenir, una evolución a-paralela (…) unas bodas, siempre “fuera” y “entre”[13].

12 Emanuele Coccia, Emanuele, Metamorfosis. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2021, p. 16-17.

13 Giles, Deleuze, Gilles, Claire, Parnet, Diálogos. Editorial Pre-Textos, Valencia, España, 1980, p. 7-11.

Una boda en perspectiva de la evolución a-paralela conlleva la promesa de la mutación y la metamorfosis, se trata del encuentro "entre dos reinos (…) contra natura"[14] que provoca cambios impredecibles en los regímenes de representación que sustentan las formas de una identidad; de esta manera: "Toda identidad específica define exclusivamente la fórmula de la continuidad –y de la metamorfosis– con las otras especies"[15].

La equivalencia crítica de la paradoja de la continuidad que implica la metamorfosis expresa la cualidad de la poiesis teriomórfica y las holoentidades ferales que alteran la razón de ser (del) animal y el eros de las subjetividades que expone el anima, halito y soplo de una espiritualidad multinatural interespecífica que urde las textualidades de la intencionalidad, agencia y comunicación zoosociocosmológica de los saberes míticos, como expresiones de las epistemes ferales de las animalidades poéticas que se resisten a la domesticación.

14 Deleuze, Parnet, p.6.

15 Emanuele Coccia, Emanuele, 2021, p.13.

Territorios Sonoros, Geofonías y Cosmofonías

La animalidad como puesta en límite de la iconografía, imagen y narrativa que representa la naturaleza, lo humano, la cultura, el cuerpo, la persona y sus relaciones, por la cualidad teriomórfica de su poiesis provoca una estética feral que corresponde a la sensación y sensibilidad afectiva de un eros animal.

La animalidad del eros expresa la pasión, el amor y el deseo que se describe como ardiente por el furor que provoca, motivo por el que se relaciona con el entusiasmo, la inspiración, la revelación, la demencia, la discordia. La poiesis trama una equivalencia crítica entre Eros y Eris, que hace posible la interpelación y el cuestionamiento de la forma en que se concibe la función de la poesía y de las artes y los modos de relación con los mitos. Razón por la que Giovanni Boccaccio (1983) confronta a los detractores de su función y valor cuando dice que: “La poesía, a la que los negligentes e ignorantes desprecian, es, en efecto, un cierto fervor de encontrar y decir o escribir con exquisitez lo que has encontrado”[16].

La interpretación del poeta refiere el valor de la poesía al concepto *poietes* que traduce como “exquisita locución” a diferencia de *poio poieis* que remite a *fingo* y *fingis* en alusión a la composición, la invención, el dar forma[17] a través de la aplicación de técnicas que reducen el gozo que conlleva lo exquisito comprendido como el gusto de y por la indagación.

La estética que delimita la concepción de Boccaccio evidencia el contexto en el que propone su traducción, en la que presenta una interpretación de las divinidades de la mitología griega sustentada en el *sensus plenior*, método a través del que pretende ofrecer un sentido más completo de textos considerados sagrados por la inspiración divina que se les atribuye, además de proponer la referencia al paganismo como alegoría.

La alegoría no solo permite establecer una relación entre la poesía y la teología en perspectiva de interpretar los mitos de acuerdo con un canon, sino que hace posible percibir y presentir la dimensión pagana

16 Giovanni, Boccaccio, Giovanni, Genealogía de los Dioses paganos. Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 816.

17 Boccaccio…, p. 817.

que los atraviesa, particularidad que Robert Graves (2023) en la relectura sobre la concepción del mito entre los griegos, propone a través de una "gramática histórica del mito poético", en perspectiva de releer los mitos de Gales e Irlanda. De acuerdo con Graves: "el lenguaje del mito poético, corriente en la Antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica"[18].

La reducción del sentido del lenguaje mágico ocurre durante la transición teológica, económica, política, que precede la formación de las primeras conceptualizaciones filosóficas en contraposición a las que presentan los mitos, en este contexto, los primeros filósofos en Grecia se oponen al lenguaje mágico y a la poesía mágica "porque amenazaba a su nueva religión de la lógica" –razón por la que elaboran–:

> un lenguaje poético racional (ahora llamado "clásico") en honor de su patrono Apolo, y se impuso en todo el mundo como la última palabra sobre la iluminación espiritual, opinión que prácticamente ha predominado desde entonces en las escuelas y universidades europeas, donde ahora se estudian los mitos solamente como reliquias arcaicas de la era infantil de la humanidad[19].

La oposición y rechazo del lenguaje poético por su relación con la magia y la divinidad, las posibles interpretaciones de la concepción de inspiración y la función de la poesía en el contexto pre clásico, clásico y judeocristiano en Europa, silencian la presencia feral de la animalidad en la poiesis, sin embargo, resuena, en el caso de Boccaccio en la referencia al fervor y en la propuesta de Graves en la remisión al mito que concibe como un "iconógrafo verbal"[20] en el que se presentan y diseminan temas que se resisten a una interpretación unilateral y monocultural de sus sentidos.

18 Robert Graves, La Diosa blanca, La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético. Alianza Editorial, 2023, p. 44.

19 Graves..., p.45.

20 Graves..., p.60.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 91-120. ULA, Venezuela

La oposición entre el lenguaje poético racional y el lenguaje mágico poético del mito se fundamenta porque promueve formas de relación directa con la divinidad, particularidad que se extiende en la antigua Roma, en particular en la época monárquica y republicana, al punto en el que de acuerdo con Montero Herrero (1994) reaccionan:

> no sólo contra aquellos dioses (a los que, después de un largo proceso, redujo a la condición humana), sino también contra la forma directa de revelarse a los hombres, es decir, la adivinación intuitiva o natural, que comprendía el delirio profético (*manía*, *enthousiasmós*), las prácticas oraculares y los sueños premonitorios[21].

La concepción sobre la magia como praxis de la expresión de la relación entre lo preontológico y lo divino y su expresión en la poesía promueve una experiencia en la que la diada Eros/Eris produce una intencionalidad y atención an-árquicas, que en la metamorfosis como exposición de la estética feral materializa el intervalo en el que se relacionan en disenso lo que está dentro, más acá, y fuera, más allá de las especies y categorías, singularidad que da lugar a la complejidad del lenguaje mágico del mito que satura la comprensión lingüística por rebasamiento de los sentidos revelados en las alegorías que precipitan las diferencias que los paganizan, pues:

21 Santiago Montero Herrero, Diosas y adivinas. Mujer y adivinación en la Roma Antigua. Editorial Trotta, Madrid, 1994, p. 14.

> Los sonidos sobrenaturales encerraban no pocas dificultades interpretativas y ya desde muy antiguo debieron surgir hombres y mujeres (*vates*, *casmenae* o *carmentae*) capaces de traducir el lenguaje divino que surge de los arroyos, del viento, de las aves o de los animales terrestres. Con frecuencia, el contenido de sus respuestas fue revestido con una cadencia rítmica (*Carmen* o *casmen*)[22].

El revestimiento de las sonoridades y voces materializa la gracia del fervor y entusiasmo de la lengua divina que se ofrece a través de la cadencia rítmica de las formas de composición y trama de la invocación, la fórmula mágica y el hechizo, en las que la urdimbre entre lo animal, lo divino, lo humano manifiesta una textualidad interespecífica alegórica que conlleva la apertura hermenéutica y heurística y de la dimensión mágica de la lengua.

La estética feral de la poiesis teriomórfica oscila entre la adivinación natural y el *sensus plenior*. Movimiento afectivo entre y fuera de la interpretación de la sensación, significado, sentido de las sonoridades del lenguaje divino multinatural –antes que sobrenatural–, pues interrumpe la posible jerarquía de un sonido o voz sobre otro por la metamorfosis que implica su equivalencia crítica que abre el lenguaje a un acontecer en el que como propone Despret (2022a) sobre el canto del mirlo: “Cada secuencia difería de la precedente, cada una se inventaba bajo la forma de un contrapunto inédito”[23].

22 Montero Herrero…, p. 14.

23 Vinciane Despret, Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2022a, p.11.

La poiesis, estética y episteme ferales esbozan los trazos de una retórica de la metamorfosis en metamorfosis, en la que la lengua está en continua mutación por la vida que rebasa su contenido. La textualidad interespecífica se trama entre el cruce de las alteridades, entre y fuera de la polifonía y polivocalidad de su composición que se abre en/sobre/a través de la reinvención del gusto y gozo al interrumpir la persuasión por la divergencia que provoca la disuasión del disenso que presenta la equivalencia y equivocidad crítica de la metamorfosis al exponer la "subversión psíquica de la literalidad inerte" –en correspondencia con la– "animalidad de la letra". De acuerdo con Derrida (1989):

> de la naturaleza o de la palabra que se ha vuelto naturaleza de nuevo. Esta super-potencia como vida del significante tiene lugar en la inquietud y la errancia del lenguaje, siempre más rico que el saber, siempre en movimiento para ir más lejos que la certeza apacible y sedentaria[24].

La subversión psíquica que propone Derrida (1989) corresponde a la expansión de la subjetividad que Krenak (2021) describe como la resistencia a la homogenización que pretende imponer la literalidad inerte, ante la que la super potencia de la animalidad de la letra expresa una zoosociocosmología entre la que la vida se produce y reproduce por la moción biosemiótica de sus afectos, pues: "La metamorfosis es a la vez la fuerza que permite que todo viviente se despliegue sobre varias formas de manera simultánea y sucesiva y el aliento que permite que estas formas se conecten entre sí, que pasen una en la otra"[25].

El traspaso presupone el contagio y ruptura de la inmunidad por sobrecarga de alteridad, descentra y disloca la subjetividad y provoca una remoción ontológica que afecta el principio de identidad. Experiencia más cercana a la muerte y la locura que a la sublimación del deseo pues no se resuelve en la economía de la satisfacción o se neutraliza en la figura de la carencia, debido a que expone el cuerpo a lo imprededecible y de esta manera a la importancia de la inter y alter locución inter especies, pues como narra una vez más Despret (2022a):

24 Jacques Derrida, La escritura y la diferencia. Editorial Anthropos. Barcelona, 1989, p. 100.

25 Emanuele Coccia, Metamorfosis, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2021, p. 17.

> El pájaro cantaba. Al mismo tiempo, el canto nunca me había parecido tan cercano al habla: son frases, uno puede reconocerlas, además tocan mi oído exactamente adonde llegan las palabras del lenguaje. Por otro lado, el canto nunca había estado tan lejos del habla, en ese esfuerzo sostenido de no repetición. Es habla, pero en tensión de belleza y en la cual cada término importa[26].

La dimensión polivocal y polifónica –holofónica– de la textualidad de la poética animal trama como propone Despret (2022a): "territorialidades sonoras (...) formas geopolíticas de composición (unificar) y de partitura (repartirse)"[27], movimiento por el que la estética feral materializa el halito y soplo de la animalidad que produce por compartición de la iconografía verbal la geo y terolingüística de la urdimbre textual del mito en donde la cercanía y lejanía del habla expresan la oscilación entre lo impredecible y lo inaudito de la metamorfosis inesperada que se abre lugar entre la inspiración, el entusiasmo, la expiración, la atención que la indefinibilidad de la alteridad ofrece por medio de las alegorías entre y fuera de las que se precipita la vida incontenible de la animalidad de la poiésis. La iconografía verbal del mito, como dimensión geolingüística, para Despret (2022b):

> es una rama tardía de la lingüística. Surgió cuando los lingüistas se dieron cuenta de que los humanos no eran los únicos en haber forjado lenguas dotadas de estructuras originales, que evolucionan con el tiempo y que permiten a los hablantes de diferentes reinos comunicarse[28].

La geolingüística trama la comunicación poiética entre territorios sonoros a través de evoluciones a-paralelas por la equivalencia crítica de la metamorfosis que produce su mixtura por alteración de la lengua materna, que revela la vocación de la deconstrucción continua de su estructura en remembranza del "redescubrimiento de los rudimentos perdidos y los principios activos de la magia poética"[29]. De acuerdo con Despret (2022b), la geolingüística produce la terolingüística que:

26 Vinciane Despret, Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2022a, P. 12.

27 Despret, 2022a, p. 148.

28 Despret, Autobiografía de un pulpo. Y otros relatos de anticipación. Consoni, Bilbao, 2022b, p. 25.

29 Robert Graves, La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético. Alianza Editorial, 2023, p. 54.

designa una rama de la lingüística que se consagra a estudiar y traducir la producción escrita de los animales (y ulteriormente de las plantas), ya sea bajo la forma literaria de la novela, de la poesía, la epopeya, del panfleto o incluso del archivo. Posteriormente, a medida que esta ciencia vaya explorando el mundo llamado salvaje, irán apareciendo otras formas expresivas que desbordarán las categorías literarias humanas (y de las que se ocupará otro campo de especialización, el de las ciencias cosmofónicas y paralingüísticas)[30].

Las concepciones que propone Despret (2022a, 2022b) corresponden a una experiencia biosemiótica del habla y la lengua entre las que la mímesis difiere por el contagio de los otros modos de habla de diferentes reinos, entre los que se produce una interacción comunicativa dialógica, inter y alter locutiva en la que se cruzan los rastros y tramas de la traza, el mito, la poesía, la ficción, el relato, la sonoridad, la melodía; entre y fuera del silencio del cuerpo abierto en, sobre y a través de sus metamorfosis.

30 Vinciane Despret, Autobiografía de un pulpo. Y otros relatos de anticipación. Consoni, Bilbao, 2022b, p. 25-26. De acuerdo con Despret (2022b) la primera mención de la terolingüística la propone Úrsula Le Guin, en el texto: “El autor de las semillas de acacia y otros extractos del diario de la sociedad de zoolingüistas” En: Ciencia Ficción 3: Viajeros en el tiempo. Luis Caralt Editor, Barcelona, 1976. Traducción: Pablo Mañé Garzón, Antonio-Prometeo Moya. Para el presente texto he preferido proponer terolingüística en lugar de zoolingüística, por la expansión del sentido que sobre la animalidad proponen la zoología y la biolingüística, que no consideran la cualidad poiética, epistémica, estética de la animalidad. El texto traducido de Le Guin se encuentra disponible en: https://es.scribd.com/document/838509502/El-autor-de-las-semillas-de-Acacia

Silencios, Sonoridades, Mística y Melodías Animales

Las estéticas ferales cuestionan la concepción sobre la animalidad, cuando se propone como una categoría que precariza el valor de lo que se considera humano, divino, cultural, y las fundamentaciones políticas, teológicas, económicas, epistemológicas, de sus representaciones en la etología y la zoología, a través de la materialización de poéticas que como Graves (2023) propone evocan los rudimentos de la magia en la praxis poiética del mito.

Sin embargo, debido a que: "la poesía, puesto que desafía el análisis científico, debe tener arraigo en alguna clase de magia, y la magia goza de mala reputación"[31], la desacreditación de la poesía mágica por parte de la imposición de un "lenguaje poético racional" que si bien reviste "con una cadencia rítmica (*Carmen* o *casmen*)"[32] la feralidad que pudiera provocar el halito y soplo de la animalidad de la letra, resulta insuficiente por la potencia de la fragmentación de los silencios, sonoridades y melodías animales por medio de las que emergen disonancias armónicas, cacofonías y heterofonías que expresan la paradoja de las voces y sonoridades de la equivalencia crítica de las metamorfosis sonoras.

31 Robert Graves, La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético. Alianza Editorial, p. 54.

32 Santiago Montero Herrero, Diosas y adivinas. Mujer y adivinación en la Roma Antigua. Editorial Trotta, Madrid, 1994, p. 14.

Leslie Rogers y Gisela Kaplan (2002) en una perspectiva dialógica entre la etología, la zoología, la poética y estética de la escucha por simpatía con el contagio que provoca la metamorfosis, proponen la inter y alter locución entre los cantos, rugidos y rituales de los animales y la interacción comunicativa de la equivalencia crítica entre sonoridades, en este sentido, en relación a la experiencia de composición e interpretación de Paganini comentan que:

> Cuando el famoso músico Paganini tocaba con una orquesta, se aseguraba de que los sonidos de su violín se escucharan por encima de la orquesta afinándolo un cuarto de tono más alto que los demás instrumentos. Esta afinación no bastaba para que su interpretación sonara desafinada, pero sí permitía que sus notas penetraran por encima de la armonía de fondo de la orquesta. Esta técnica es aprovechada por algunos animales que necesitan transmitir señales por encima del ruido de fondo fuerte. Existe un insecto en las selvas tropicales del sudeste asiático al que llamamos “el insecto motosierra” porque su penetrante zumbido se oye por encima de la cacofonía de otros insectos como una frecuencia aguda y más alta[33].

Entre la armonía de fondo de la orquesta y lo que R. Murray Schafer (2013) propone como “el paisaje sonoro y la afinación del mundo” en relación con la naturaleza, la vida, la ruralidad, la ciudad, el sonido posindustrial, el silencio[34] entre otros aspectos, las disonancias armónicas, las cacofonías y heterofonías expresan

33 Leslie Rogers, Gisela Kaplan, Songs, roars and rituals. Communication in birds, mammals, and other animals. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2002, P.23.

34 Murray, R. Schafer, el paisaje sonoro y la afinación del mundo. Intermedio. Barcelona, 2013.

la musicalidad paradójica de las "territorialidades sonoras" –que producen – "las formas geopolíticas de composición (unificar) y de partitura (repartirse)"[35], que corresponderían a la compartición que expresan los silencios, sonoridades, melodías de una animalidad musical.

La equivalencia crítica entre la composición e interpretación de Paganini y el insecto motosierra más que una antropomorfización de las sonoridades animales, se provoca por los intervalos que abren los silencios entre reinos en disenso, que es posible escuchar en las prácticas de los cantos chamánicos de diferentes comunalidades en las que lo divino, lo humano, lo animal confluyen de forma a-paralela.

En el contexto de las praxis chamánicas en el Putumayo colombiano, por ejemplo, relacionado con tomas de ayahuasca o yagé (*banisteriopsis caapi*), las sonoridades provocan una partición del espacio tiempo por inter y alter locución entre diferentes territorialidades sonoras. El canto provoca una vibración que afecta la acústica e interrumpe sin desafinar la armonía de fondo de quienes interpreten instrumentos o de acuerdo con el contexto, del paisaje sonoro.

Los chamanes lo describen como el sonido del cucarrón o moscardón, en otros casos se refiere como el que emiten grillos o chicharras, como anuncio de la partición del cuerpo y la subjetividad que puede vivenciarse como una experiencia de metamorfosis que se relaciona con la dislocación del oído, momento que expone la oblicuidad del logos, o la sonoridad, que acontece cuando como Derrida (1994) describe: "Uno de los efectos de esta oblicuidad es aumentar la superficie de impresión y, por tanto, la capacidad de vibración (…) El tímpano bizquea. Consecuencia: dislocar el oído filosófico, hacer trabajar el *loxôs* en el logos"[36].

35 Vinciane Despret, Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2022a, p. 148.

36 Jacques Derrida, Márgenes de la filosofía. Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, p. 21.

El bizqueo del tímpano expresa la integración partición de la encrucijada de la percepción que confunde los sentidos, las sensaciones, emociones, por la afectación que las altera. Expande la subjetividad por remoción del principio de identidad por contacto con la materialidad de la alteridad vegetal, animal, territorial, corporal que se trama en silencio entre el cuerpo, pues el entrelazamiento inter y alter locutivo a través de la que se urde conlleva como remarca Derrida (1994), recordar que la trama:

> (*trameare*), es inicialmente agujerear, atravesar, trabajar por una y otra parte de la cadena. El conducto del oído, lo que se llama el meato auditivo, ya no se cierra después de haber estado bajo el golpe de un encadenamiento simulado, frase segunda, eco y articulación lógica de un rumor que todavía no se ha recibido, efecto ya de lo que no tiene lugar[37].

El silencio en la metamorfosis sonora implicaría la "articulación lógica de un rumor que todavía no se ha recibido" que expresa la importancia de la atención que percute y repercute la alteración de la escucha del canto, rugido animal y la ritualidad que provoca su intención, agenciamiento y comunicación que ya no se reduce al efecto pues deviene trasvierte y metamorfosea en afecto por la temporalidad que abre el lugar en el que podría ubicarse.

Las sonoridades y melodías animales provocan disrupciones espacio temporales en la trama acústica y discursiva, producidos en música por golpes de silencio en la trama compuesta que ofrecen las disonancias armónicas, las cacofonías, las heterofonías; mientras en la poesía producen cesuras por descentramiento

37 Derrida..., p.35.

y dislocación del logos, que materializan músicas y poesías que no se delimitan a resonar o representar un solo lugar, especie o corporalidad.

La disrupción espacio temporal se relaciona con las presencias míticas que traman la compartición de territorialidades sonoras que se manifiestan entre los silencios y ausencias, que interrumpen, interpelan, cuestionan, expanden la continuidad de la metamorfosis al expresar la vida a la que se ha negado lugar, como experiencia de apertura al "redescubrimiento de los rudimentos perdidos y los principios activos de la magia poética"[38]. El rudimento corresponde a los primeros aprendizajes, a la oscilación que confunde la poiesis y la episteme, las artes y las ciencias, en perspectiva de lo que Yuk Hui (2021) propone como una cosmotécnica, pues:

> no existe una tecnología universal y homogénea, es necesario redescubrir y articular cómo existen histórica y filosóficamente múltiples cosmotécnicas (...) El potencial de conectar con los seres no humanos y el cosmos en su conjunto existe potencialmente en todos, pero es a través del estudio y la reflexión sobre los clásicos que se puede desarrollar la capacidad de profundizar en el orden de las cosas. Esta profundización no es solo una comprensión de las leyes físicas, sino también una forma de conocimiento que permite comprender la relación entre el cosmos y la moral (...) Lo llamo cosmo-técnica porque estoy convencido de que el "cosmos" no solo debe referirse al espacio exterior, sino, por el contrario, a la localidad[39].

La relación entre cosmos y moral refiere a la ecología de la atención, y a su equivalencia crítica, que deviene en una ecología acústica[40] que en la experiencia de partición de la animalidad de la música expone los diferentes modos de ser de las territorialidades sonoras que se moviliza entre y fuera de los "clásicos", pues al atender a los rudimentos perdidos de la magia poética evoca la presencia del "rimador vulgar" antes que la del poeta cortesano y el juglar, pues como refiere Graves (2023):

38 Robert Graves, 2023, p. 54.

39 Yuk Hui, Art and cosmotechnics. Printed and Distributed by the University of Minnesota Press, 2021, p. 41.

40 Murray, R. Schafer, El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Intermedio. Barcelona, 2013, p. 368.

> Los antiguos celtas diferenciaban cuidadosamente al poeta, que originalmente era sacerdote y juez y cuya persona era sacrosanta, del simple versificador o juglar. En irlandés se le llamaba *fili*, "vidente"; en galés, *derwydd*, o "vidente del roble", que es la probable derivación de la palabra "druida". Hasta los reyes quedaban bajo su tutela moral. Cuando dos ejércitos libraban batalla, los poetas de ambos bandos se retiraban juntos a una colina y allí discutían sobre la lucha juiciosamente[41].

La concepción cosmotécnica tiene resonancia en la dimensión cosmopolítica de la poiesis del "rimador vulgar" que difiere del "*joculator*, que divierte o entretiene; no un sacerdote, sino un simple cliente de los oligarcas militares y sin la ardua preparación profesional del poeta" –razón por la que en– "Gales lo llamaban *eirchiad*, o "suplicante"[42]. El poeta por su relación cosmopolítica interpela, cuestiona, no para divertir o entretener sino en perspectiva de afectar por remoción ontológica la representación y resonancia del principio de identidad que pretende impedir la expansión de la subjetividad.

41 Graves, 2023, p. 58-61.

42 Graves…, p.61.

Sin embargo, las territorialidades sonoras en resonancia con las ecologías acústicas que abren como propone Schafer (2013) los primeros paisajes sonoros, entre los silenciamientos de sí que incitan, precipitan memorias y alegorías que oceánicas, al nacer, no es posible contener. De acuerdo con Schafer (2013):

> El océano de nuestros antepasados tiene su correspondencia en el acuoso vientre de nuestra madre. Ambos son químicamente afines. El Océano y la Madre. En el sombrío líquido oceánico, las incesantes masas de agua rozaron el primer oído sónar. Como el oído del feto dando vueltas en su líquido amniótico, aquél también se afina con arreglo al borboteo del regazo marino. Antes del sonido de las olas fue la resonancia submarina del mar[43].

La descripción de Shafer (2013) sobre la relación entre el Océano y la Madre expresa la partición del silencio y la ausencia que ofrece la resonancia submarina, que evoca las relaciones preontológicas y presonoras provocadas por la equivalencia crítica de la metamorfosis que conlleva nacer, acontecimiento

43 Murray, R. Schafer, El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Intermedio. Barcelona, 2013, p. 35.

que corresponde a la relación mitopoiética con la Diosa Blanca, en este sentido como comenta Graves (2023):

> Se podría decir que la prueba de la visión de un poeta es la exactitud de su descripción de la Diosa Blanca y de la isla sobre la que gobierna. La razón por la cual los pelos se erizan, los ojos se humedecen, la garganta se contrae, la piel hormiguea y un escalofrío recorre la espina dorsal cuando se escribe o se lee un verdadero poema es porque un verdadero poema es por necesidad una invocación a la Diosa Blanca, o Musa, la Madre de Todo Viviente, el antiguo poder del terror y la lujuria –la araña hembra o la abeja reina cuyo abrazo significa la muerte[44].

Los silencios y ausencias exponen la resonancia y oscilación de la distorsión de la muerte que hace posible la sonoridad infinita de una vida atenta a la importancia de sus metamorfosis, a través de la que el mito se expresa en sus rudimentos como en el contexto andino aimara y el rito de siembra o *simillt'aña*, "derramar las semillas" que Denis Y. Arnold et al. (2014) describe a partir de un diálogo con Domingo Yapita, médico tradicional quien propone que la siembra materializa el mito del cultivo del maíz, según su narración, en el rito:

> Las mujeres abren el ciclo de las canciones a los productos alimenticios con su canción al maíz. Las canciones se cantan, generalmente, sin acompañamiento musical. Algunos de los hombres sí las acompañan con sólo su voz, pero aún así, los hombres imitan el tono de alto falsete de las voces de las mujeres. No tienen ningún sentido de crear una armonía con las diferencias entre las voces de los hombres

44 Graves, 2023, p. 65-66.

> y de las mujeres. El canto es considerado una actividad de mujeres y los hombres ocupan un papel secundario. Don Domingo dice, acerca de las voces de las mujeres, que tan sólo ellas tienen la capacidad de "regar la tierra" en anticipación a la siembra[45].

El ritual como acontecimiento sonoro de la poética del mito ofrece el cruce entre los tiempos de la siembra y la cosecha, los cantos abrazan la muerte para traducir los silencios que provoca su distorsión y se expanden en sus vibraciones, oscilaciones y variaciones sin dependencia de una correspondencia armónica pre-establecida, si bien resuena con el mito. La relación inter y alter locutiva del acontecimiento poiético del mito, acontece entre los cuerpos de quienes participan en el rito, quienes acogidos por los silencios, sonoridades y melodías acompañan los cantos. La capacidad de "regar la tierra" que Domingo reconoce a las mujeres se debe según Arnold (2014) a que:

> Las voces, las bocas y canciones femeninas se inspiran por medio del alcohol en sus gargantas. Además, el alcohol con que las mujeres se empapan antes de cantar es chicha, o sea los granos de mazorcas de maíz, de la cosecha anterior, transformados en líquido por medio de la fermentación. Es precisamente de estas semillas de las mazorcas anteriores, dice él, que los versos y melodías de las canciones se inspiran y halagan para que surjan de su morada subterránea. El cree

45 Arnold, Denis Y, Jiménez Aruquipa, Domingo, Yapita Juan de Dios. Simillt'aña: Pensamientos compartidos acerca de algunas canciones a los productos de un ayllu andino. En: Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales. Denise Y. Arnold (coord.), Domingo Jiménez A, y Juan de Dios Yapita. Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara, ILCA. Serie Hisbol, Biblioteca andina No 12. La Paz, 2014, P.109-174. p, 117.

> que, como la Pachamama, la gran madre de la región andina, cuya boca es la misma tierra, las mujeres tienen que humedecerse para volverse fértiles. Cuando las mujeres abren sus bocas para cantar, las viejas semillas dentro de ellas, en forma líquida les dan la inspiración y fuerza para que derramen nuevas semillas sobre la tierra[46].

Las resonancias submarinas del mar y ctónicas de los territorios sonoros se manifiestan en las metamorfosis incesantes de las aguas y la tierra; simbólica y alegóricamente su moción y devenir esbozan los gestos de serpientes en movimiento, materializan la partición de los espacios tiempos que distorsionan los arquetipos de las imágenes y los patrones que sustentan la música de las esferas, al diferir por el multinaturalismo sonoro que se expresa en las disonancias armónicas, cacofonías, heterofonías del carnaval, el aquelarre, como dimensiones de la celebración de la animalidad del sonido.

La animalidad del sonido se relaciona con el "parentesco místico del hombre con los animales" que se establece por resonancia con la voz y se complementa con el color, la forma y el movimiento. De acuerdo con Schneider (2010): "El ritmo y el timbre de la voz parecen constituir incluso el ritmo esencial de todos los fenómenos, pues, como veremos más adelante, no cabe duda de que para el místico primitivo el plano acústico es el plano más alto de toda la creación"[47].

El ritmo común, el ritmo personal, el ritmo místico traman la relación de resonancia con las voces de otros seres, humanos, animales, no humanos, divinos, que se compone a través de la correspondencia con el "dinamismo del transcurso

46 Arnold…, p. 119.

47 Marius Schneider, El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas. Ensayo histórico etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folclor español. El Árbol del Paraíso Ediciones Siruela, Madrid, 2010, p. 31-32.

rítmico”[48] como sonoridad que modifica el espacio de las relaciones entre las diferentes voces, y objetos sonoros, como se describe en el rito aymara de los cantos que se ofrecen a las semillas, en donde las resonancias de los cuerpos de las cantoras promueve una relación dialógica por inter y alter locución con las resonancias de los cuerpos de las semillas que remite su son a las resonancias submarinas y ctónicas, pues el cuerpo se concibe como “una zona de resonancia invadida sucesivamente por una serie de especies rítmicas distintas cada vez”[49].

La resonancia descrita se propone en perspectiva de la concepción de una “naturaleza polirítmica”[50] del ser humano, que remarca su carácter equivoco es decir abierto a resonancias impredecibles, razón por la que la ecología acústica y sonora hacen posible el silenciamiento o la escucha que caracteriza el movimiento y temporalidad de la atención a las sonoridades animales y divinas, que comparecen en el mito como territorio sonoro abierto por el acontecer de las iconografías verbales de su poiesis, como describe Schneider (2010):

> la atención del primitivo se dirige con preferencia hacia los fenómenos raros o de carácter fugitivo, hacia las anomalías o las menudencias cotidianas hasta que logra descubrir el ritmo animal típico que se trasluce en los ritmos específicos (…) Tales analogías rítmicas generalmente sólo son cosa de un segundo de observación; pero en la brevedad y en el carácter fugitivo de tal manifestación rítmica reside precisamente su valor místico[51].

La resonancia, correspondencia, analogía y transposición entre los ritmos, expresa la percusión y repercusión del valor místico de la trama sonora de la manifestación rítmica que, en su brevedad y fugacidad ofrece indicios de las variaciones que provocan lo inaudito e impredecible en el acontecer del hálito, ánimo, grito y canto que da lugar al “ritmo símbolo” –de la iconografía verbal del mito como expresión poiética del– “grito símbolo” –en donde se expresa– “la voz humana que adopta la voz de su ascendiente místico; a saber, un intento de identificación con un ser o una idea en la cual uno se siente arraigado”[52].

48 Schneider…, p. 45.
49 Schneider…, p. 38.
50 Schneider…, p.39.
51 Schneider…, p.39-40.
52 Schneider…, p. 47-49.

La adopción de la voz y el intento de identificación implican una praxis mimética de los modos de ser animales y divinos que se representa en la gestualidad y el drama ritual pretotémico y totémico, como forma de materialización de la metamorfosis de los cuerpos que se extiende en la simbología de la iconografía verbal del mito, y la pluralidad de formas del tótem visibles en trazas y pictografías, ajuares, instrumentos o diversos objetos a través de los que es posible la resonancia.

El tótem presenta la relación de parentesco extendida con diferentes naturalezas, que no depende de una filiación genética única, se relaciona con "ensamblajes multiespecies"[53], y conlleva una heterogeneidad de temporalidades por lo que las memorias que abre pluralizan la ancestralidad, en este sentido: "Los antepasados resultan ser extraños muy interesantes; los parientes no son familiares (al margen de lo que pensáramos que eran la familia o los genes), sino insólitos, inquietantes, activos"[54].

La disonancia, polifonía, heterofonía provoca la experiencia de apertura a y de composiciones multiespecies insólitas, inquietantes, activas que como refiere Bernie Krause (2013) "llenan el aire de vuelos y cantos, mientras ranas, insectos, reptiles saturan el campo sonoro con el entramado textual de sus voces" –que se– "integran en una intensa sinfonía colectiva"[55] que trama "bio y geofonías"[56] entre hábitats y modos de ser diferentes entre los que es posible escuchar la resonancia de escrituras de una literatura por venir.

53 Donna, J. Haraway, Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Consoni, Buenos Aires, 2019, p. 155.

54 Haraway..., P. 159.

55 Bernie Krause, The great animal orchestra: finding the origins of music in the world's wild places. Back Bay Books Little Brown, Boston, 2013, p. 3-4.

56 Bernie Krause, Wild soundscapes. Discovering the voice of the natural world. Yale University Press, New Haven and London, 2016, p. 24.

El presente texto es parte de las reflexiones del proyecto: "Narrativas curatoriales multisituadas entre los Andes, la Amazonia y el Trópico" aprobado con código VPIA-2025-23-PI de la Universidad de las Artes de Guayaquil, Ecuador, y en diálogo con la propuesta curatorial "Animalidades poéticas" de la Maestría en Investigación creación, arte y contexto de la Universidad de Nariño, Colombia, en correspondencia con el convenio marco entre las dos universidades.

Referencias

Arnold, Denis Y, Jiménez Aruquipa, Domingo, Yapita Juan de Dios (2014) Simillt'aña: Pensamientos compartidos acerca de algunas canciones a los productos de un ayllu andino. En: Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los Andes meridionales. Denise Y. Arnold (coord.), Domingo Jiménez A, y Juan de Dios Yapita. Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara, ILCA. Serie Hisbol, Biblioteca andina No 12. La Paz. P.109-174.

Boccaccio, Giovanni (1983) Genealogía de los Dioses paganos. Editora Nacional, Madrid.

Coccia, Emanuele (2021) Metamorfosis. Editorial Cactus, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles, Parnet, Claire (1980) Diálogos. Editorial Pre-Textos, Valencia, España.

Derrida, Jacques (1989) La escritura y la diferencia. Editorial Anthropos. Barcelona.

Derrida, Jacques (1994) Márgenes de la filosofía. Ediciones Cátedra, Madrid.

Despret, Vinciane (2022a) Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios. Editorial Cactus, Buenos Aires.

Despret, Vinciane (2022b) Autobiografía de un pulpo. Y otros relatos de anticipación. Consoni, Bilbao.

Referencias

Graves, Robert (2023) La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético. Alianza Editorial.

Haraway, Donna J. (2019) Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno. Consoni, Buenos Aires.

Hui, Yuk (2021) Art and cosmotechnics. Printed and Distributed by the University of Minnesota Press.

Ingold, Tim. (2018) Anthropology and/aseducation. Routledge, Taylor and Francis Group. London and New York.

Krause, Bernie (2013) The great animal orchestra : finding the origins of music in the world's wild places. Back Bay Books Little Brown, Boston.

Krause, Bernie (2016) Wild soundscapes. Discovering the voice of the natural world. Yale University Press, New Haven and London.

Krenak, Ailton (2021) Ideas para postergar el fin del mundo. Prometeo Libros. Buenos Aires, Argentina.

Masschelein, J. 2010. The idea of critical e-ducational research – e-ducating the gaze and inviting to go walking. In The Possibility/Impossibility of a New Critical Language of Education, ed. I. Gur-Ze'ev. Rotterdam: Sense Publishers, pp. 275–291.

Referencias

Miyazaki, Hirokazu. (2004) The method of hope. Anthropology, philosophy, and Fijian knowledge. Stanford University Press. Stanford, California.

Montero, Herrero, Santiago (1994) Diosas y adivinas. Mujer y adivinación en la Roma Antigua. Editorial Trotta, Madrid.

Schafer, Murray, R. (2013) el paisaje sonoro y la afinación del mundo. Intermedio. Barcelona.

Schneider, Marius (2010) El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas. Ensayo histórico etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folclor español. El Árbol del Paraíso Ediciones Siruela, Madrid.

Tola, Florencia. (2011) Prólogo. En: Zoología Qom. Conocimientos tobas sobre el mundo animal. Medrano Celeste, Maidana, Mauricio y Gómez, Cirilo. Ediciones Biológica. Serie Naturaleza, Conservación y Sociedad No 3. Santa Fe, Argentina, pp. 9-11.

Tola, Florencia. (2019) No-humanos que hacen la historia, el entorno y el cuerpo en el Chaco argentino Etnográfica [En línea], vol. 23 (2) | 2019, Puesto en línea el 25 junio 2019, consultado el 26 junio 2019. URL: http://journals.openedition.org/etnografica/6913; DOI: 10.4000/etnografica.6913

Mario Madroñero Morillo
mariomadronero27@gmail.com
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador.

Como citar este artículo:

Madroñero, M. Metamorfosis, Animalidad, Sonoridades, Gesto y Escritura *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 91-120 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Mario Madroñero Morillo

Licenciado en Filosofía y Letras. Maestría en Etnoliteratura de la Universidad de Nariño, Doctor en Antropología de la Universidad del Cauca, en Colombia. Docente Titular del Departamento Trasversal de Epistemologías Críticas y Prácticas Experimentales de la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, colabora con las siguientes instituciones: Universidad Nacional de Educación UNAE Ecuador 2016 a 2021; Maestría en Investigación Creación, Arte y Contexto de la Universidad de Nariño, Colombia 2019 hasta la actualidad; Universidad Mariana, Colombia. 2011; Universidad Católica de Manizales, 2014; Universidad de Nariño, Colombia, 2002-2015.

VITRINA POIÉTICA

Productos Creativos

Alberga esta sección **productos creativos** provenientes del arte, del diseño, la música, la danza y el teatro entre otros, tanto nacionales como internacionales.

LA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 122-136. ULA, Venezuela



Fecha de Recibido: 18 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 03 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 8 de noviembre de 2025

Herramientas del Arte

I

La noticia no llegó de golpe, anunciando una tragedia con resultados concretos en un solo aviso. No. Nos enteramos de lo que estaba ocurriendo “allá arriba” a cuentagotas. Llegaba un *reel* con imágenes de Cacute y veíamos como la fuerza del agua se llevó una casa y luego otra. Mas tarde, imágenes de curvas de la carretera que habían desaparecido y un poco después, un torrente encrespado de aguas oscuras, que parecía estar en todo el páramo; o quizás, en todo el estado.

Alguien contaba que había tenido que devolverse en su camino a Mérida desde el aeropuerto, alguien más anunciaba que tenía algún amigo o familiar detenido en el camino sin poder pasar hacia ninguna dirección. Lo que empezábamos a saber era que algo fuerte ocurría.

Que probablemente, la geografía que conocíamos no volvería a ser la misma.

Los breves minutos de duelo se manifestaron en las mismas pantallas en las que recibíamos las historias. Una pregunta se repetía incesantemente.

Juan Carlos Liendo
liendomogollon@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

Cuando las noticias empezaron a ser claras porque provenían de fuentes perfectamente confiables, esperamos, con el corazón apretado, la comprensión de lo ocurrido. Como si fuera uno de esos rompecabezas formados por miles de piezas sueltas dentro de una caja, sin ninguna guía ni más pistas que la intuición, fuimos armando la historia: las aguas que por muchos años viajaban desviando cauces y regando el pie de la montaña, se “habían salido de madre” debido a varios días de intensas lluvias que cegaron los manantiales y pusieron en mal talante el curso de los ríos.

Contábamos las casas que veíamos desaparecer en nuestras pantallas, intentábamos rehacer una carretera que conocíamos de memoria y no era la que nos mostraba *Instagram* y guardábamos, en el silencio aterrado de lo que no se dice, la pregunta que nadie se atrevía a hacer.

Con lentitud, la terrible angustia se fue aclarando. La crecida había ocurrido en la mañana de un dia de San Juan, en que nadie había ido a trabajar, ni mandado niños a clase. El rio, además, había avisado. Todas las familias del páramo lograron ponerse a salvo, incluso, las que lo perdieron todo.

El 26 de junio amaneció con una certeza *vox populi*: Estábamos viendo la peor crecida de los ríos Albarregas y Chama ocurrida en los últimos 30 años.

La naturaleza enfurecida, a su paso, se había llevado todo. Sobre todo, lo que más temíamos: nuestra imagen preferida de la Trasandina. El paisaje que nos había dado identidad porque nunca podría ser distinto.

El páramo, tal como lo conocíamos, había cambiado, para siempre.

Y ninguno de nosotros estaba dispuesto a quedarse sentado viendo las imágenes del dolor.

¿Qué hacemos?

¿Había víctimas fatales?

¿Qué hacemos?

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

II

La gente de Mérida supo, desde el primer momento que, aun cuando no se reportaban pérdidas humanas, la situación en el Páramo era trágica. Durante la madrugada del 24 al 25 de junio, habíamos permanecido en vigilia tratando de enterarnos de más y más detalles y, en realidad, por ninguna parte parecía que iba a llegar una buena noticia.

Entonces, casi toda la ciudad reaccionó como hacemos siempre: echando una mano. El día 26 de junio, hasta en los rincones más extraños de Mérida, había un centro de acopio en el que los vecinos entregaban su cariño al paramero. No es descabellado decir que, tras las primeras horas después de las inundaciones, cuando ni siquiera los habitantes de Mucuchíes, Apartaderos o Cacute podían calibrar bien el alcance de lo ocurrido, las necesidades básicas de primeros auxilios, ropa, agua potable y medicinas, estaban cubiertas. La cantidad de donativos recolectados en las primeras 24 horas fue asombroso.

Estaba entonces, por delante, el espinoso asunto de entregarle a los beneficiarios esa ayuda. Entre las pocas certezas que teníamos, la del daño a la carretera (aunque en diferentes versiones) era un hecho. Estábamos seguros que algunos pueblos estaban incomunicados y que, en general, el transito por la Trasandina era, sino imposible, bastante deficiente y complicado. Entonces, sucedió la génesis de Artistas por Mérida a bordo de una caravana de motorizados.

A menudo, algunos de nosotros nos preguntamos cómo y por qué, hay músicos que no le temen en absoluto al peligro y son, tan diestros en sus instrumentos musicales, como en el dominio de motocicletas de alta cilindrada. A veces cuesta entender cuando, al inicio de un ensayo, entra a la sala un hombre disfrazado de “duro” pero, con un clarinete impecable a cuestas. A veces es aún más difícil asimilar la idea de que ese clarinete impecable, viaja a con ellos a lugares remotos, para sonar entre las nubes. Literalmente.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

III

La conversación sucedió, por supuesto, al borde de una motocicleta rugiente, aunque había tenido un prólogo inesperado en la oficina de la dirección general de CEVAM. Revisábamos las noticias entre algunos de los que trabajamos allí, comentando con dolor lo ocurrido, cuando uno de los profesores me dijo que si no me animaba a hacer un concierto para el páramo.

Michele Lee dijo desde su asiento que le parecía una buena idea, tal vez, algo que se pudiera hacer en Mucuchíes mismo, para rectificar luego diciendo que, tal vez, mejor, un concierto para recaudar fondos.

Nos pareció una buena idea, pero no le dimos forma en ese momento porque hacia falta pensarlo un poco más; entonces salí a buscar algo en la farmacia cercana, un motorizado me pegó el susto de mi vida.

Era Jesús Ruzz, cantante miembro de nuestro elenco y amigo muy querido. Cubierta su cara por un casco de seguridad, no lo reconocí y él, como es su costumbre, me interrumpió el paso y “me echó” la moto encima, para de inmediato destaparse riendo con escándalo.

Nos abrazamos con el cariño enorme que nos tenemos. Le pregunté por su familia de Santo Domingo (todos bien, gracias a Dios) y hablamos del páramo. Entonces le dije:

> Estamos pensando en hacer un concierto para el páramo. Algo sencillo, entre nosotros, tal vez para mostrar el material de ustedes.
>
> Yo estoy para esa…y tengo como dos amigos que puedo preguntarles, estoy seguro que se anotarían.
>
> Dale, te aviso….

Nos despedimos con alguna pesadez de las que acostumbramos, fui a la farmacia, regresé a la oficina.

Entonces vi pasar a Rafael Patiño, también en moto. Sonreí, porque empecé a considerarlo una suerte de epifanía y miré mi teléfono; un mensaje del actor Ángel Pacheco me contaba que estaban saliendo para el páramo…con una caravana de motos.

Llegué a la oficina, conté divertido el asunto de las motos, para terminar, hablando de cuantos de ellos formaban parte de la caravana de motorizados que estaba prestándole auxilio a los damnificados, nos dimos cuenta que, era a ellos a los que teníamos que llamar para hacer “un toque” por el Páramo.

Nunca nos imaginamos que la respuesta sería lo que fue.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

IV

Producir un concierto no es tarea fácil. Producir un festival, lo es mucho menos. En general, el público no sabe lo que estoy diciendo, siempre he pensado que – de algún modo – las personas que van al teatro o disfrutan su día en un parque, convertido en escenario de grupos musicales y “rumba”, son incapaces de asimilar el trabajo que implica hacer eso que ven. Lo mejor es que eso es lo “que tiene que ser”: el público no tiene porqué enterarse de las dificultades que enfrentamos los productores a la hora de poner todo ese esfuerzo humano en un solo lugar: si lo supieran, desaparecería la magia.

Producir es el más ingrato de los oficios que se relacionan con el escenario; también el que más satisfacciones brinda.

Se empieza siempre por concebir una idea a la que hay que darle muchas vueltas para que empiece a tener sentido en el papel y lógica en la realidad. Si, siempre se puede soñar con meter seis elefantes en escena, incluso puede ser que los elefantes existan y estén dispuestos a caminar por el escenario, pero, ¿caben en el escenario propuesto? ¿Es seguro traerlos? ¿desde qué hora deben estar

preparados para su aparición? ¿tendrán un cuidador asignado? ¿Alcanza nuestro presupuesto para pagar el cuidador? ¿el escenario, aguantará el peso de los seis elefantes juntos? La persona o, mejor dicho, las personas que tienen que tener respuestas a esas preguntas, es el equipo de producción.

Es muy sencillo: si usted va a montar seis bailarines encima de los elefantes, el único trabajo y la única responsabilidad de los bailarines es estar listos para montarse en los elefantes cuando el director lo ordene. Absolutamente más nada.

Todo lo demás, es asunto del o los productores.

Lleve el ejemplo de los elefantes a cualquier otra cosa que esté pensando hacer en un escenario y piense en las dificultades (pues en las cosas sencillas y gratas se piensa en automático) Analice nuevamente, recorra en su mente los escenarios y piense de nuevo: ¿Se va a arriesgar realmente?

Un productor siempre dirá que si y, en contra de todo pronóstico, se arriesgará.

Ese fue el preámbulo de Artistas por Mérida. El páramo, la causa. Dar respuesta a la respuesta, los elefantes.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

V

Formada hace 4 años, la Compañía de Teatro de CEVAM, está integrada por músicos, artistas plásticos, cantantes y actores ligados de forma muy estrecha a la Facultad de Arte de la ULA: estudiantes, profesores o egresados, tienen la primera opción para hacer parte de los proyectos artísticos que desarrolla CEVAM, pues lo consideramos una forma de estrechar el nexo cercano que tenemos con la Universidad y también, lo más importante, una forma de permitirles desarrollar sus carreras artísticas dentro de Mérida, interviniendo en proyectos retadores que puedan estimular su crecimiento profesional; por eso, nos interesa mucho forjar relaciones personales con quienes se acercan a nuestro trabajo.

Quizás, entonces, no sea descabellado decir que la mejor cualidad que tiene este grupo de artistas es *solidaridad a prueba de balas*, se anotan en todo y cumplen con cuanto se les propone, con un entusiasmo que suele dejarnos sorprendido. No exageramos al decirlo.

Nuestra primera propuesta fue pedirle a nuestro equipo que nos acompañara en ese concierto que estábamos pensando organizar, después de haber estudiado las opciones que teníamos para hacer algo concreto para apoyar las víctimas de las inundaciones. Hicimos algunas llamadas y empezamos a darle forma al proyecto.

Entonces, vivimos nuestra propia avalancha.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

Jesús Ruzz habló para decir que dos músicos amigos le habían pedido que intercediera por ellos para ser invitados al concierto, *"aunque sea por dos o tres canciones".* Uno de esos artistas es un hombre del páramo, era imposible dejarlo fuera. Decidimos invitarlo y seguir adelante poniendo ideas en el papel, en una mañana ajetreada.

A mediodía teníamos, por lo menos, 20 mensajes provenientes de agrupaciones que querían "darlo todo" por el páramo, bajo una premisa sencilla que empezaba a tomar forma en la mente de nuestros artistas: la hora de suplir necesidades básicas, había sido cubierta con creces, necesitábamos apalancar la reconstrucción.

Necesitábamos dinero para invertirlo en la reconstrucción del páramo y lo único que teníamos para ofrecer era talento, que no es poco.

A primera hora de la tarde, habíamos movido la locación del concierto para el Aula Magna. También habíamos ampliado la convocatoria, completamente apegada al "boca a boca", a un grupo numeroso de cantantes y agrupaciones musicales.

Lo que había comenzado como una propuesta curatorial, empezaba a ser un evento multitudinario, una respuesta masiva (si es que la palabra, tan de moda, cabe) de la inmensa comunidad artística de Mérida, más allá del centro de acopio - cuya labor había sido excepcionalmente buena - y al amparo de las caravanas de motorizados que se repetían día si y día también, para hacer llegar insumos.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

Nos pusimos a trabajar en la preparación de ese concierto cuando surgieron voces que demandaban presencia: bailarines, actores, artistas plásticos, músicos de otras procedencias y gente ligada al medio: técnicos, promotores, productores. De pronto, gracias al prodigio de la comunicación inmediata, una miríada de artistas exigía ser tomada en cuenta.

Si claro, lo hicimos, con un nudo en la garganta y mucha aprehensión, pero, con certeza de estar listos para enfrentar las circunstancias y ponernos a su altura.

VI

Debo, aquí, cometer el pecado de revelar mi personal e íntima fascinación con el edificio del Rectorado de la ULA: no solo porque hay una historia personal que me une a su propia historia, sino porque, realmente, es justicia decir que el edificio del Rectorado debe ser uno de los 10 edificios más bellos del país. De modo que, pensé, si vamos a hacer algo grande, hagámoslo en ese recinto. Así que, antes de proponer nada, me fui a recorrer por enésima vez, cada rincón del rectorado, no con ojos de visitante "enamorado" sino de productor; descubrí que el edificio que tanto quiero, es un espacio perfecto para el arte. No solo porque el Aula Magna lo corona, sino y, sobre todo, porque está lleno de opciones para tarimas, recitales, exposiciones y transito amable, dentro de una ciudad que mucho reclama esto último. Además, ofrece protección ante la lluvia.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

El plan que resultó de esa visita, fue claro y conciso: convertir el edificio todo, en un gran espacio para las artes que sirviera para recaudar dinero para invertir en ayuda concreta a las víctimas de las inundaciones: el *lobby* albergaria exposiciones, coros y danza y ballet; los pasillos laterales, artesanos, oenegés y la subasta de arte, el patio de odontología seria una tarima perfecta para rock y agrupaciones de música urbana, el paraninfo recibiría a cantautores en íntimo y una muestra de cortometrajes producidos en EMA cuya temática fuera el páramo. Los pasillos de Odontología servirían para ubicar un espacio dedicado a la gastronomía y, por supuesto, el Aula Magna, acogería la música, mientras el Cesar Rengifo el teatro y la música de cámara.

Nuestros elefantes empezaban a recibir respuestas a sus necesidades. Sin embargo, faltaba lo más importante: el permiso del señor de la casa. Debemos, sin ningún complejo, admitir que ese momento sobrepasó nuestras expectativas. Después de haber “reclutado” el apoyo de la Facultad de Arte, cuyo decano se integró al equipo de producción de inmediato, de la Dirección de Cultura, quienes secundaron cada idea y aportaron las suyas propias, y de la familia Montilla, quienes por medio de sus parques temáticos estaban dispuestos a hacer suyo el proyecto; necesitábamos el apoyo del rectorado, así, pedimos una cita y acudimos a la oficina del rector a “pedir permiso”; pues bien, no solo lo obtuvimos en segundos, sino que fuimos recibidos con un montón de ideas brillantes.

Todo estaba en marcha.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

VII

Un equipo de producción “líder” compuesto por 11 personas, que se ocuparon de reclutar la ayuda de 38 voluntarios provenientes del programa de becas ACCESS del Centro Venezolano Americano de Mérida y tres compañías de apoyo técnico (Trabajando gratis), fueron la respuesta a la respuesta de la comunidad artística de Mérida: 487 artistas de todas las disciplinas que mostrarían su talento en 5 escenarios montados en el edificio del Rectorado de la Universidad de los Andes. Teníamos 20 días para hacerlo posible.

Y lo hicimos.

VIII

Seria demasiado largo y tedioso contar los detalles de una producción por la que trabajamos sin parar durante esos días. Es más importante convertir la pequeña anécdota en prueba de que la ciudad estuvo a favor desde el minuto cero: la Orquesta Sinfónica del estado Mérida, se movilizó para abrir la fiesta y dejar parte de sus instrumentos a nuestra disposición *“por si otros músicos necesitan usar algún teclado u otro instrumento y no lo puede mover”.* Una cantante programada, cuyo guitarrista no pudo llegar porque se quedó atrapado en la carretera, siendo abordada por tres guitarristas que esperaban entrada a escena, para acompañarla después de un brevísimo ensayo, un grupo de acrotelas que se unió a uno de danza contemporánea, con quienes nunca habían trabajado antes, para improvisar sorprendentes performances en los balcones internos del edificio.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

Cantantes que se encerraron por dos o tres semanas a preparar un concierto a la altura del evento. Tambores “culo e´puya” y Alexander Morales, el vallenatero mas conocido del estado Mérida, llenando de sonidos, música y acordeones el recinto “sagrado” del Aula Magna.

Gente. Gente que se movía entre los espacios como descubriendo un mundo desconocido al son de los ensambles de la Escuela de Música ULA (que no tuvieron más vida sino conseguir un rato de tarima en el Festival) o de las voces educadas de cantautores merideños buscando abrirse un espacio en el universo nacional.

Nunca fue tan feliz el rectorado. Nunca tan nuestro.

IX

Cabria, para cerrar el cuento, hablar de números. Apelar a la estadística que tanto gusta, ser precisos en la información rigurosa. Pero, mentiríamos si dijésemos un número de asistentes, (solo sabemos que pasó de 500 por boletos vendidos) y que, en algún momento del día, la algarabía parecía haber concentrado multitudes.

A las 9:30 de la noche, dimos por terminado el bellísimo último evento de la noche: 28 músicos, provenientes de la Escuela de Música ULA, dirigidos por el maestro Andrés Briceño, en una descarga de estándares de jazz que sonó apoteósicamente bien y nos dejó el corazón contento.

Nuestros elefantes habían paseado por el escenario con todo éxito.

Cuando terminábamos de recoger cerca de la medianoche, teníamos clarísimo (sin saberlo a ciencia cierta) que habíamos logrado el objetivo: intervenir en la reconstrucción del páramo.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 122-136. ULA, Venezuela

A modo de epílogo

Tres semanas después, hicimos el primer viaje a Apartaderos. Íbamos cargados de herramientas menores y materiales de construcción que repartimos a 37 familias de la zona, cuyas viviendas tuvieron distintos niveles de afectación física. Pasamos el día con ellos y recorrimos aldeas afectadas y geografías completamente nuevas. Al final de la tarde, pudimos visitar también a 10 familias de La Venta, en la misma situación de vulnerabilidad, a quienes donamos igualmente herramientas y algunos materiales.

Pasadas dos semanas, estuvimos nuevamente en Mucuchíes, donde no ocurrió nada, pero, pudimos congregar 11 grupos de damnificados de Gavidia y San Rafael, quienes nos habían hecho peticiones específicas de pequeñas herramientas y materiales para restituir sistemas de riego. Luego, fuimos a Los Aleros, y atendimos las solicitudes de 9 familias.

Artistas por Mérida, la iniciativa ciudadana más exitosa de 2025, logró apoyar los esfuerzos de reconstrucción de viviendas para 67 familias afectadas por la crecida de los ríos Chama y Albarregas ocurrida el 24 de junio de 2025 (se dice que la más trágica de los últimos 30 años). Eso está bien. Muy bien; pero, mucho más allá de ese número sin rostros, nos permitió una experiencia creativa y un ejercicio más de ciudad que de ciudadanía.

De ciudad, de la ciudad que queremos y estamos construyendo, a espaldas del país que tenemos.

Juan Carlos Liendo
liendomogollon@gmail.com
Universidad de Los Ándes
Mérida edo Mérida

Como citar este artículo:

Liendo, J. Herramientas del Arte. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 122-136 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Juan Carlos Liendo

Merideño. Promotor Cultural, director y productor teatral con más de 40 años de experiencia en los más importantes teatros del país. Egresado del Instituto de las Artes de la Ciudad de New York. Cronista con publicaciones en antologías latinoamericanas, guionista para cine y teatro. Actual director de proyectos culturales del Centro Venezolano Americano de Mérida.

EL ESPACIO DE THEOROS

Ensayos-reflexiones

Destinado a:
reflexiones libres expresadas en ensayos, notas, columnas, críticas, opiniones, entre otras.

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 138-169. ULA, Venezuela



Semiología de la Imagen Mental del Poeta y la Diosa Coronada: Un Bolero de 380 Páginas

Fecha de Recibido: 18 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 03 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 8 de noviembre de 2025

Resumen

Este ensayo académico realiza un análisis semiológico e intermedial de la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez. El trabajo sostiene que la obra puede entenderse como la extensión narrativa de un bolero debido a su estructura melancólica y su exploración de las pasiones humanas. El análisis se divide en dos partes principales: una, la que hemos denominado semiología de las imágenes mentales. Esta sección se enfoca en desentrañar los principales símbolos y las imágenes mentales que evoca la lectura de la novela: simbiosis amor y muerte y el amor contrariado versus la espera. En la segunda parte triangulamos la intermedialidad entre literatura y música. Esta vinculación se concreta cuando García Márquez solicita personalmente a Shakira que componga un tema para la adaptación cinematográfica de la novela (2007). El resultado, el bolero "Hay amores" (2008), se convierte en un ejercicio de "remediación", traduciendo la trama literaria al lenguaje musical y visual (videoclip), ofreciendo contención para el corazón y un diálogo entre poesía y música que narra la persistencia del amor. Concluimos que el amor y el bolero han logrado una inmortalidad transgeneracional. Ambos se resisten a morir ante la inmediatez y el aislamiento de la era moderna, continuando como vehículos de expresión para las historias de pasiones que se niegan a doblegarse ante las pautas sociales, una "tarea ardua" pero esencial para la humanidad.

Palabras clave: Semiología De La Imagen, Literatura, Música, Intermedialidad.

María Daniela Flores de V.
mariadanielafloresdevasquez@gmail.com
Universidad de Los Ándes
Mérida edo Mérida

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 138-169. ULA, Venezuela



Semiology of the Mental Image of the Poet and the Crowned Goddess: A 380-Page Bolero

Abstract

This academic essay presents a semiological and intermedial analysis of Gabriel García Márquez's novel *Love in the Time of Cholera*. The work argues that the novel can be understood as a narrative extension of a bolero due to its melancholic structure and its exploration of human passions. The analysis is divided into two main parts: the first, which we have termed the semiology of mental images, focuses on unraveling the main symbols and mental images evoked by reading the novel: the symbiosis of love and death, and thwarted love versus waiting. In the second part, we triangulate the intermediality between literature and music. This connection is established when García Márquez personally commissions Shakira to compose a song for the film adaptation of the novel (2007). The result, the bolero "Hay amores" (2008), becomes an exercise in "remediation," translating the literary plot into musical and visual language (music video), offering solace for the heart and a dialogue between poetry and music that narrates the persistence of love. We conclude that love and the bolero have achieved transgenerational immortality. Both resist dying in the face of the immediacy and isolation of the modern era, continuing as vehicles of expression for stories of passions that refuse to submit to social norms, an arduous but essential task for humanity.

Keywords: Semiotics Of The Image, Literature, Music, Intermediality.

“Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados”.

Así comienza una de las obras del Nobel colombiano Gabriel García Márquez. Una historia entre dos almas que se fueron fusionando a un ritmo lento y melancólico, una pasión que como el bolero “es un umbral, un límite entre la palabra y el acto amoroso.” (Alzuru, 2007., p.41).

Una oración inicial que como nos tiene acostumbrados tan insigne escritor latinoamericano, engancha y se graba en la memoria como marca indeleble de las historias inconclusas que todos guardamos en los entresijos del recuerdo.

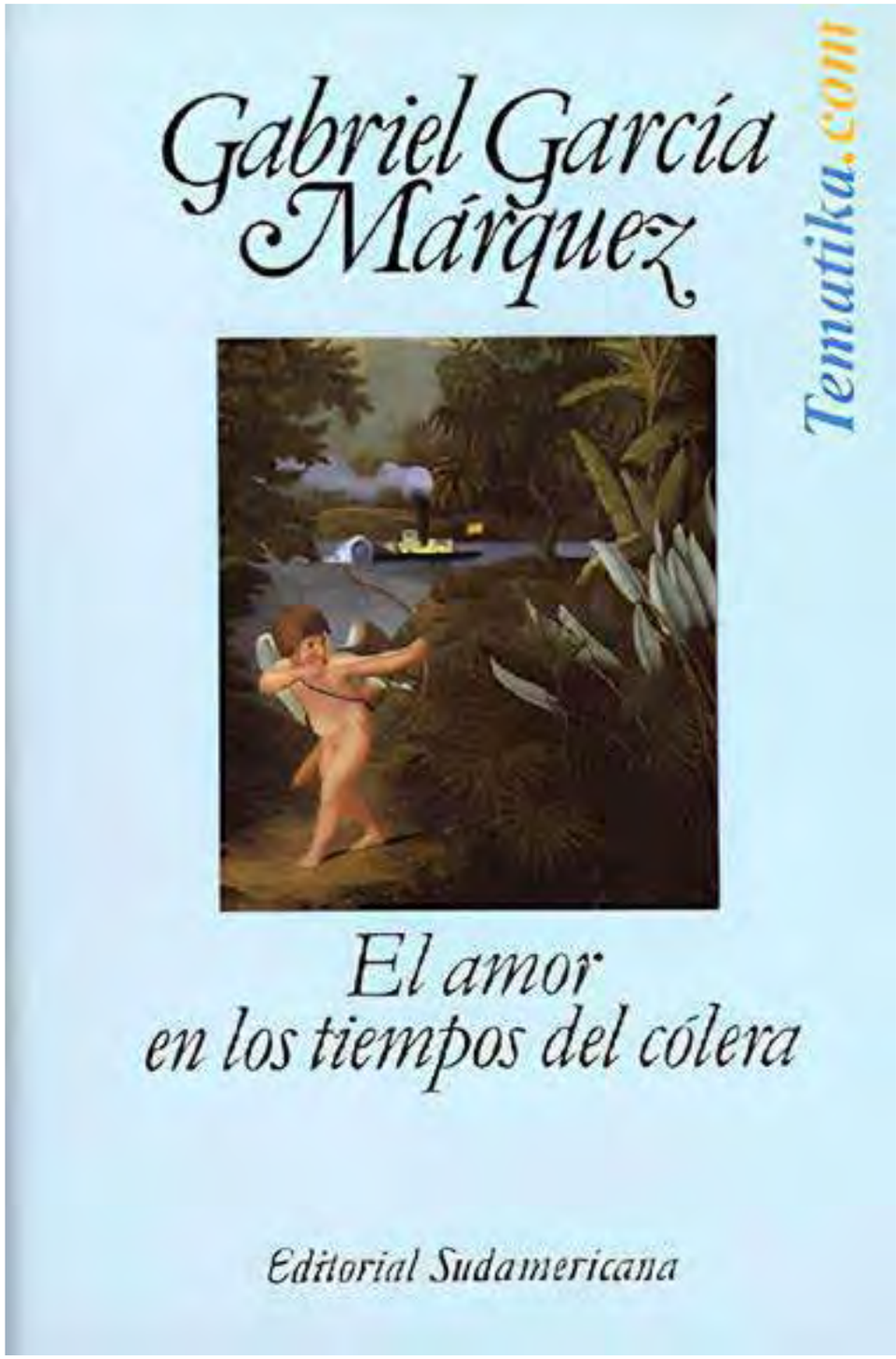


Figura 1 Portada del libro Amor en los tiempos de Cólera. Fuente: http://perdidaentrelibros.blogspot.com/2008/01/gabriel-garca-mrquez-el-amor-en-los.html

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Consideraciones iniciales

El amor en tiempos del cólera, es un libro cuyo nivel de profundidad es de tal calibre que inspiró la fusión entre literatura, música y cine, tres expresiones del arte que se complementan para mostrar las costuras de lo que el amor puede llegar a significar, cuando las normas socialmente establecidas no hacen posible aquello que se desea con el alma y el corazón.

El amor contrariado, la muerte elegida que enareniza el corazón, la espera que no lee el reloj, el olvido que se resiste a llegar a tiempo, la poesía prestada mientras tanto, el dolor impotente que aguarda la muerte, el matrimonio que se cansa de tanto intentar amarse y el realismo mágico que caracteriza la cultura del sur; son esencialmente los símbolos que a continuación pasaremos a desentrañar mediante un análisis que se entreteje entre un lenguaje poético y la semiología de las imágenes mentales que vamos evocando en la lectura de esta obra representativa de la pluma magistral del entrañable cataquero en la primera parte del presente ensayo. Apoyándonos en la concepción de que "[…] la imagen no busca la verdad unívoca, trascender lo manifiesto, no aspira a un "más allá", al contrario, se remite a las apariencias, a la paradoja, a la complejidad de las cosas" (Alzuru, 2011., p. 217).

Ya luego, en la segunda parte nos adentraremos en una disertación sencilla sobre la intermedialidad entre música y literatura, como un paradigma teórico esencial para una mejor comprensión de la relación que se entreteje entre los medios de comunicación y las diferentes disciplinas artísticas en la era contemporánea.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Parte I:
Semiología de las imágenes mentales

El amor contrariado

Esta historia contada por un narrador omnisciente, va ayudando al lector a hacer saltos en un tiempo que pesa, que sabe esperar y que no abandona el anhelo de poseer a quien más se ama. Inicia, entorno al tabú de la muerte elegida, planeada en nombre de la dignidad de una juventud que se niega a envejecer, dejando sobre el tablero de ajedrez la partida inconclusa como iconicidad de lo pendiente, de lo postergado para que alguien más haga el movimiento final, presentada tal vez como un símbolo que presagia lo que está por venir, entre la vida de un poeta que espera escribiendo historias de amor para otros, mientras consigue seguir escribiendo la suya propia, aguardando la llegada de la muerte para darle vida mediante la consumación a bordo de un barco que se pierde en la eternidad.

La muerte elegida que enareniza el corazón y el dolor impotente que aguarda la muerte

Entre la simbología presentada a lo largo de las líneas de esta historia, podríamos calificar como fuente generadora, principalmente, la simbiosis indisoluble entre el amor y la muerte como tema central. También es interesante la semiósis que se ilustra mediante el tiempo como testigo-parte, y la imposibilidad que no conoce límites, pero que se ciñe a la esperanza como único asidero para no morir.

Un sentido metafórico del poder universal de esa energía que se siente, se experimenta se comparte y que lleva a encontrar sentido a lo que quizás de otra manera no lo tendría. “[…] la clandestinidad compartida con un hombre que nunca fue suyo por completo y en la que más de una vez conocieron la explosión instantánea de la felicidad, no le pareció una condición indeseable. Al contrario: la vida le había demostrado que tal vez fuera ejemplar (palabras de la amante del Capitán Jeremiah de Saint- Amour p.23)”.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

El suicidio por temor a la vejez y aceptado por amor

¿Cuál es la simbología de la frase "Suelen tener arena en el corazón? Que le dice el Doctor Juvenal al practicante cuando están hablando sobre los muertos por cianuro de oro (p.14). "Cada quien es dueño de su propia muerte, y lo único que podemos hacer, llegada la hora, es ayudarlo a morir sin miedo ni dolor" (Juvenal Urbino, p. 19). Mientras que para unos puede significar una etapa dolorosa que anuncia el final, para el protagonista de esta obra, la muerte, significó un nuevo comienzo, el alcance de lo anhelado, el tránsito hacia un viaje eterno.

El amor en esta historia, es también representado, paradójicamente, mediante el desamor, simbolizado por un lado, a través de un matrimonio que se soportó, y por el otro, desde la iconicidad de unas amantes que se enfilaban en una lista nominal de cuerpos, hecha con precisión por el poeta Florentino, pero que a pesar de los ardores de la carne, no consiguieron hacerle olvidar con su fogosidad, el nombre suspirado sin descanso de Fermina Daza, mientras que ésta, intentaba desdibujarse entre los vapores de lo furtivo y de las infidelidades del "esposo conveniente", que intuyó siempre que, aunque en algunos momentos logró calar en el corazón de la mujer amada, nunca conseguiría anidarse en su alma, pues ésta ya estaba poseída desde siempre por el poeta Ariza.

Pero, ¿es acaso, el amor romántico lo único que discurre entre las líneas de esta historia? ¿es el tiempo, quizá un personaje omnipresente en el que todo lo que debe pasar ocurrirá de cualquier manera?

También, en esta obra literaria, se insinúa desde su idea fundacional hasta el origen vital de su personaje principal, otra definición del amor relacional. Pues Florentino es el hijo nacido de un **amor furtivo**, que también es un tipo de amor, de ese que permanece en los márgenes de lo socialmente aceptado, esperando también, pacientemente la realización de lo que se siente, de mostrarse para no seguir en la sombra, de "desocultarse" para fundirse en lo que puede significar el "para siempre".

Y como hijo de "alguien" también necesitaba comunicar, decir y mostrar; una necesidad que su oficio de telegrafista de alguna manera le permitió, enlazando sentimientos, dando noticias y comunicando vidas.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 2025 pp. 138-169 ULA Venezuela

Figura 2 Fuente: https://www.facebook.com/luisarivera.cl/photos/esta-imagen-abre-la-edici%C3%B3n-ilustrada-de-el-amor-en-los-tiempos-del-c%C3%B3lera-hay-p/2937642336280142/

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

¿Es que acaso García Márquez quiso representar a través de la construcción de este personaje, la inevitabilidad de la predestinación, de vidas circulares cuya historia se repite para sanar?

Por su parte, la **enfermedad**, ilustrada en tiempos de la aparición de la sexta pandemia del cólera que atravesó el siglo XIX – XX, como significante de lo infeccioso, lo contagioso; que puede ir desde lo agudo hasta lo crónico y que se simbolizó como el puente conductor entre la vida de los personajes principales de esta historia. Pues Juvenal conoce a Fermina cuando está enferma, mientras que Florentino adolece de amor y su mamá cree que se ha contagiado de cólera.

Simbolizando así, mediante el cólera, los estragos que el amor históricamente ha causado en la humanidad, pues tal es su poder, que llega incluso a alterar todo el ecosistema del ser humano; desde lo emocional, lo cognitivo hasta lo físico. Pues cuando ese sentimiento nos posee, se inicia una batalla entre lo que se siente y lo que se piensa, entre aquello que se quiere y eso que “se debe”, mientras que lo conocido teme ser cambiado por la incertidumbre del “tal vez”.

Es precisamente, en ese trajinar que el destino, dibujante de lo que será, permite que, a través de la lengua escrita, mediante la entrega de un telegrama entre los dos protagonistas de esta historia, todo confluya para que sus ojos se posen en la belleza del amor personificado, tangible, abrazable, pero imposible; pues la tradición familiar, donde la mujer no podía trazar su sendero, tenía otros planes para ella, en el que se garantizara ese estatus social que su padre consideraba adecuado.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

La poesía prestada mientras tanto

En las cartas, en esa posibilidad de simbolizar lo sentido, también transcurren el amor, los sueños, los placeres, los planes y sobre todo la emoción de poder hacer del amor un espacio común con la persona elegida. En la palabra escrita es donde se permite la construcción de un "nosotros", un lugar en el que se muestra sin pudor eso que las almas necesitan compartir. Es así que, siguiendo a Bravo, (2001) encontramos que la razón de ser del lenguaje en sus diversas manifestaciones, significa que "[...] en su condición frágil, el hombre no puede vivir sino en una burbuja de oxígeno, y en una burbuja de lenguaje y en una burbuja de relatos [...] Si el hombre es el único animal que mira al cielo, también es el único que hace inteligible lo real en el mundo de representaciones del relato" (p.63).

La espera que no lee el reloj

La distancia que se impone como terreno fértil para el olvido, cosechó en el corazón de ella cierto deje de desencanto, mientras que en el de él, profundizó la raíz de su querer. Mientras que, la desigualdad como testigo silencioso hace su parte y coloca en el espacio del amor un poco de indiferencia, que más que matar el sentimiento, lo pinta del color indeterminado del "tal vez".

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Figura 3: Fuentev https://wmagazin.com/relatos/la-belleza-de-el-amor-en-los-tiempos-del-colera-de-garcia-marquez-en-version-ilustrada/

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Un matrimonio que se cansa de tanto intentar amarse

Un matrimonio que se origina en el temor y en los celos, en el miedo a la soledad, en la necesidad de no apartarse, de conservar su lugar, sobre los cimientos de un amor no correspondido, pero convenientemente dictado por la tradición, siguiendo, tal vez, "a lo moral del "deber ser" [donde] podría estar sucediendo una ética de las situaciones. Atenta a las pasiones, a las emociones, a los afectos de los cuales están plagados los fenómenos humanos" (Maffesoli en Alzuru (2011., p.215), reforzado por el dictamen de lo familiar y el temor a un futuro en singular.

Por su parte, en la intención de castidad del alma más allá de la corporal, de conservarse para el verdadero amor, como deseo de explorar los vericuetos de lo carnal con el ser amado, hace que Florentino comience un listado de amantes, como recordatorio de lo instintivo por sobre el amor. En un acto donde el cuerpo se separa del corazón, allí donde la mente viaja justo al lado de quien ama, aun cuando la carne roce el ser de "cualquiera", simbolizando así, la transfiguración del amor pasional en lo meramente carnal.

Revista de Teatro y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 168-169. ULA Venezuela

Figura 4: Fuente:https://www.laverdad.es/planes/amor-tiempos-colera-20190507215903-nt.html

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

El olvido que se resiste a llegar a tiempo

La persistencia, es simbolizada mediante la triada entre un amor que, intenta olvidar encamisándose en la distancia, otro que ignora el tiempo de “hasta que la muerte los separe” y, que mira por encima del vientre abultado que da vida, mientras busca trabajar para alcanzar ese estatus social, que cual escalón, le permitirá “solo Dios sabe cuándo”, abrazar para siempre el amor amado.

Y, completando este triángulo simbólico mediante un matrimonio conveniente, apegado a las normas sociales que indican por medio de los preceptos dogmáticos ese “deber ser”, que mira con indiferencia lo que el corazón requiere expresar, sentir y mostrar. Un amor sin amor, que soporta el peso del tiempo mirando hacia un “tal vez, algún día” se embulle de utopía para darle sentido a la existencia de dos almas que aguardan paciente el instante de fusión eterno.

La simbología de un barco que viajará por toda la vida

El inicio de algo anhelado con el miedo, la incertidumbre y la mirada puesta en un horizonte infinito, una metáfora elegida por el autor en un certero intento de mostrar un final esperado para comenzar un futuro dinámico, que puede llegar a alcanzar un espacio indeterminado, sin límites. Un barco que navega sobre aguas intranquilas hacia un horizonte que se vislumbra infinito y que simboliza los desafíos por venir, las aventuras por explorar y la necesidad de caminar hacia adelante con la mirada puesta en eso que imaginamos podría llegar a ser desde el corazón, pero con la certeza de la incertidumbre desde la razón; en esa eterna simbiosis a la que nos enfrentamos ante cada comienzo y que da sentido a todo lo que el ser humano emprende.

Revista de Arte y Diseño. Número especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Figura 4: Fuente: https://wmagazin.com/relatos/la-belleza-de-el-amor-en-los-tiempos-del-colera-de-garcia-marquez-en-version-ilustrada/

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

El realismo mágico que caracteriza la cultura del sur

El amor en los tiempos del cólera, ha sido considerado por la crítica, como un texto literario que no escapa de ese característico modo de contar de nuestra cultura. **Una narrativa en la que lo real se funde con el extrañamiento.**

En tal sentido, el **realismo mágico**, puede ser visto como un movimiento que nos ayuda a comprender mejor la profundidad de la literatura latinoamericana moderna, esa que deviene desde mediados del siglo XX, como una forma de ilustrar lo propio de nuestra cultura (UNIR, 2023), donde lo negro, lo mestizo y lo indígena se mezclaron para pasar desde la pintura descrita por Franz Roh (1925) como estilo pictórico postimpresionista, hacia la literatura que sobrepasando lo fantástico, pudiera llegar a considerarse como un estilo propio que nos distingue como **pluriculturalidad.**

En este libro es fácil encontrar escenas en las que se descubre esa forma de escritura que parece entretejerse con gran facilidad con la vida latinoamericana, en donde **lo mágico, lo irreal, extraño e insólito**, es mostrado como una parte de lo cotidiano, en un lugar ficcional en el que la percepción del lector es emplazada, obligándole a cuestionarse qué es real y qué no. Encontrándose así, entre las líneas de El amor en los tiempos del cólera "[…] estos rasgos ideales del modo de amar que la cultura occidental quiere imponerse [y que] ignoran lo que no ignora el bolero: lo desmesurado y desbordante de la experiencia amorosa, lo implícitamente perverso de la experiencia amorosa" (Alzuru, 2007., p.39).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

En estos tiempos del cólera, el autor va dibujando la simbología de una historia de amor verdadero, aunque contrariado, en el que el lector puede deleitarse entre el sinsabor del “querer, pero no poder”, y lo dulce de lo extraordinario, con total comodidad y confianza, pues para García Márquez, escribir para mostrar una realidad mágica resultaba algo natural, sin tanto disimulo y hasta con total simplicidad.

Pues entre sus líneas, siempre termina colándose eso que, termina pareciendo real de tanto que estamos acostumbrados a vivirlo, en este lado del mundo. En este sentido, es importante considerar lo argumentado por Hauser (1977) quien indica que “[…] el arte toma la realidad, la acepta y la absorbe, la critica, la corrige y rechaza al mismo tiempo; se somete a ella, pero también se independiza de ella” (p.590).

Es por ello que no solamente los personajes de sus obras aceptan estos hechos insólitos como parte de su cotidianidad, sino que el lector, de alguna manera casi inconsciente, termina adentrándose en un juego mental en el que, por algunos instantes, olvida que está leyendo ficción y llega a sumergirse en las palabras con comodidad y con poco asombro.

Es así que, dentro de tanta simbología, la lectura entre líneas del realismo mágico que arropa esta historia de amor, permite que el lector pueda hacer ese viaje de **auto conocimiento y de empatía,** propio del poder de las letras que sobrepasan lo meramente cognitivo para trazar un triángulo con el goce y **la emocionalidad.**

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Parte II
La triangulación de lo cognitivo, el goce estético-literario y la emocionalidad

Una vez que hemos intentado aproximarnos al desentrañamiento, mediante el análisis tejido entre un lenguaje poético y la semiología de las imágenes mentales evocadas en la lectura de esta obra representativa de García Márquez, ya descrita en la primera parte del presente ensayo; vamos ahora a adentrarnos en una disertación sencilla, que colindará con la noción de intermedialidad.

Partiendo de la comprensión entorno a la noción de intermedialidad, como un paradigma teórico fundamental, que nos permite tener una mejor comprensión de la relación que se entreteje entre los medios de comunicación y las diferentes disciplinas artísticas en la era contemporánea.

Todo esto, tomando como caso de estudio el libro El Amor en los tiempos del cólera como eje inspirador de un bolero a pedido de su propio autor, como muestra de cruces-expansión entre y desde las artes, producto de la necesidad de encontrar marcos teóricos innovadores que nos permitan establecer relaciones semióticas entre texto, sonido, imagen y narrativa.

El bolero: génesis ineludible para hablar de música

> "Hablar de música sin hablar de los boleros es como hablar de nada" (García Márquez, 1982)[1].

El bolero es un género musical de origen cubano – mexicano del siglo XIX, declarado por la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad en 2023[2]. Un género que nace en las cantinas y peñas para emigrar hacia la serenata a pie de ventana, pero que en ambos lugares lo romántico y lo idílico es su marco distintivo. "[...] su origen se sumerge en la compleja relación entre las etnias y las culturas que conformaron la cultura del Caribe hispano, es una de las formas que tomó el romanticismo en esta región" (Alzuru, 2007., p.42). Con el tiempo, se fusionó con otros géneros en su búsqueda por la posteridad y surgieron frutos de esa unión con varios apellidos como: rítmico, son, chacha, mambo, ranchero, moruno, salsa y bachata[3].

1 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

2 En: https://es.wikipedia.org/wiki/Bolero

3 En: https://es.wikipedia.org/wiki/Bolero

Su difusión requirió de la radio, la televisión y el cine para que todos le conocieran, comenzando así una historia pasional que se adentró desde los oídos hasta el corazón de los jóvenes de la época, cegados por la conquista del amor mediante argucias multisensoriales que se gestaban desde la química, buscando sobrevivir, pregnándose en la vista, el oído, el gusto y el tacto. Actos todos que se materializaron a través de las letras que se convirtieron en sonidos al compás ¾ del bolero.

En tal sentido, es importante tener en cuenta que:

> "En la interpretación del bolero confluyen elementos africanos como la percusión, elementos indígenas como las maracas y el canto, y elementos europeos como los instrumentos de viento, las cuerdas y el canto. Todo esto se ha refundido en un producto sui generis, característico del Caribe hispano, y que hoy puede ser compartido por el mundo entero, aunque no tenga la difusión y la recepción que ha tenido el blues norteamericano o el tango argentino para citar dos expresiones semejantes" (Alzuru, 2007., p.42).

El bolero, durante su auge sirvió como aliado de la opresión en aquellas épocas en donde los regímenes dictatoriales comprendieron que mediante la música suave y romántica, era posible la hipnosis de las masas mediante la alienación del romance que ponen al margen así, las preocupaciones o aspiraciones políticas poco convenientes para quienes aman el poder por encima de cualquier aspecto terrenal; pues "el bolero representa una vida opuesta, es una erotización poética del amor, nos muestra las mil sutilezas de la relación amorosa, el encuentro o la despedida, el desprecio y la traición" (Alzuru, 2007., p.40).

Y es que la música suave, acompañada de letras que penetran en el intelecto al mismo tiempo que en la emoción, puede llegar a adormecer la lógica de la razón y dejarnos sumidos en la caverna mirando las sombras en la pared.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Literatura y música como artefactos expresivos de los “amores contrariados”

> “El bolero es una entidad operante, funcional, que no se conforma con empalagar el gusto de los admiradores, sino que penetra más hondo y se deja oír, no como una simple melodía, sino como una combinación musical con aplicaciones prácticas. Los Panchos tienen una responsabilidad especial en la humanización de ese ritmo, casi tanta como la que tiene Agustín Lara y que puede ser responsabilidad penal, si se tiene en cuenta el surtido de adjetivos musicalizados que han puesto en boga y que son una especie de secretario amoroso de los desencantados, una enciclopedia en la que se puede encontrar, clasificados por orden alfabético, el bolero más apropiado para amenizar un buen postre de calabazas”
> (García Márquez, 1950).[4]

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, es sin duda alguna un medio de expresión emocional donde el amor ha de jugar un rol esencial, como sentimiento universal que busca unir, juntar, sumar y mostrar la esencia del sentido de lo humano.

4 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

Revista de Arte y Diseño. Número especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela



“Nada que se diga o no se diga de ella podrá ya cambiar su rumbo de artista grande e imparable” (Palabras de Gabo sobre Shakira).

Al respecto, es importante subrayar, que en este ensayo consideramos importante, tener en cuenta una de las conceptualizaciones más importante relacionada con la noción de intermedialidad, como lo es la teoría de la remediación de Jay David Bolter y Richard Grusin (1999), en donde cada medio no opera de manera aislada, sino que se establece entre ellos relaciones de "respeto y rivalidad", en tanto que este concepto se entiende como la representación de uno por otro, como en el caso de la creación de un bolero, inspirado en la obra literaria que nos ocupa.

En tal sentido, se debe entender que no es un mero acto de traducción, sino más bien un acto complejo de competencia entre ambos lenguajes, que en este caso es el literario y el de la interpretación musical.

El amor en los tiempos del cólera, es una obra que describe mediante un lenguaje sensorial, una prosa alucinatoria y una atmósfera cargada de realismo mágico la historia de un amor paciente, lo que hace que la remediación sea un ejercicio con un nivel muy alto de complejidad.

Sin embargo, si nos centramos en el lenguaje original (el literario) del caso que nos ocupa, es tal la magistralidad, con que García Márquez construyó la obra que la misma termina siendo una historia de amor en la que, si el lector escucha con atención, podría oír como música de fondo unas tonadas de bolero, pues "[…] sus letras expresan el odio, el amor, la duda, la lujuria, la pasión que nos ocupa" (Alzuru, 2007., p.40), que refuerzan la simbología que se expande a lo largo de toda la narración, para pintar en el lienzo ficcional, lo que ocurre cuando el amor que quiere no puede, pero que espera para al final alcanzar.

Y es que, para García Márquez, el bolero significó lo que mejor describía esta obra en particular, y que luego, en su obra póstuma titulada En agosto nos vemos (2024), este autor vuelve a insinuar una y otra vez (como hilo musical de fondo evocado por el lector), ese sentimiento de amor contrariado, que puede tener múltiples formas, pero que, de una forma casi misteriosa, de una u otra manera ya ha sido cantado en peñas, cantinas o serenatas a pie de ventana,

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

como himno de redención y perdón. Es por eso que, "[…] dentro de estos géneros musicales populares del Caribe hispano, es fundamental el bolero, porque nos dio una concepción del amor, con todo y las críticas que hoy teóricamente le hagan de machista, cursi, despecho, etc" (Alzuru, 2007., p.39).

Y es que era tal la afición de Gabo por este género musical que incluso intentó escribir uno junto a Armando Manzanero, pero no lo logró, al respecto se cuenta que:

> "Fue un proyecto en el que trabajó durante un año y del que esperaba una enorme satisfacción, pues el bolero era uno de sus géneros musicales favoritos. Sin embargo, después de probar diversas formas de composición, llegó a la conclusión de que le resultaba imposible sintetizar una historia completa en siete u ocho versos. "Trabajamos muchísimo, pero no se pudo", le comentó a la revista *Semana* durante una entrevista concedida en mayo de 1985. "Es lo más difícil que hay. Empezamos buscando métodos, viendo cómo podíamos hacerlo. Pero definitivamente no podía escribir, no podía rimar la música que le ponía a la letra. Después él me propuso que escribiera algo así como el argumento, pero eso no me parecía"".[5]

5 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

¿Música o literatura?

> “Poder sintetizar en las cinco o seis líneas de un bolero todo lo que el bolero encierra es una verdadera proeza literaria”
> (García Márquez, 1984)[6]

Sin embargo, a pesar de no haber logrado su propósito de componer junto a otro grande del arte, por lo difícil que le resultó resumir en pocas líneas todo aquello que entraña lo grande del amor contrariado, pudo entonces hacer lo que mejor sabía, se cuenta entonces que:

> “Pese al fracaso de esta empresa musical, García Márquez pudo combatir su frustración con la publicación de su séptima novela, *El amor en los tiempos del cólera*, cuya trama describió como un bolero sobre amores contrariados. “Ya escribí el vallenato (*Cien años de soledad*), ahora quiero escribir el bolero”, le dijo al periodista Juan Gossaín en octubre de 1982, poco antes de sentarse a narrar el drama sentimental de Fermina Daza y Florentino Ariza. De hecho, durante la escritura de esta emblemática novela, el escritor colombiano escuchó repetidamente muchos de sus boleros predilectos, especialmente “Señora” de Rocío Jurado”[7]

6 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez
7 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

Un cambalache de literatura por bolero

"Cambio uno o dos libros, no todos, por una buena letra de un bolero" (García Márquez, 1985)[8].

Ya luego, como una forma de alcanzar su anhelo por musicalizar su bolero literario, es cuando entre los encuentros que Gabriel García Márquez sostuvo con Shakira, (a quien admiró y de donde nació y se sostuvo en el tiempo una amistad icónica entre estos representantes mundiales de la cultura colombiana)[9], él personalmente le solicitó que escribiera una canción para la adaptación cinematográfica de su obra literaria[10], pues de acuerdo a su propia opinión, en la vida de esta barranquillera "Su tema más resbaladizo es el amor. Lo exalta, lo idealiza, y es el alma y razón de sus canciones, pero lo elude con humor en la charla personal"[11].

Este pedido se materializó en un tema titulado como Hay amores (2008) nominada al Premio Oscar de la Academia[12], cuyo video clip fue oficialmente estrenado un año después del lanzamiento de la adaptación cinematográfica (2007), aunque la misma formó parte de la banda sonora de la película, dirigida por Mike Newell[13], junto a otra canción también de su autoría del género folk llamada La despedida.

8 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

9 "Era muy obsesivo con su trabajo, podía editar sus libros hasta nueve veces. Y eso me recuerda a mí cuando estoy en el proceso de crear música. Siempre estaba en búsqueda de la perfección y por eso casi lo consigue" (Palabras de Shakira sobre García Márquez). En: https://www.infobae.com/colombia/2025/03/02/gabriel-garcia-marquez-definio-a-shakira-en-10-frases-el-nobel-quiso-escribir-sobre-la-barranquillera-no-sabe-leer-musica/

10 Extracto de la entrevista en: https://youtu.be/hrJRuetfDXQ

11 En: https://www.infobae.com/colombia/2025/03/02/gabriel-garcia-marquez-definio-a-shakira-en-10-frases-el-nobel-quiso-escribir-sobre-la-barranquillera-no-sabe-leer-musica/

12 En: https://www.infobae.com/colombia/2025/03/02/gabriel-garcia-marquez-definio-a-shakira-en-10-frases-el-nobel-quiso-escribir-sobre-la-barranquillera-no-sabe-leer-musica/

13 En: https://www.infobae.com/colombia/2025/03/02/gabriel-garcia-marquez-definio-a-shakira-en-10-frases-el-nobel-quiso-escribir-sobre-la-barranquillera-no-sabe-leer-musica/

El bolero como contención para el corazón

> "Perniciosa o no la influencia de los boleros es evidente. No hay situación sentimental, por complicada y diferente que ella sea, que no tenga su bolero prefabricado, propio para ser puesto como una camisa de fuerza en el corazón" (García Márquez, 1950)[14]

En tal sentido, es conveniente recordar que en este ensayo, se comprende la relación simbólica que se construye entre esta obra literaria como caso central de estudio, y su remembranza mediante el bolero como género musical, como un ejercicio de traducción, evocación o remediación, entre estos dos medios de expresión artística, lo que para Hauser (1977) "[…] presupone un lenguaje formal de comunicación clara, la validez de tradiciones históricas y convenciones sociales, la recepción artística de mediaciones, instrucciones y ejercicios hermenéuticos" (p.588), y que en este caso se hace palpable mediante la tematización de elementos propios del bolero, según lo descrito por Dick Higgins, al situar esta obra literaria "entre" la música y el cine como medios convencionales, que se fusionan mediante la inspiración, como una forma de trascender la mera combinación de formatos, para centrar su hacer-producto en la interacción propiamente dicha. "No es otra cosa lo que escuchamos en las letras desgarrantes de los boleros que manifiestan una concepción del amor como dolor, sufrimiento o, en el mejor de los casos, como dificultad" (Alzuru, 2007., p.40).

14 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

Notas para que dos almas se amen más

> “El bolero expresa sentimientos y situaciones que a mí me conmueven y que sé que a muchísima gente de mi generación la conmovió. Un bolero puede hacer que los enamorados se quieran más, y a mí eso me basta para querer hacer un bolero. Lograr que los enamorados se quieran más, aunque sea un momentico, es culturalmente importante, y si es culturalmente importante es revolucionario”
> (García Márquez, 1984).[15]

Este acto, descrito por García Márquez, se hace palpable al analizar la simbología que se escucha y se mira, entre la letra del bolero Hay amores, en el que mediante el uso de la metáfora y del lenguaje poético, se ilustran secuencialmente los momentos cumbres de la historia literaria que le inspiró.

Por su parte, en su video clip su estructura visual, se construye mediante un collage que va intercalando imágenes de su intérprete (en un ambiente de época, cónsono con el ambiente creado por García Márquez en su relato) y escenas de su adaptación cinematográfica.

Una narrativa que se transforma en una plegaria por un breve lapso de tiempo con el amor, alejados del mundo, para alcanzar la fusión entre dos almas, como “el río Magdalena con la arena”, como una metáfora del amor pasional tan anhelado por los protagonistas de este bolero hecho literatura y esta obra literaria hecha bolero. Al respecto es interesante seguir a Hauser (1977) para quien

15 En: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

> “la obra de arte es una construcción dialéctica, no solo como contenido formado, no solo como alocución que pone en juego un tú hablado y un vosotros, además del yo hablante, sino también, y en verdad principalmente, como pronunciación que se entabla entre autor y auditorio, mediante una continua acción recíproca. Como dice Hegel, la obra no está para sí, sino para nosotros, para un público que mira y goza…un diálogo con quien se halla ante ella[…] Pero la obra de arte […] no existe para sí, sino que es esencialmente una pregunta, una alocución al pecho en dónde resuena, una llamada a los sentimientos y a los espíritus” (p.p 558-559).

Este bolero, es un diálogo entre literatura, poesía y música, pues puso sonido al dolor de un amor que “no podía ser”, pero que nunca renunció; pues en su letra se habla del tiempo como símbolo de espera que se fortalece y que soporta con tal de alcanzar un amor que ame más.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela



Para visualizar correctamente el video, debe abrir este archivo PDF con **Adobe Acrobat Reader**.
Al intentar reproducir el contenido, otorgue los permisos de confianza que se soliciten en la ventana emergente.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Reflexiones finales
La inmortalidad transgeneracional

> "Colombia tiene un mérito que sólo Chile le disputa, y es la de haberse mantenido fiel al bolero a través de todas las modas, y con una pasión que sin duda nos enaltece. Por eso debemos sentirmos justificados con la noticia cierta de que el bolero ha vuelto, que los hijos les están pidiendo con urgencia a sus padres que les enseñen a bailarlo para no ser menos que los otros en las fiestas del sábado, y que las viejas voces de otros tiempos regresan al corazón en los homenajes más que justos que se rinden en estos días a la memoria inmemorial de Toña la Negra"
> (García Márquez, 1982).

El amor, así como el bolero con sus buenas letras que le rinden homenaje, no han muerto. Ambos, aún se resisten, aún en los tiempos en los que la inmediatez, la ley del mínimo esfuerzo y la tendencia al aislamiento parecen querer imponerse. En una era de hiperconectividad pareciera, paradójicamente, que el ser humano comienza a desconectarse de su característica gregaria. Pero el amor no ha muerto, se ha transformado, ha evolucionado, se amplía y dirige su mirada hacia múltiples horizontes.

El bolero tampoco ha muerto, sigue acompañando historias de amores contrariados, de pasiones que se niegan a doblegarse ante las nuevas pautas sociales. Salta aún entre los labios de los músicos y cantantes que saben que no siempre el camino amoroso es llano, que se interrumpe en su andar, que incluso, algunas veces se rompe en su intento por crecer y que siempre ha necesitado y continuará haciéndolo, del lenguaje de la música que invita a ser vivida desde una sensorialidad íntima, lenta y esperanzada. Es así que, "[...] tanto en la poesía como en el bolero los hombres y las mujeres del pasado y del presente -y esperamos sea así en el futuro-, expresan sus dificultades, sus limitaciones frente al sentimiento amoroso, eso que llamaba Rilke nuestra más ardua tarea" (Alzuru, 2007., p.41).

Una tarea en la que necesitamos seguir trabajando como humanidad, para continuar siéndolo. Pues el amor, la pasión, la Fe, la razón y el sentido moral del hacer, ser y convivir no pueden dejar de distinguirnos como especie.

Referencias

Alzuru, P. (2011). Estética y contemporaneidad. Vicerrectorado académico. Secretaría de la Universidad de Los Andes. Grupo de investigación y estudios culturales de América Latina-GIECAL.

Alzuru, P. (2007). Ensayos en estética contemporánea. Vicerrectorado académico. Secretaría de la Universidad de Los Andes. Grupo de investigación y estudios culturales de América Latina-GIECAL.

Bolter, J & Grusin, R. (1999). Remediation. Understanding New Media. Library of Congress Caraloging-in-Publication Data. United States of America.

Bravo, V. (2001). “El relato y la construcción de lo real”. Lecturas y relecturas. Primer encuentro de investigadores de literatura venezolana y latinoamericana. Universidad de Los Andes. Facultad de humanidades y educación. Instituto de investigaciones literarias “Gonzalo Picón Febres”.

Gabriel García Márquez. (1985). El amor en los tiempos del cólera. (1° Ed. – 2015). Litográfica Ingramer S.A. México.

Hauser, A. (1977). Sociología del arte. (2° Ed.). Ediciones Guadarrama.

UNIR Revista. (2023). El realismo mágico en la literatura: en qué consiste y autores destacados. (Recuperado de UNIR).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 138-169. ULA, Venezuela

Enlaces Web:

Información general sobre el bolero en: https://es.wikipedia.org/wiki/Bolero

Frases dichas por Gabriel García Márquez sobre el bolero en: https://centrogabo.org/gabo/contemos-gabo/el-bolero-en-7-frases-de-gabriel-garcia-marquez

Información sobre la relación entre Gabriel García Márquez y la cantante Shakira en: https://www.infobae.com/colombia/2025/03/02/gabriel-garcia-marquez-definio-a-shakira-en-10-frases-el-nobel-quiso-escribir-sobre-la-barranquillera-no-sabe-leer-musica/

Extracto de la entrevista hecha a Shakira donde habla sobre su relación con Gabriel García Márquez en: https://youtu.be/hrJRuetfDXQ

Video clip del bolero Hay amores de Shakira, inspirada en el libro El amor en los tiempos de cólera en: https://youtu.be/kItRyRv0uJM?si=FJYcWMJlafMXKBUi

María Daniela Flores de V.

mariadanielafloresdevasquez@gmail.com

Universidad de Los Ándes

Mérida edo Mérida

Como citar este artículo:

Flores, M. Semiología de la Imagen Mental del Poeta y la Diosa Coronada: Un Bolero de 380 Páginas. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 137-169 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.

Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.

www.saber.ula.ve

info@saber.ula.ve

María Daniela Flores de V.

Profesora Instructora Universidad de Los Andes. Facultad de Arte. Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico. Departamento de Teoría e Historia. Asignaturas: Taller de Literatura, Lenguaje y comunicación y Semiología de la Imagen.

Doctorando en Ciencias Humanas. Universidad de Los Andes.

MsC. en Educación mención Lectura y Escritura. Universidad de Los Andes.

Creadora del Modelo Imago y del juguete didáctico NELA´s: para el desarrollo del primer nivel de la competencia literaria.

Licenciada en Educación mención Preescolar. Universidad de Los Andes.

Licenciada en Educación mención Dificultades de aprendizaje. Universidad Nacional Abierta.

Diplomada en Neuropsicoeducación Aplicada en el Aula. Huaxyacac A.C. México.

Diplomado en Autismo. Atención educativa de personas dentro del espectro autista. (ULA), (UNA), (UPTM), (IEA) México.

Línea de investigación: Semiología de la imagen, lectura, escritura, competencia literaria. Pensamiento, lenguaje y emocionalidad.

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 170-177. ULA, Venezuela



La influencia de la Música del renacimiento español en la música oriental venezolana

The influence of Spanish Renaissance Music on Venezuelan oriental music

Fecha de Recibido: 18 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 03 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 8 de noviembre de 2025

Resumen

El presente trabajo es una aproximación fenomenológica a la relación entre la música instrumental española, que llegó a Venezuela a comienzos del sigo XVI y, la música folklórica del oriente venezolano, se trata de una reflexión personal que nace de forma casual luego de acceder a una grabación conformada por obras musicales compuestas usando la técnica del basso ostinato, como se verá en el texto, esta experiencia tuvo una enorme influencia en mi interés por la interpretación de la música del pasado basado en criterios históricamente informados.

Palabras clave: Música Renacentista, Música Venezolana, Gallarda Napolitana, Galerón. Interpretación Históricamente Informada. Ostinato.

Keywords Renaissance Music, Venezuelan Music, Neapolitan Galliard, Galerón, Historically Informed Performance, Ostinato.

Abstract

This work is a phenomenological approach to the relationship between Spanish instrumental music, which arrived in Venezuela at the beginning of the 16th century, and the folk music of eastern Venezuela. It is a personal reflection that arose serendipitously after accessing a recording of musical works composed using the basso ostinato technique. As will be seen in the text, this experience had a profound influence on my interest in the interpretation of music from the past based on historically informed performance.

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 170-177. ULA, Venezuela

Este trabajo está planteado desde la experiencia personal, su enfoque es distinto al de otros trabajos académicos que he escrito, confieso que mi interés es intentar mostrar la relación entre la música española del Renacimiento y la música de nuestro país a través del impacto sonoro-emocional que estas puedan ejercer. En este sentido, creo que la manera más adecuada de señalar el impacto sonoro-emocional es mediante un enfoque fenomenológico contando como llegué a interesarme por estos temas.

Soy del oriente venezolano, específicamente de la ciudad de Barcelona, estado Anzoátegui, por lo que crecí entre Jotas, Malagueñas, Punto y Llanto, el Velorio De la Cruz de mayo y por supuesto el Galerón. Mis abuelos eran personas sencillas, campesinos, que durante los años 60, como muchos venezolanos, se trasladaron del campo a la ciudad buscando un futuro mejor. Mi abuelo, analfabeta, vendía verduras en el Mercado de Puerto la Cruz y con ello sacó adelante a todos sus hijos, quienes llegaron a ser profesionales universitarios en distintas áreas.

Mi abuelo se llamaba Gregorio, no distinguía la O por lo redondo. Sin embargo, era capaz de improvisar versos en décimas, con frecuencia, durante las horas de la tarde, cuando la temperatura bajaba un poco, se sentaba en el chinchorro donde reposaba de las largas jornadas que iniciaba a las 4 de la mañana. Gregorio

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 170-177. ULA, Venezuela

tomaba un viejo cuatro para acompañarse e interpretar galerones, polos, jotas y malagueñas. De niño lo escuchaba cantar con una voz aguda, en falsete y una afinación distinta a la que yo estaba acostumbrado (con franqueza, pensaba que mi abuelo no afinaba adecuadamente, ahora comprendo que su sentido de afinación respondía a criterios distintos a los convencionales criterios de afinación temperados). Antes de comenzar a cantar, Gregorio afinaba su cuatro e invariablemente comenzaba a preludiar, así llamaba él a una serie de improvisaciones que realizaba sobre un sencillo patrón armónico que seguían las funciones de tónica, subdominante y dominante y alguna sencilla variación de esta. Cuando le pregunté qué era eso de preludiar me dijo: nada, es solo para verificar si está bien templado (el cuatro).

Me sorprendía que a pesar de no saber leer ni escribir en sus versos se podían oír palabras como inefable o alguna otra joya de nuestra lengua castellana. Al tiempo salí de Barcelona a estudiar a la Universidad de Los Andes en Mérida, mi abuela partió primero de este plano y mi abuelo siguió cantando Jotas, Puntos y Malagueñas, con una voz más melancólica que antes y, como respuesta a la pregunta ¿cómo está abuelo? invariablemente respondía: Aquí mijo con este dolor tan grande.



Figura 1 Foto álbum familiar de Jorge Torres; Gregorio mi abuelo

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 170-177. ULA, Venezuela



Figura 2: Foto álbum familiar de Jorge Torres; Adelina mi abuela

Al realizar mis estudios universitarios comprendí que las palabras que usaba mi abuelo se podían encontrar en los textos de los grandes escritores del Siglo de Oro Español: Calderón De la Barca, Miguel de Cervantes, Quevedo, Góngora, Lópe de Vega entre otros. Debo admitir que me sorprendí mucho y, en un intento de despejar mi perplejidad y antes que partiera al encuentro de Adelina, le pregunté a Gregorio dónde había escuchado esas palabras, ¿de dónde las había sacado si no sabía leer? él no parecía sorprendido y se limitó a decir que muchos de esos versos los aprendió de niño de los mayores, de su padre, abuelo y conocidos en amistosos contrapunteos que tenían lugar en los espacios de esparcimiento social de Santa Fé, zona rural del estado Sucre donde vivió su infancia y juventud. Debo decir que algunos de estos versos podían ser profundamente hirientes provocando no pocos desencuentros entre los contrincantes.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 170-177. ULA, Venezuela

En relación a la formación musical ocurría exactamente igual, Gregorio aprendió por imitación los golpes del cuatro y las distintas formas de acompañar los cantos folklóricos propios de la región, una hermosa zona montañosa frente al mar.

Algunos años más tarde mi abuelo también partió para reunirse, finalmente, con mi abuelita y yo quedé lamentando no haber hecho más preguntas que me ayudaran a profundizar en nuestra música. Para ése tiempo, comienzos del 2001, iniciábamos los estudios en la recién creada Licenciatura en Música en la Universidad de Los Andes, y me encontraba apasionadamente inmerso en la ejecución de la Música Antigua con criterios históricamente informados, éramos un grupo que consumía todo lo que hacía Isabel Palacios, sellos disqueros como Harmonía Mundi, buscábamos las grabaciones de Herreweghe, Harnoncourt, y Jordi Savall, el famoso director español.

En una oportunidad, y varios años después del fallecimiento de Gregorio, nos encontrábamos en una generosa tienda de discos de la Ciudad, Giros, donde podíamos escuchar los discos más recientes del Director Catalán antes de comprarlos, recuerdo con total claridad cuando su dueño, Sergio, me lleva la última grabación de Hesperión XXI, Ostinato y me recomienda su escucha con mucha

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 170-177. ULA, Venezuela

emoción. Pongo el disco de inmediato y escucho el primer track: Gallarda Napolitana de Antonio Valente. No miento, a los 5 segundos mi cara era de tal perplejidad que Sergio me pregunta ¿Qué pasa? Le digo: ya va, vuelvo a oír y reviso otra vez el título de la obra: Gallarda Napolitana de Antonio Valente.

No puedo explicar con suficiente elocuencia la emoción que me produjo lo que estaba oyendo, lo más cercano es decir que en ese instante yo era una cuerda templada que vibraba, por simpatía con los sonidos del altavoz de la tienda, el disco decía: Gallarda Napolitana y en mi corazón yo escuchaba con meridiana claridad un galerón oriental, cada fibra de mi existencia se reconocía, se identificaba en cada nota que escuchaba.

De más está decir que los recuerdos de las tardes filarmónicas en la casa de mi abuelo me golpearon con una fuerza de la que no me recuperé jamás, entendí, expuesto como estaba a los sonidos, que esa música llegó precisamente al oriente de nuestro país por barco, llegó por mar, con sus progresiones armónicas I IV V V, sus cadencias andaluzas tan extendidas en el folklore venezolano y que, en Oriente se asocia a los cantos propios De la Cruz de Mayo.

La música española llegó a comienzos del siglo XVI con la guitarra de cuatro órdenes, con la vihuela de órdenes dobles en manos de músicos sencillos, que, al igual que Gregorio, despejaban las largas jornadas de trabajo preludiando,

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 170-177. ULA, Venezuela

cantando y acompañando danzas que seguían un patrón armónico fijo u Ostinato, que permitía a oyentes y bailarines distinguir una danza de otra. Comprendí por otra parte que esa música que nosotros llamamos antigua, se encuentra viva, muy viva en nuestro pueblo, enriquecida con nuevos elementos e, increíblemente, conservando una tradición musical de más de 527 años. Con la música llegaron las letras, los versos, las formas que fueron pasando de generación en generación por tradición oral hasta hombres humildes y extraordinarios como Gregorio.

Después de ése fortuito encuentro cada vez que escucho una gallarda, las progresiones y diferencias sobre Guárdame las Vacas o Greensleeves, recuerdo a mi abuelo en su chinchorro a las cuatro de la tarde, sonrío y me emociono un poco.

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Como citar este artículo:

Torres, J. La influencia de la Música del renacimiento español en la música oriental venezolana. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 170-177 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Jorge Alexander Torres Rangel

Doctor en Filosofía, Magister en Filosofía, Licenciado en Música. Decano de la Facultad de Arte y Director de la Escuela de Música. Docente en las áreas de teoría musical, estética, filosofía de la música, piano, guitarra eléctrica, armonía contemporánea, técnicas de improvisación y técnicas de rearmonización. Se ha desempeñado como director de coros y orquesta dedicado al repertorio del barroco alemán, también es guitarrista de jazz y pianista. Tiene artículos publicados en las áreas de estética y filosofía.

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 178-194. ULA, Venezuela



El Bolero: Expresión Cultural del Desamor en la Novela *Arráncame La Vida*

Fecha de Recibido: 18 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 03 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 08 de noviembre de 2025

Palabras clave: Bolero, Desamor, Género Musical, Literatura.

Resumen

El presente ensayo se divide en tres partes: en el primer apartado haremos un recorrido histórico sobre lo que ha sido el bolero y lo que representa para la idiosincrasia del latinoamericano. En el segundo apartado revisaremos los aspectos más resaltantes de la novela *Arráncame la vida*, escrita por la mexicana Ángeles Mastretta, publicada en el año 1985, cuyo título es el nombre de un bolero y, en el tercer apartado, estableceremos vinculación entre el bolero como género musical y la ópera prima de esta escritora. Para la elaboración de este ensayo haremos uso de los postulados de Pedro Alzuru con su libro Ensayos en estética contemporánea; con especial atención al capítulo de este libro llamado “El bolero: ¿una expresión de amor?” Finalizamos con unas palabras de cierre, que no terminan de concluir sobre un asunto tan humano como es la presencia de la música en los discursos literarios. De esta forma, un bolero se transforma en una novela y esta a su vez en materia prima para una película que llevará el mismo nombre del bolero: “Arráncame la vida”, tema compuesto e interpretado por Agustín Lara.

Malena Andrade Molinares
malenamolinares0310@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 178-194. ULA, Venezuela



The Bolero: Cultural Expression of Heartbreak in the Novel Arráncame La Vida.

Keywords Bolero, Heartbreak, Musical Genere, Literature.

Abstract

This essay is divided into three parts: in the first section we will take a historical tour of what the bolero has been and what it represents for the idiosyncrasy of Latin Americans. In the second section we will review the most outstanding aspects of the novel Arráncame la vida, written by the Mexican Ángeles Mastretta, published in 1985, whose title is the name of a bolero and, in the third section, we will establish a link between the bolero as a musical genre and the debut work of this writer. To prepare this essay we will use the postulates of Pedro Alzuru with his book Essays in Contemporary Aesthetics; with special attention to the chapter of this book called "The bolero: an expression of love?" We end with some closing words, which do not quite conclude. Thus a bolero becomes a novel and this in turn becomes the main material for a film that will bear the same name as the bolero: "Arráncame la vida", a song composed and performed by Agustín Lara.

“Arráncame la vida
Con el último beso de amor
Arráncala, toma mi corazón
Arráncame la vida
Y si acaso te hiere el dolor
Ha de ser de no verme
Porque al fin, tus ojos
Me los llevo yo”
Agustín Lara

“(...) la música me ha gustado más que la literatura, hasta el punto de que no logro escribir con música de fondo porque le presto más atención a ésta que a lo que estoy escribiendo. Jomi García Ascot, que es uno de estos amigos, publicó un libro excelente sobre sus experiencias de melómano empedernido, y allí incluyó una frase que me oyó decir alguna vez: “Lo único mejor que la música es hablar de música”. Sigo creyendo que es verdad (García Márquez, Notas de prensa, 1982, p. 16)

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

I. El Bolero: Algunos Apuntes Teóricos de su Génesis

"Contigo aprendí
Que existen nuevas y mejores emociones
Contigo aprendí
A conocer un mundo nuevo de ilusiones"
(Armando Manzanero,1967)

Trasvasar el pensamiento y los sentimientos en una canción parece ser el destino final del bolero como género musical. Las emociones y las pasiones, en especial el desamor, los desencuentros y las tristezas, son el caldo de cultivo que ha generado una ingente cantidad de boleros que muchos tararean y que las actuales generaciones llevan en sus memorias, en sus recuerdos y en sus afectos; en esas letras están presentes los abuelos, los padres o los tíos. Todos hemos crecido escuchando boleros. Las nuevas generaciones ahora escuchan y cantan los temas de Charlie Zaa, quien, gracias al influjo que su padre generó en él, remoza las canciones que interpretaron, por mucho tiempo, Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas.

Por lo expuesto, intentaremos establecer algunos apuntes generales sobre el nacimiento del bolero como género musical que ha impactado durante mucho tiempo a prácticamente todas las generaciones, desde inicios del siglo XX hasta la actualidad convulsionada que estamos viviendo. En este sentido, es propicio citar unas palabras de García Márquez, quien sostiene que: "Hablar de música sin hablar de los boleros es como hablar de nada" (p.17).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela



Figura 1 Imagen tomada de: https://www.planetadelibros.com/libro-arrancame-la-vida/252245

En este apartado nos proponemos como norte comprender cómo ha sido la evolución del bolero y de qué manera ha marcado nuestras vidas o la vida de todos los latinoamericanos. Buscamos resaltar los aspectos constitutivos más esenciales de este género musical y sus intersecciones con la literatura y con la cultura en general. Para comprender de qué manera el bolero ha marcado nuestra cultura y, por qué no decirlo, nuestra forma de entender el amor. Por lo tanto, es preciso hacer un recorrido histórico que nos ayude a contextualizar este asunto; seguiremos los aspectos analizados por la estudiosa Marga Fernández (2021), en especial lo que ella llama "el paradigma del amor melodramático, las expresiones provenientes de la cultura popular y la estética del kitsch" (p. 44).

Para los estudiosos de la música, el bolero nace en la década de los años treinta del siglo XX, especialmente en 1930, año importante para la historia de la economía mundial. Sin embargo, la revuelta por los cambios económicos, en especial la depresión estadounidense de este año, permitió la aparición de este fenómeno cultural (el bolero), fomentado especialmente por el desarrollo de las disqueras, el influjo del cine y el desarrollo de la radio. Según Alzuru (2007), el bolero y otros géneros musicales caribeños toman

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

auge gracias "a la masificación de la radio, el cine, la televisión y el disco de pasta" (p. 38). A este origen le podemos sumar que la década de los treinta también trajo consigo el crecimiento de las ciudades, el desarrollo urbanístico en todos los órdenes, el éxodo de las masas campesinas a la urbe, la llegada de migrantes a diferentes contextos latinoamericanos y, en fin, la masificación en todos los ámbitos sociales.

Todos estos cambios sociales inciden, sin duda alguna, en las pasiones y las emociones, es decir, los afectos también se vieron influenciados por el desarrollo del sistema industrial, en especial en el orden cultural. Fernández (2021), citando a Rafael Castillo Zapata, señala lo siguiente: "Al crecer las ciudades y al masificarse la demanda y formas de expansión espiritual en sus sociedades recién asomadas a la explosión industrial y técnica del siglo, las formas populares de expresión artística fueron rápidamente apropiadas por los ánimos de la difusión comercial masiva, entrando a formar parte, así, del llamado negocio del espectáculo" (p.44). Sin embargo, el origen del bolero no solo se limita a la expansión desproporcionada y rápida del sistema de industrialización cultura; también tiene sus orígenes en la interculturalidad y el intercambio que se originó desde el propio descubrimiento de América.

Por lo anterior, vale decir que el bolero se origina en "Europa y proviene de la combinación de danza y contradanza, principalmente de España, con el aporte de la guitarra, el cajón de madera, la zarzuela, las entonaciones, el cante jondo, la música flamenca y gitana en general" (Fernández, 2021, p. 44). Esta cita conduce a afirmar que, el nacimiento de este género musical tiene sus raíces desde la misma conquista que permitió el intercambio cultural en todos los órdenes; fusión de una hibridez maravillosa que disuelve el legado europeo con el africano y con lo autóctono de nuestra América.

Vale recordar en este punto que, cuando los africanos llegan al nuevo e inexplorado continente en calidad de esclavos, traen su música, que les sirve de catarsis y de lamento a la vez. De esta cultura, el bolero hereda los instrumentos de percusión, aunque también "hubo de viento y cuerda fabricados con materiales propios de América que le dan un carácter particular" (Ídem, p. 45).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

El aporte amerindio también resultó importante para que se generara el bolero, ya que esta cultura autóctona participó en la creación de instrumentos musicales que favorecieron la consolidación de la música popular, otorgándole una identidad característica al bolero que le proporcionó identidad y una marca especial. Castro Lobo, citado por Fernández (2021), señala lo siguiente: “Los indígenas, al tratar de imitar los instrumentos musicales del conquistador, crearon unos nuevos. Es así como surgen el cuatro, el charango, la chirimía, el laúd indígena, el violín indígena, etc.” (Ibid., p. 45).

Podemos resumir lo anterior de la siguiente manera: el bolero surgió de la fusión de varias influencias, nutriéndose de la contradanza en cuanto a su percusión y de la habanera en su canto. Además, la música de los aborígenes fue clave para que el acompañamiento de la guitarra española tomara el influjo rítmico. Es en Cuba donde todas estas influencias e hibrideces se depuran, lo que permite sintetizar ritmos con el sabor caribeño tan nuestro. Otros países como República Dominicana también contribuyeron a darle un patrón rítmico a este género musical; se genera así el bolero tal como hoy en día lo conocemos, lo sentimos y lo tarareamos. Al respecto del nacimiento del bolero, Alzuru (2007) señala lo siguiente: “Nuestro repertorio musical se ha hibridizado, se ha hecho más complejo por las múltiples influencias y tendencias que ya no podemos catalogar de extrañas y extranjeras” (p. 38).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

II. Algunos aspectos relevantes de la novela *Arráncame la vida*

"Arráncame la vida
Con el último beso de amor
Arráncala, toma mi corazón"
Agustí Lara, (1934)

Ángeles Mastretta (1949) es una de las escritoras más reconocidas en México, y su ingente obra literaria es una de las más destacadas en todo el contexto latinoamericano, considerada parte del grupo de novelistas que conforman lo que Susana Reisz bautizó como el "boom femenino hispánico". Sus historias han permeado cada rincón de la América hispana. Su obra fundamental es *Arráncame la vida*, título que deviene del nombre de un bolero compuesto y cantado por el mexicano Agustín Lara. De allí que para este análisis entre música y literatura resulte interesante este ejemplo literario.

La novela fue publicada por primera vez en el año 1985 y llevada al cine en el año 2008; es decir, el interés por destacar lo narrado en esta obra literaria trasciende los discursos artístico. La propia autora ha confesado que ha vendido los derechos de su novela siete veces; sin embargo, no ha quedado conforme con ninguna de las adaptaciones, lo que es comprensible, son discurso estéticos diferentes.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

La mayor parte de la producción literaria de Mastretta aborda la cuestión de la política y las mujeres, así como la temática de la educación femenina. La manera en que ambos asuntos se han desarrollado casi simultáneamente y en lugares fronterizos representa contenidos muy interesantes para los estudios de género, es decir, el feminismo. Destaca en la novela *Arráncame la vida* ámbitos de control y autoridad sobre una figura femenina: Catalina Guzmán.

Durante la lectura de la novela *Arráncame la vida,* se puede observar una secuencia de madurez por parte de la protagonista, de ser una niña inocente hasta convertirse en una mujer muy sagaz y astuta. Sin embargo, la presencia del personaje de Andrés Asencio se describe como una constante por infundir en su esposa, Catalina, placer y disciplina. Nociones contradictorias, pero que, empleadas por un caudillo, parecen lo mismo, para él no hay distinción. En la obra literaria, el desarrollo de los acontecimientos está vinculado al poder político excesivo, corrupto e irrespetuoso, liderado por un hombre que logró sacar provecho de los privilegios que le concedieron puestos políticos.

La narradora inicia la historia en los años 1930, sin embargo, nos retrocede al año 1910; para entretejer la historia de Andrés Ascencio con su primera esposa Eulalia y los sucesos políticos de Álvaro Obregón y Pancho Villa, dirigentes y héroes de la Revolución mexicana. Los sucesos históricos que ocurrieron en la realidad se intercambian con una intrahistoria personal de la protagonista Catalina Guzmán. Tal como lo expone Andrade (2019): “El plano subjetivo que representa Catalina se va configurando con toda una red de filiaciones políticas, artificios y corrupciones que se organizan a la par” (p.76). De esta manera se va gestando la confluencia de varias mujeres en una sola. La narradora de forma magistral urde una historia real que se entremezcla con una historia íntima, donde el poder y lo material se van correspondiendo sobre lo que quiere Catalina Guzmán como mujer (Andrade, p. 76).

Finalmente, la protagonista, víctima de muchos abusos, se sublevará contra Andrés Ascencio, personaje que se erige como el antagónico pero a su vez protector de Catalina. Solo con la muerte del tirano encontrará la felicidad o la libertad de pensamiento, pero también de hacer y de participar en espacios prohibidos.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

La narración presenta argumentos que, en conjunto, van siendo sistematizados en un juego complejo, que despeja toda incertidumbre con la muerte, muerte que transforma a la joven de quince años en una viuda cuarentona con posibilidades de amar en medio de una historia personal y una historia patria (la mexicana) caracterizada por ser una cultura patriarcal-nacionalista pero que empezaba a mediados del siglo XX, a dar cambios muy lentos, pero significativos para la mujer y los nuevos espacios de conquista.

Es posible afirmar que la obra literaria Arráncame la vida puede entenderse como un relato personal con una profunda carga emocional. Es una novela hondamente triste, pero a la vez infunde esperanzas. Relata elementos de una vida real que se permea con la ficción para denunciar los sucesos ocurridos en una década de comienzos del siglo XX, en los que la mujer es protagonista, cuyo fin era la condena a la marginación, debido a las restricciones despiadadas de un hombre obsesionado ante el poder político, ciego de ambición y sin control ni sentimientos, solo la codicia por el poder era su verdadero fin en la vida.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

III Bolero y Novela, un Binomio Interesante

Tal como lo señalamos en el apartado anterior, la novela que nos interesa lleva el título de un bolero, “Arráncame la vida”, obra literaria con la que Ángeles Mastretta se ganara el premio mexicano Mazatlán. En adelante siguió cosechando éxitos su segunda novela *Mal de amores* (1996), y su libro de relatos *Mujeres de ojos grandes* (1990) le otorgaron el premio Rómulo Gallegos en el año 1997.

Para el año en que Mastretta publica su ópera prima con nombre de bolero, existía una ingente producción literaria con títulos de boleros, verbigracia; *Tres tristes tigres* (1967), de Cabrera Infante, influenciado por una fuerte tradición musical cubana, que incluye guarachas y boleros, que resultan el telón de fondo de la vida nocturna de La Habana. Otro ejemplo, *Boquitas pintadas* (1969), de Manuel Puig, que aunque no es un bolero, su estructura de folletín y la presencia del melodrama apasionado del bolero son la columna vertebral de esta novela, al estilo de los boleros más desgarradores que describen los amores imposibles y contrariados. En el mismo año que Mastretta publica *Arráncame la vida*, también se publica *El amor en los tiempos del cólera* 1985, el propio autor, García Márquez dirá que su obra narrativa es un largo bolero de 380 páginas. En este mismo orden cronológico surge la novela *La última noche que pasé contigo* (1991) de la cubana Mayra Montero, título que hace referencia a un bolero, fue compuesto por Bobby Collazo (música) y Orlando Fierro (letra) en 1946. Tan solo por mencionar algunos ejemplos, estamos conscientes de que dejamos otros por fuera.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

Notamos cómo la literatura se nutre de otros discursos, en especial de la música, la canción, el bolero, el tango, incidiendo con mucha determinación en la hibridación del género narrativo. Este fenómeno ocurre porque nos atrae pensar en el desamor, en el dolor por no ser amados, en el desprecio, los celos, las pasiones que narran los boleros, el ejemplo que nos ocupa es “Arráncame la vida”, acá presentamos la letra completa del bolero:

Arráncame la vida
en estas noches de frío
es duro cierzo invernal
llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

Arráncame la vida
con el último beso de amor
arráncala, toma mi corazón.

Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme
porque al fin, tus ojos
Me los llevo yo.

La canción que pedías
te la vengo a cantar
la llevaba en el alma
la llevaba escondida
y te la voy a dar.

Arráncame la vida
con el último beso de amor
arráncala, toma mi corazón.

Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme
porque al fin, tus ojos
me los llevo yo.

Agustín Lara inmortaliza la letra de este bolero. Pronto este género musical salta de Cuba y se expande por distintos países del continente americano, con especial incidencia en Puerto Rico, República Dominicana y México. La influencia del bolero está presente en todos, de este maravilloso influjo no escapan los narradores, quienes también han sufrido por un

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

amor no correspondido, por celos, olvidos o mal de amores. Estos melodramas, sufrimientos y desencantos están presentes en la novela Arráncame la vida, toda esta obra narrativa es un largo bolero.

Debemos aclarar que la influencia del género musical trasciende el título, que desde luego es homólogo del bolero de Agustín Lara. Esta trascendencia se instaura en toda la estructura narrativa, que implícitamente, al igual que el bolero, contiene un tono melodramático usado con mucha potencia por la protagonista Catalina Guzmán a lo largo de la obra narrativa. La presencia del bolero aparece muy avanzada la novela, en especial en el capítulo XVI, donde la narradora hace alusión a Toña la Negra y a Agustín Lara: "Conocí a Toña Peregrino cuando Andrés era gobernador. Fueron a Puebla ella y Lara. Los invité a cantar en el cine Guerrero (…) En las noches Agustín tocaba el piano y Toña se ponía a cantar como jugando" (p. 110).

La invención de conocer a estos dos cantantes le permite a la narradora ficcionar un encuentro que dará paso a otras alusiones musicales: "Por algo está el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti" (p.112). Otro ejemplo:

> Cenizas, Vives –pidió.
> Sí, cenizas –dije yo. (…)
> "Después de tanto soportar la pena de sentir tu olvido" –cantó Toña.
> "Después que todo te lo dio mi pobre corazón herido" (p.113)

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

El bolero se convierte para la protagonista en una forma de liberar las pasiones; las estrofas que tararea Catalina Guzmán son expresión íntima del espejo de las emociones y traiciones donde se refleja una eventual emancipación de una mujer sometida a un entorno patriarcal. El título de la novela, que se hace homólogo al bolero, establece enseguida un pacto implícito con el lector.

El bolero es un género musical que opera en el terreno de las pasiones extremas, del dolor, del sufrimiento del despecho. Tal como lo plantea Alzuru, nos dice que el bolero "es una erotización poética del amor, nos muestra las mil sutilezas de la relación amorosa, el encuentro o la despedida, el despecho y la traición" (p. 40). En el caso que nos ocupa, literatura /bolero, las canciones de este género presentes en la novela no son solo un artilugio, un adorno; representan un lenguaje alternativo, una exigencia de esos amores despiadados, de los celos que nos atormentan, del desamor que nos duele y nos maltrata el alma.

El bolero en la novela establece un contrapunto melodramático que deja traslucir la fogosidad de una mujer versus la frialdad pragmática de un hombre que solo le interesa el poder político. El bolero es el vehículo a través del cual Catalina Guzmán aprende a nombrar, sentir y, finalmente, reclamar su propia voz luego de ser arrebatada, así como le fue arrebatado su amor por Carlos Vives.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 178-194. ULA, Venezuela

Palabras de cierre

El bolero no es un accesorio en *Arráncame la vida*, sino el tejido narrativo sobre el cual se labra la liberación de Catalina Guzmán. Las letras de las canciones que ella tararea la ayudan a mostrar y desnudar su alma conflictuada. Mastretta emplea este género musical popular para introducir una voz femenina que se resiste a ser silenciada por la historia oficial dominada por hombres. El bolero es a la vez un catalizador (al incitar a la pasión) y una glosa (al prefigurar el dolor). Tal como lo asegura García Márquez:

> El bolero expresa sentimientos y situaciones que a mí me conmueven y que sé que a muchísima gente de mi generación la conmovió. Un bolero puede hacer que los enamorados se quieran más, y a mí eso me basta para querer hacer un bolero. Lograr que los enamorados se quieran más, aunque sea un momentico, es culturalmente importante, y si es culturalmente importantes es revolucionario.

El bolero le proporciona a Catalina el léxico del amor absoluto y del desengaño, le otorga la estructura emocional necesaria para comprender su propia vida más allá de las reglas políticas, injusticias y arbitrariedades de su marido. De esta forma, Ángeles Mastretta utiliza la melodía y la letra del bolero para arrancar, verso a verso, la vida de su protagonista de las manos del poder y devolvérsela a ella misma. Esto convierte a la novela en una celebración de la palabra femenina y de la cultura popular mexicana. En este punto, nos parece propicio citar el final de esta obra narrativa, que da fe de lo que sostenemos en las líneas anteriores: “Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz” (Mastretta, 1986, p. 183).

Referencias

Alzuru, Pedro (2007). *Ensayos sobre estética contemporánea*. Mérida-Venezuela. Vicerrectorado Académico.

Andrade, Malena. (2019). "Arráncame la vida, una novela sobre la feminidad: patriarcado y maternidad". En: *Contexto. Revista anual de estudios literarios*, Vol 23 (Nº 25), pp. 75-84. Universidad de Los Andes.

Fernández, Marga (2021). "Apuntes teóricos sobre el bolero como paradigma cultural". Revista de Educación y Pensamiento. Año 26, número 28. Colegio Hispanoamericano. Cali-Colombia.

García Márquez, G. Notas de prensa. Consultado el 20-03-2020 en: http://www.iunma.edu.ar/doc/MB/lic_com_mat_bibliografico/Taller%20de%20Redaccion%20Periodistica%202/Notas%20de%20Prensa%20%20-%20GABRIEL%20GARCIA%20MARQUEZ.pdf

García Márquez, Gabriel. (1984). "García Márquez y la música". Opina. Republicado por el Magazine Dominical de *El Espectador* en octubre de 1985.

Mastretta, Ángeles. (1986). *Arráncame la vida*. Alfaguara. España.

Malena Andrade Molinares
malenamolinares0310@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Como citar este artículo:

Molinares, M. El Bolero: Expresión Cultural del Desamor en la Novela Arráncame La Vida. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 178-194 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Malena Andrade Molinares

Doctora en Ciencias Humanas. Magister el Literatura Iberoamericana. Licenciada en Educación y Licenciada en Letras. Profesora de la Facultad de Arte, Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, adscrita al Departamento de Teoría e Historia (ULA). Escritora e investigadora. Docente de Metodología de la Investigación y Teoría del Arte y el Diseño

MINIMUM

Actualidad y Noticias

Espacio para dar a conocer la actualidad del hacer artístico en la **Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes**, *presente en eventos, reseñas, traducciones, premios, exposiciones, conciertos y toda actividad que destaca la participación y ejecutoria de los artistas venezolanos en el mundo.*

Dúo de Ébano y Marfil

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Fecha de Recibido: 18 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 03 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 8 de noviembre de 2025

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

laA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 196-198. ULA, Venezuela

El día 13 de febrero de este año el Teatro César Rengifo presentó un evento muy especial, el recital: Dúo de Ébano y Marfil, este concierto contó con la participación de los destacados pianistas merideños: Aneiro Zambrano Profesor de Piano de la Escuela de Música de la Facultad de Arte, Emanuele Spina Pianista egresado de esta casa de estudio, Luis Sierra y Sebastián Vásquez dos de los más destacados estudiantes de dicha institución. El concierto además contó con la participación especial de la Profesora Clara Rodríguez de la Escuela de Música de la Facultad de Arte, extraordinaria violoncelista de nuestro estado. El evento contó con una asistencia masiva de más de 350 personas, hecho que sorprendió gratamente a todos, más de la mitad de los asistentes no pudieron ingresar al concierto, esto indica la enorme cantidad de público y la capacidad de convocatoria con la que cuentan los artistas quienes, con su talento, mostraron el enorme privilegio con el que cuenta el Teatro de nuestra ciudad al contar con dos excelentes pianos de cola.



Para visualizar correctamente el video, debe abrir este archivo PDF con **Adobe Acrobat Reader**.
Al intentar reproducir el contenido, otorgue los permisos de confianza que se soliciten en la ventana emergente.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 196-198. ULA, Venezuela

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Como citar este artículo:

Torres, J. Dúo de Ébano y Marfil. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 196-198 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Jorge Alexander Torres Rangel

Doctor en Filosofía, Magister en Filosofía, Licenciado en Música. Decano de la Facultad de Arte y Director de la Escuela de Música. Docente en las áreas de teoría musical, estética, filosofía de la música, piano, guitarra eléctrica, armonía contemporánea, técnicas de improvisación y técnicas de rearmonización. Se ha desempeñado como director de coros y orquesta dedicado al repertorio del barroco alemán, también es guitarrista de jazz y pianista. Tiene artículos publicados en las áreas de estética y filosofía.

XII Festival de Jazz

El día 29 de abril se inauguró el XII Festival de Jazz con un concierto muy especial en los espacios del Aula Magna de la Universidad de los Andes. El concierto contó con una asistencia masiva de profesores, estudiantes, empleados, obreros y las autoridades universitarias, quienes tuvieron la oportunidad de disfrutar de la interpretación del guitarrista Jorge Torres Rangel, profesor de la Escuela de Música de la Facultad de Arte y Decano de dicha institución quien interpretó dos obras compuestas para guitarra de jazz por el talentoso compositor merideño Héctor Molina, miembro de la agrupación C4 trío y uno de los músicos venezolanos con mayor trayectoria internacional. El centro del concierto giró alrededor de la interpretación de la Suite para Cello y Jazz piano trío del compositor francés Claude Bolling. La dirección musical estuvo bajo la responsabilidad de la violonelista Clara Rodríguez quien estuvo acompañada en el piano por el Profesor Luis Sierra, Wilmer Mondoza en la Batería y José Salazar en el contrabajo. La obra, de cerca de 48 minutos de duración, requiere de un gran desempeño técnico de parte de sus intérpretes, en ella se fusiona el lenguaje del barroco con la libertad rítmica y la improvisación propios del jazz, los músicos lograron un alto nivel interpretativo y de cohesión de grupo que emocionó a todos los asistentes.

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Fecha de Recibido: 18 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 03 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 8 de noviembre de 2025

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

laADEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 199-201. ULA, Venezuela



Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 199-201. ULA, Venezuela

Jorge Alexander Torres Rangel
torresrangeljorgea@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Como citar este artículo:

Torres, J. XII Festival de Jazz. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 199-201 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Jorge Alexander Torres Rangel

Doctor en Filosofía, Magister en Filosofía, Licenciado en Música. Decano de la Facultad de Arte y Director de la Escuela de Música. Docente en las áreas de teoría musical, estética, filosofía de la música, piano, guitarra eléctrica, armonía contemporánea, técnicas de improvisación y técnicas de rearmonización. Se ha desempeñado como director de coros y orquesta dedicado al repertorio del barroco alemán, también es guitarrista de jazz y pianista. Tiene artículos publicados en las áreas de estética y filosofía.

Un Maestro...

Genrry Flores
fgenrry@gmail.com
Universidad de Los Andes
Mérida Edo.Mérida

Fecha de Recibido: 18 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 03 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 8 de noviembre de 2025

URL: erevistas.saber.ula.ve/laAdearte
URL: www.arte.ula.ve

laA DEARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 202-206. ULA, Venezuela

Un maestro es aquel que, desde la experiencia de la vida, toma la razón más justa para convertirla en un momento esencial en cada lección y su enseñanza trasciende el aula para hacernos comprender que nosotros, sus estudiantes, poseemos la fuerza con la que el mundo gira, y que cada partícula contenida en este universo habita en nuestras manos; esta verdad solo germina si compartimos su ciclo con los demás, construyendo esa otredad que nos diseña como seres humanos.

Es crucial reconocer el valor incalculable de un maestro, su esfuerzo y la entrega apasionada que realiza día tras día. Un educador universitario no solo imparte conocimientos, sino que forja los pilares sobre los que se sostiene la institucionalidad universitaria, a través de su labor, fortalecen la misión de la universidad, dedicándose a crear espacios de emoción, descubrimiento y profunda reflexión.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 202-206. ULA, Venezuela

Para lograr esta trascendencia, el maestro emplea las didácticas de la enseñanza académica más innovadoras, pero sin jamás desligarlas de la vida real y la cotidianidad, es en esta conexión donde reside la magia, sus estudiantes tienen la oportunidad de vivir y sentir cada paso dado en la universidad.

El reconocimiento del maestro se fundamenta en sus enseñanzas que provienen de los haceres y saberes de la cotidianidad. Este guía excepcional tiene la capacidad de transformar lo simple en una lección inmensa, por ejemplo, podía conseguir explicar una compleja clase de composición tomando como base el relato del orden preciso en que se disponen los ingredientes para hacer el pan, y más fascinante, cómo esta lección se desplazaba con fluidez para resolver y dotar de significado a la comunicación visual, tomando como artilugios los mensajes que emanan del color de los atardeceres.

Así fue el maestro Bresan, que, como el telar de urdimbre, hilaba cada experiencia vivida, ordenando los hilos con el sentido justo de unos a otros, esta metódica labor proporciona la estructura y resistencia no solo al tejido de la enseñanza, sino al carácter de sus alumnos, permitiéndoles edificar una sólida ética profesional y un profundo sentido de pertenencia y respeto por los demás.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 202-206. ULA, Venezuela

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 202-206. ULA, Venezuela

Hoy memoramos a Ruben Bresan, por amigo, por acompañante en la enseñanza, por desbordar su valiosa experiencia y sus aportes en las áreas del diseño editorial y el medio publicitario, ambas validadas por un significativo número de publicaciones y premios en el sector del mercadeo en Venezuela en los años 80.

El maestro Bresan apostó por descubrir haciendo, confirmo una acción fundamental; que solo hay talento si se trabaja y se cultiva con pasión e ilusión, por estas razones celebramos haberle escuchado y haber sido testigos de su sabiduría.

Desde su partida no hablamos de ausencia, sino de su enseñanza que nos acompañara a lo largo de un tiempo extenso, sirviéndonos como guía e inspiración.

Su aprendiz y amigo

Genrry



Genrry Flores
fgenrry@gmail.com
Universidad de Los Ándes
Mérida edo Mérida

Como citar este artículo:

Flores, G. Un Maestro... *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 202-206 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Genrry Flores

Artista plástico, diseñador gráfico Lic. en Artes Gráficas, profesor en la Escuela de Arte Visuales y Diseño Gráfico de la Facultad de Arte de la Universidad De Los Andes ULA.

Finalista y expositor en las Bienales Internacionales del Cartel en México, Bolivia, Premio A en comunicación visual en la ciudad de México. Premio diseño cartel otorgado por el Museo Frank Mayer ciudad de México. Enlace Académico de la unidad Académica Profesional Tianguistenco de la Universidad Autónoma del Estado de México para la gestión del proyecto editorial. Miembro activo en la red de investigadores del instituto de investigación en diseño, Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo Argentina.

Publicación de Dibujos en la obra literaria Plexo américa poesía y gráfica, Venezuela Chile. Santiago de Chile. Publicación de obra gráfica en el catálogo de la Décima Sexta Bienal Internacional del Cartel en México, Publicación académica internacional Actas de diseño Semana Internacional de Diseño Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo - Argentina. Buenos Aires. Publicación académica en el libro Diseño de Cartel Universidad de los Andes y Universidad Autónoma del Estado de México.

Congreso Internacional de Museo y Patrimonios ULA UNEFM Facultad de Arquitectura, VI Seminario Iberoamericano de desarrollo, sostenibilidad y ecodiseño, Ecosistemas y Diseño Urbano. Universidad de los Andes, Universidad Politécnica de Valencia España, 1er Congreso internacional de tecnologías para el desarrollo sustentable. Instituto Tecnológico Superior del Occidente del Estado de Hidalgo, secretaria de Educación Pública de Hidalgo. México.

-Expositor XV Diseño en Palermo Encuentro Latinoamericano de Diseño XVI Semana Virtual Internacional de diseño en Palermo Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo – Argentina. IX Congreso Científico Internacional de Investigación Estudiantil Universitaria 2025 y el V Encuentro Latinoamericano de Investigación en Diseño.Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad el Zulia.

DOCEO

Divulgación de Investigación

Esta sección alberga artículos reflexivos acerca de la didáctica y la docencia, así como los resultados de estos procesos en la elaboración de investigaciones de nuestras escuelas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes y de otras escuelas de universidades nacionales e internacionales.

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 208-222. ULA, Venezuela



La trompeta en la música de retreta de la ciudad de Mérida

Fecha de Recibido: 22 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 28 de octubre de 2025
Fecha de Aprobación: 5 de noviembre de 2025

Resumen

La presente investigación tuvo como objetivo general la elaboración de una reseña histórica y estudio documental sobre La trompeta en la música de retreta de la ciudad de Mérida, a través de la recopilación del material musical existente, tendiente a la preservación del valor patrimonial de dicho género. La investigación se sustenta con los testimonios de músicos de larga trayectoria en el género quienes dieron a conocer algunos aspectos de cómo fue el movimiento musical merideño en el período que abarca desde 1875 hasta 1985, y algunos libros que hablan sobre el género de la retreta y los géneros similares o asociados. Entre las definiciones estilísticas se encuentra el significado del merengue, el rucaneo, mabiles, cañoneros y el género retreta, entre otros, que han sido utilizados en esta investigación cuyo tipo es documental y de revisión bibliográfica de corte etnográfico con un nivel descriptivo. Las técnicas empleadas fueron la observación directa, la revisión documental y la entrevista, y como instrumento de recolección de datos se utilizó una guía de entrevista y las fichas bibliográficas. Además, el autor fue partícipe de la experiencia musical como trompetista en diversas bandas de retreta durante varios años, siendo esto un aval para la realización del presente registro, y que motiva la indagación debido a la información limitada existente, la poca difusión y a la ausencia de instituciones que impartan formación en la música de retreta de la ciudad de Mérida, especialmente en la cátedra de trompeta. La presente investigación recoge la preocupación de mantener el acervo de la música de retreta y motivar a otros a incursionar musicalmente en el género, así mismo que los entes culturales, a quienes se puede aportar información concreta por parte de los músicos entrevistados, a que asuman una postura distinta y cuiden este patrimonio cultural y musical.

Palabras clave: Retreta, Trompeta, Banda Marcial, Música Cañonera, Ventetú.

Daniel E. Guadua A.
Universidad de Los Andes
Mérida Edo Mérida

LA DE ARTE
REVISTA DE ARTE Y DISEÑO
Número Especial Vol. 4 2024 - 2025,
pp. 208-222. ULA, Venezuela



The trumpet in the retreat music of the city of Mérida

Abstract

The overall objective of this research was to produce a historical overview and documentary study of the trumpet in the concert music of the city of Mérida, through the compilation of existing musical material, with a view to preserving the heritage value of this genre. The research is based on the testimonies of musicians with long careers in the genre, who shared some aspects of what the musical movement in Mérida was like in the period from 1875 to 1985, and on some books that discuss the retreta genre and similar or related genres. Among the stylistic definitions are the meanings of merengue, rucaneo, mabiles, cañoneros, and the retreta genre, among others, which have been used in this research, which is documentary in nature and consists of an ethnographic bibliographic review with a descriptive level. The techniques used were direct observation, document review, and interviews, and an interview guide and bibliographic records were used as data collection tools. In addition, the author participated in the musical experience as a trumpet player in various concert bands for several years, which served as a guarantee for the completion of this record and motivated the investigation due to the limited information available, the lack of dissemination, and the absence of institutions that offer training in concert music in the city of Mérida, especially in trumpet playing. This research reflects a concern for preserving the heritage of parade music and encouraging others to venture into the genre, as well as cultural entities, to whom the musicians interviewed can provide specific information, to take a different stance and care for this cultural and musical heritage.

Keywords: Retreta, Trumpet, Marching Band, Cannon Music, Ventetú

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 208-222. ULA, Venezuela

La presente reseña tiene como finalidad mostrar los datos más relevantes de un trabajo de grado presentado por el estudiante de la escuela de música de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, Daniel Guadua bajo la tutoría académica del Licenciado José Sabogal, presentado durante el mes de octubre de 2022.

Dicho trabajo de corte académico fue presentado con la intención de presentar la situación que existe respecto a la trompeta dentro del mundo de la retreta. Para ello, el trabajó se estructuró en cinco segmentos distribuidos de la siguiente manera: el primer capítulo fue destinado a delimitar y presentar la problemática de estudio, así como los objetivos de la investigación. En el capítulo dos, se mostraron los antecedentes de la investigación y el marco conceptual que se estableció para el estudio. En el capítulo tres, se desarrolló todo lo concerniente a la metodología utilizada para la debida colección de datos e informaciones de la investigación.

Para dar cumplimiento a los objetivos y como cuerpo de la investigación, ya luego en el capítulo cuatro se dio a conocer todo lo relativo a los resultados obtenidos a partir de la recolección de datos y su análisis profundo, así como los aportes de la investigación. Y finalmente en el capítulo cinco se mostraron las conclusiones del estudio, así como las recomendaciones que surgieron de las mismas.

Planteamiento, propósitos, importancia, alcances y limitaciones del estudio

Las referencias respecto a la música de retreta en el mundo son escasas, si se atiende al género tal cual se conoce en Venezuela. Y es que este estilo no era, ni mucho menos, algo que se tocara fuera de un cuartel militar, por lo tanto, era música netamente marcial.

Ya luego en el ámbito regional, se tiene que, la música de retreta es para Garrido (2012, pp. 12-18), una forma interpretativa que nace en Caracas a principios del siglo XX (en el siglo XIX) como resultado de diferentes factores culturales y se extiende a diversos estados, incluyendo el estado Mérida. Sus orígenes se deben a la gran cantidad de gente que llegaba a la capital con deseos de hacer interpretaciones de la música de sus propios estados o regiones.

En tal sentido, el autor cree importante destacar que muchas de las partituras que pudieron usarse otrora, hoy escasamente se encuentran y huelga decir que gran parte de la música original no reposa en los archivos del estado. Siendo esto una verdadera pérdida patrimonial, teniendo en cuenta que ya no están en este plano terrenal la mayoría de los músicos que las reprodujeron y que pudieron heredarlas a las generaciones subsiguientes. Este desenlace se repite en muchos escaños de la música tradicional, pero es particular de la música cañonera que a veces era un “ventetú” de músicos que se conocían personal y musicalmente lo suficiente como para tocar toda una noche sin repetir una pieza y sin ver un papel.

Al respecto, en las expresivas palabras de Caracciolo (2009) se deja entrever este hecho que, aunque muy lírico, objetivamente ha significado la pérdida de muchas melodías de innegable belleza y valor.

Hoy en día, las bandas continúan haciendo música de plaza, aunque no exclusivamente, y cuando asumen este rol se someten a la memoria colectiva de aquellos que crecieron en torno a las melodías y armonías de las bandas de su pueblo y que podían disfrutarse, sobre todo los días de asueto, en los prin-

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 208-222. ULA, Venezuela

cipales espacios de las ciudades y los pueblos, y con las que la gente disfrutaba y bailaba haciendo un merecido alto en todos los avatares de la vida cotidiana. No obstante, esta tradición va menguando ante las circunstancias y, consecuentemente, la música de retreta va quedando relegada y se va haciendo desconocida para las nuevas generaciones, incluso de músicos.

En tal sentido, el autor consideró que se impone la necesidad de recuperar un acervo histórico y cultural venezolano insoslayable y que puede sucumbir en el tiempo si no es debidamente guardado para el porvenir.

Al respecto, argumenta que esta realidad no se puede esconder, y agrega que, a partir de estas consideraciones, es que cree importante plantear un estudio que se centra en la trompeta específicamente como instrumento principal de los conjuntos de retreta y, que posee hermosas melodías que han sido pasadas de generación en generación de manera oral, a la antigua, y de las cuales no existen testigos más allá de los intérpretes, muchos de ellos originales.

Todos estos elementos, llevaron al autor a plantearse una serie de interrogantes respecto al tema en cuestión y que guiaron la investigación. En tal sentido se preguntó: ***¿Existe información suficiente sobre el género de retreta en la ciudad de Mérida? ¿Qué documentos hay disponibles para investigar la música de retreta en Mérida? ¿Existe información documentada sobre trompetistas de dicho género en la ciudad de Mérida?***

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 208-222. ULA, Venezuela

Para hallar respuesta a estas interrogantes se planteó un objetivo general que procuró destacar el papel de la trompeta en la música de retreta de la ciudad de Mérida. Y para el logro de dicho propósito se planteó acciones específicas que comprenden en primer lugar diagnosticar el valor que se le ha dado a la música de retreta en la ciudad de Mérida entre los músicos, agrupaciones, trompetistas y cultores del estado Mérida. En segundo lugar, explorar el material documental, fotográfico, fonográfico y audiovisual referente a la música de retreta de la ciudad de Mérida. Y tercer lugar, se propuso elaborar un registro de partituras y grabación de audios de temas inéditos o popularizados de la música de retreta.

Por su parte, para el autor, el alcance de estos propósitos de investigación propiciaría un cambio de actitud respecto a la revalorización y recuperación de la música de retreta, aparte de resaltar el gran papel que ha significado el uso de la trompeta en sus melodías y su transición de un instrumento militar a un instrumento protagonista, dentro de los grupos que ejecutan el repertorio de plaza.

Sin embargo, como en cualquier proceso indagatorio de este tipo, para el autor fue importante considerar no solamente sus alcances, sino también sus limitaciones. Al respecto, se tiene que, por un lado, el estudio no pretendía ser una guía práctica para incursionar en el mundo de la música de retreta, y que sus aportes de partituras y material de audio no tuvieron un fin comercial, sino que lo que principalmente se buscaba era que esta investigación se convirtiera en un aporte valioso en la medida en que sus hallazgos podrían beneficiar a una gran población de músicos y seguidores de la buena música, quienes encontrarían diversos datos

y relatos facilitados por fuentes documentales y directas, lo que les brinda conocimientos de la trompeta en la música de retreta de la ciudad de Mérida y en otras partes de Venezuela.

En este mismo orden de ideas, es importante resaltar que el estudio no abarcó la historia de la trompeta como instrumento en Venezuela ni tampoco la historia de las bandas o agrupaciones, sin embargo, como el objeto de estudio central fue la música de retreta, hubo un necesario acercamiento a estos dos aspectos mencionados, todos dirigidos al objetivo general que se perseguía.

También, es fundamental destacar que la recopilación de material musical de retreta puede ser descargada, de manera gratuita, en la página web de la Universidad de Los Andes, con lo que su difusión quedó asegurada.

Por otro lado, en lo relativo a las limitaciones del estudio, el autor indica que, la principal fue hilar el tejido histórico de la música de retreta en Mérida, partiendo de la realidad de que muchos músicos y cultores ya no están entre nosotros y que su historia o relatos sólo pueden ser contados por quienes los conocieron, puesto que no existen, en la mayoría de los casos, registros escritos ni biográficos.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 208-222. ULA, Venezuela

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 208-222. ULA, Venezuela

Marco referencial

En cuanto los aspectos relacionados con los referentes teóricos tomados por el autor como base para la construcción de sus consideraciones teóricas y el alcance de sus propósitos de investigación, en el cuerpo del trabajo, en su segunda parte específicamente, se encuentra un interesante recorrido por antecedentes investigativos relacionados con sus categorías de análisis de manera directa o indirecta.

Del mismo modo, el autor hace una interesante compilación teórica de temas como: musicología, retreta, música cañonera, merengue como marco general y también el rucanero como aspecto específico de este género musical y sobre las orquestas ventetú, los cuales pueden ser leídos de manera detallada en el cuerpo mismo del trabajo de grado.

Resultados de la investigación: análisis e interpretación

Es importante destacar que la interacción del autor con diversas agrupaciones del estado Mérida, además de su pertenencia a algunas de ellas, facilitó el acercamiento y la observación del fenómeno en estudio en el sitio mismo donde se desenvuelve. Pues, el autor participó como trompetista en las diversas bandas de música cañonera del estado Mérida, este acercamiento al género se hizo patente y aportó serios conocimientos musicales en la armonía, improvisación, manejo de las bandas ejecución del cuatro, el bajo, el redoblante y la trompeta.

Al respecto, de acuerdo las apreciaciones del autor la experiencia más relevante fue dentro de la agrupación “Los Musicateros”, también llamados “Los Alereños”, dirigida por el maestro Alfredo Molina, quien amablemente le compartió gran parte del material de audio, partituras de música de retreta antigua que permitieron la sustentación de esta investigación.

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 208-222. ULA, Venezuela

Esta experiencia le permitió al autor compartir con grandes músicos de retreta de la ciudad de Mérida, quienes, a través de diálogos informales y amistosos, prodigaban valiosas informaciones con respecto al repertorio, la instrumentación, la vestimenta, los lugares donde se presentaban y todo lo relacionado con la retreta; lo que le sirvió de sustento teórico para la investigación.

En este contexto, el autor pudo constatar el escaso interés de los entes musicales oficiales que deberían preocuparse por la preservación de los acervos históricos y patrimoniales.

Del mismo modo, el autor pudo constatar que la música de retreta en Mérida, y más la que se debe a instrumentos como la trompeta, carece de musicólogos interesados en sacarla de la oscuridad, o colocarla en un sitial diferente al que hasta el momento del estudio estaba ocupando.

Así mismo, como ejecutante de trompeta en estos grupos y orquesta, el autor pudo vivenciar el hecho de que la música de retreta es el génesis de muchas de las bandas que operan en el estado e incluso, todavía se mantienen frescos y muy comunes los “ventetú”, con lo que los músicos mantienen la tradición, aparte de significar un reto para los noveles ejecutantes que se lanzan a participar de estos encuentros y pequeños “toques” en cualquier lado.

Hallazgos finales

En la presentación de los resultados a partir de los propósitos específicos del trabajo de grado, el autor indica que: una vez revisada la poca bibliografía que encontró, respecto a la música de retreta en la ciudad de Mérida y, más aún, el papel de la trompeta en ella, los resultados fueron poco alentadores en cuanto al futuro, a pesar de que su participación en la vida cultural de las agrupaciones retreteras, las bandas y grupos similares ha sido crucial en el desarrollo de muchos grupos del estado e, incluso, de la creación de las orquestas sinfónica y típica de Mérida.

Otro aspecto que el autor destaca entre sus hallazgos es que, para el momento del estudio, aparte de la bibliografía consultada y que se encuentra a disposición de todo público, muy poco o casi nada se habla de las bandas de retreta.

Por lo que, para poder hacer un diagnóstico veraz que pudiera arrojar luces sobre el estado en que se encontraba el género, procedió a realizar una entrevista a músicos destacados, con el fin de recopilar información de una fuente primaria y válida, con el fin de establecer patrones de similitudes o diferencias, en cuanto a la opinión que les merecía el tema central objeto de estudio. Esta actividad, le ayudó a construir de manera válida la necesidad de su trabajo de grado.

En total fueron siete músicos los que aportaron sus conocimientos y experiencias, en un diálogo franco y a través de una entrevista no estructurada y de tipo abierto. Estas conversaciones le dieron al autor claras luces de la situación que presenta la música de banda y de retreta. Lo que se convirtió en un antecedente exploratorio importante para desarrollar las conclusiones de su propuesta.

Al respecto, es importante resaltar que, la información detallada sobre las entrevistas y las fotografías que amplían la significación de esta experiencia de investigación, se pueden revisar de manera profunda en el cuerpo del trabajo de grado.

Otro de los hallazgos del autor en su trabajo indagatorio referente al segundo objetivo específico planteado por el mismo, fue que: los aportes bibliográficos o fonográficos respecto a la música de retreta que se ha desarrollado en la ciudad de Mérida o en otras partes del estado son, prácticamente inexistentes.

En tal sentido, entre sus reflexiones arguye que, le resulta curioso que una región tan culturalmente activa y con tantos eximios músicos, los registros sean tan escasos y que no se haya tomado en cuenta este factor que va haciendo que se extingan muchas obras de tan gran hermosura. Del mismo modo, en el cuerpo del trabajo de grado, se puede revisar de manera detallada la información documentada por el autor en lo referente a la bibliografía y la fonografía de su objeto de estudio.

Ya luego, como una tercera dimensión de sus hallazgos se tiene que: muchos temas se han perdido del patrimonio musical de los músicos de banda que han compuesto para éstas, y que cuando se trata del tema "trompeta" la carencia es aún mayor.

Al respecto, el autor indica que, motivado a esto, consideró fundamental dejar como aporte y parte de la justificación de su trabajo, una recopilación de temas inéditos de algunos compositores merideños, o de melodías que se conocen, aún cuando no está claramente establecido quién las elaboró, pero que siempre han sido tocadas por algunos grupos en sus retretas.

Es así que en el cuerpo del trabajo se presenta la partitura del tema, elaborada íntegramente por el autor de esta investigación, y que además dejó a disposición grabadas como registro fonográfico en la página web de la Universidad de Los Andes.

Del mismo modo, como complemento a los aportes de la investigación, se realizó un registro fonográfico titulado "Recopilación Temas Inéditos Populares Merideños", cuyo contenido está constituido por el registro de las partituras de las canciones recopiladas para la investigación.

Entre los nueve temas recopilados para el registro es posible encontrar los siguientes: A mis Pedros – Vals (Tulio Ernesto Rojas), Don Erabio-Pasodoble (Maximiliano Calderón), Recuerdos-vals (Hermes Barrios), En familia -vals pasaje (Hugo Calderón), El Hijo de la Noche- Merengue (Pedro Antonio Rojas), El serranito- Bambuco (Pedro Antonio Rojas), Los Aleros Merengue (José Omar Araque), Don Pedro Rojas- Pasodoble (Maximiliano Calderón), y Que Vivan Los Locos -joropo (Manuel Calderón).

Revista de Arte y Diseño. Número Especial. Vol. 4 2024 - 2025, pp. 208-222. ULA, Venezuela

En cuanto a la realización del registro fonográfico, se puede decir que el autor de este trabajo de investigación, además de transcribir y digitalizar las partituras, realizó el trabajo de grabación "producción discográfica (Recopilación Temas Inéditos Populares Merideños), incorporando y ejecutando todos los instrumentos presentes en el registro de audios.

Por su parte, es importante anexar aquí para difusión y disfrute de todos, el material de registro fonográfico que está disponible de manera online utilizando la red social YouTube como herramienta que facilita la transmisión de tan importante material musical que ha surgido a partir de esta investigación.

1. A mis Pedros https://youtu.be/i_35qE0sAwI

2. Don Erabio https://youtu.be/CGnG31hoeIs

3. Recuerdos https://youtu.be/s-jwvtYOQNg

4. En familia https://youtu.be/Xv86S-LS9xA

5. El Hijo de la Noche https://youtu.be/O6Ii7yChC-U

6. El serranito https://youtu.be/Wu8XcvSugOw

7. Los Aleros https://youtu.be/Ps4h8bDOKaQ

8. Don Pedro Rojas https://youtu.be/ZCoVCSBBDuI

Conclusiones y recomendaciones

Desde la mirada del autor y de acuerdo a su experiencia, al final del trabajo de grado, indica que: esta investigación ha significado para él, un dejo de frustración al constatar cómo van perdiéndose tradiciones y melodías que llenaron muchos espacios y que son producto de excelentes músicos e intérpretes que hicieron la vida de las agrupaciones durante muchísimos años en el estado Mérida.

En tal sentido considera que este vacío es perentorio llenarlo con investigaciones variadas, de corte musicológico que permitan resucitar el amplio catálogo de música merideña de retreta y, que permita que los actuales ejecutantes se empapen del excelente repertorio retretero y de banda autóctono que existe.

Del mismo modo, a manera de conclusiones, el autor indica que a partir de su experiencia con los libros que hacen alusión al hecho de la música de retreta, pudo constatar que no parten del estado Mérida y sus tradiciones, exceptuando uno de ellos. También indica que, la información mayormente aportada, proviene de la primerísima fuente de eximios personajes de la ciudad merideña, los que contaron su experiencia y pudieron enriquecer su investigación.

Al respecto, el autor indica que considera importante reconocer que la falta de información encarece un estudio concienzudo del tema de retreta y que, por supuesto, acentúa los vacíos que ya existen. Sin embargo, reflexiona que, a pesar de ello, el interesante mundo de las bandas, las melodías que han evolucionado y las que pueden perderse fueron el cuerpo de su trabajo y que no pretendió, de manera alguna, agotarlo o cubrirlo totalmente.

Indica que el aporte de su trabajo, tiene que ver con el inicio de una serie de acciones tendientes a motivar a la investigación de los temas para banda de autores merideños. En este sentido, le dio la prerrogativa a la trompeta, como uno de los instrumentos melódicos principales en la actual música de retreta, a lo que añade que, son muchos los temas que pueden y deben recuperarse pues considera que los mismos constituirán sin duda un nuevo acervo musical y renovarán desde lo viejo el repertorio de las bandas que hacen vida en el estado y de los grupos de retreta que aún persisten.

Recomendaciones

El autor asegura que la principal y única recomendación, que haría producto de su experiencia investigativa y de las reflexiones de sus hallazgos, sería que: se tomara en cuenta, y de manera seria, el rescate de las melodías que han hecho parte de las bandas retreteras de todos los tiempos en el estado Mérida.

El autor cree que esto garantizaría que, a través del tiempo, estas melodías sean interpretadas dándole honor a quien honor merece y engrosando la lista de temas y obras que son patrimonio del estado y que, necesariamente, las nuevas generaciones deben conocer y reconocer.

Así mismo, el autor recomienda como labor importante de las escuelas de música, y la propia Universidad de Los Andes, asegure que los ejecutantes de trompeta y otros instrumentos tengan acceso a material de banda que les pueda sumergir en los distintos géneros y que éstos, los estudiantes, también sean difusores de la misma música.

En relación a la falta de registros partituralizados de las melodías hace que aprenderse las piezas de memoria constituya parte de la discontinuidad de muchas obras. Entonces, el autor indica que es importante registrar todas las melodías en forma de partituras. De igual manera opina que, podrías ser una buena razón para hacer arreglos para las bandas y renovar el repertorio.

Finalmente como última recomendación, el autor indica que la misma tiene relación con lo que tiene que ver con la inclusión de una materia "musicológica" en los diversos planes de estudio de música, sobre todo a nivel superior, de tal forma que se incentive la búsqueda y la investigación de melodías que van perdiéndose, en los distintos instrumentos que conforman las agrupaciones de retreta o banda, no sólo la trompeta. Pues considera que esto también sería una forma de hacer resurgir la música cañonera en sus más puras expresiones.

Daniel E. Guadua A.
Universidad de Los Andes
Mérida Edo Mérida

Como citar este artículo:

Guadua, D. La trompeta en la música de retreta de la ciudad de Mérida. *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 208-222 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.
Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Para facilitar el proceso editorial, todos los trabajos enviados a la Revista La A de arte deben cumplir con las presentes normas de estilo, caso contrario el artículo será devuelto y no pasará a revisión de pares ciegos

1.-Formato de archivo: Entregar texto en archivo electrónico Word (".doc") y Pdf sin protección, a la dirección: revistalaadearte@gmail.com. Si el documento es multimedia, leer las indicaciones que se señalan al respecto para este tipo de formato y material en las Normas de secciones de vídeos, sonido y multimedia

2.-Idioma: La lengua de publicación es en principio el español, aunque se aceptarán contribuciones en otros idiomas. En esos casos los trabajos se publicarían en la lengua en que fueron enviados.

3.-Para su arbitraje: Sólo debe incluir el título del trabajo, sin datos sobre el autor ni institución a la que pertenece. Los documentos sometidos a evaluación y arbitraje, reportarán sus resultados dentro de las siguientes categorías:

a) Aceptado sin cambios.

b) Aceptado sujeto a correcciones.

c) Rechazado.

Las contribuciones recibidas deberán ser originales e inéditas sin estar bajo postulación en otra revista al momento del envío y serán remitidas a un comité editorial evaluador. Atendiendo a los códigos de ética y la protección intelectual de los productos de investigación, los trabajos serán sometidos a revisión de plagio en softwares disponibles online.

Se tomará en cuenta la coherencia argumentativa y sustentación teórica en todos los casos, así como su originalidad y aporte en la temática de la revista. En el caso de contribuciones escritas dentro del género periodístico de opinión (crítica, ensayo, etc.) se rechazarán todas aquellas que apunten a la descalificación y/o desprestigio de cualquier individuo o institución. Todo juicio de valor (emitido a libertad y responsabilidad personal del autor) deberá estar correctamente argumentado y expresado sin escarnios e improperios.

Los agradecimientos deben ser expresados sólo a personas e instituciones que hicieron aportaciones relevantes en la investigación. El apoyo financiero,si lo hubo, debe estar escrito en este apartado.

Se emplearán apartados y sub apartados de acuerdo a la estructura del texto.Las abreviaturas y acrónimos se deben explicar sólo la primera vez que se utilicen.

Los autores enviarán contribuciones a través del correo electrónico ***revistalaadearte@gmail.com*** (como documento adjunto). Además incluirán datos de contacto y síntesis biográfica profesional y/o académica (correo, número telefónico, dirección postal, redes sociales).

4.-Recibido el trabajo y si cumple con las presentes normas, de inmediato se le hará llegar a los miembros del Comité de Arbitraje y a los especialistas en el tema

para su respectiva valoración, quienes atenderán los siguientes aspectos: calidad expositiva y argumentativa, adecuación de las convenciones de la lengua escrita, manejo adecuado de los procedimientos metodológicos, contribuciones al área disciplinar, pertinencia temática, actualidad en la información. La revista **La A de Arte**, se reservará el derecho de realizar modificaciones de estilo en los casos que sean necesarios.

5.-Márgenes y formato de página: Los textos serán escritos en hojas tamaño carta (cuartillas) con márgenes de 3cm sobre el borde izquierdo de cada hoja y 3cm a la derecha, 2,5cm por la parte superior 2,5cm por el borde inferior; incluyendo las notas, cuadros y referencias bibliográficas.

6.-Extensión y organización de los escritos: La extensión de los textos serán definidos según las secciones de la revista:

-Artículos: Extensión entre diez cuartillas como mínimo y veinte como máximo.

-Apéndice: pueden ser reseñas, ensayos, reseñas bibliográficas, entrevistas a artistas u otras personas conocedoras de arte como estetas, filósofos o críticos de arte. También se podrá reseñar conferencias, crónica de eventos artísticos; con una extensión entre dos y cinco cuartillas.

-El número de cuartillas deberá incluir las ilustraciones, gráficos, imágenes, tablas, cuadros y referencias. Las imágenes deben presentar la fuente de donde fueron tomadas, éstas también deben ser presentadas en dichas referencias o como fuentes consultadas.

7.-Tipografía: Se utilizará en el texto la letra Arial, tamaño 12 puntos, con interlineado en 1,5 líneas.

8.-Título: Debe ser breve, preciso y claro. No debe contener más de 20 palabras. De igual forma deberá estar traducido al inglés.

9.-Resumen: El resumen y abstract debe poseer un máximo 150 palabras cada uno.

10.-Palabras clave y "keywords": Deben ser cinco (5) palabras claves del contenido del artículo, en español y en inglés.

11.-Tablas, cuadros: Deben presentarse con su encabezado y, de ser necesario, señalar su fuente a pie del cuadro. Estos deben estar elaborados en el mismo procesador de palabras empleado para el texto, con el formato de texto de 10 puntos.

12.-Ilustraciones, gráficos e imágenes: Se nombrarán o denominarán figuras y gráficas. Cada una estará numerada y se acotarán en el orden en que estén mencionadas en el texto. Estas imágenes deberán ser enviadas en un archivo aparte en formato "png" o "jpg" con una resolución de 72 dpi y mostradas en las referencias.

13.-Referencias citadas: Se debe citar correctamente las fuentes empleadas en el trabajo. Para ello, las citas deben insertarse en el cuerpo del texto aplicando las normas APA: Apellido de autor, año, número de página.

14.-Notas: No se permiten notas a pie de página, sólo se usarán las notas al pie para aclaraciones de términos que deban ser explicados, pero no para colocar referencias bibliográficas.

15.-Referencias: Se enlistará alfabéticamente al final del texto y se guiarán por las normas APA.

16.-Normas de secciones de vídeos, sonido y multimedia

-Formato de vídeo y sonido: Los formatos aceptados para los recursos audiovisuales que somete a arbitraje deben ser con las siguientes extensiones FLV, F4V, SWF, MP4 y/o MP3. ***Favor abstenerse de los formatos MOV, AVI y MPG.***

Ficha técnica: Los documentos multimedia deberán incluir una ficha con los siguientes elementos:

-Título
-Dirección
-Guión
-Intérpretes (actores o actores de voz, animadores, etc)
-Fotografía
-Edición
-Música
-Producción
-Procedencia, formato de película, color y duración (en minutos). Ejemplo: Francia, 2000, 35mm. Color, 90 min.
-Premio, Selección o participación en certámenes
-Sinopsis

Proceso de evaluación por pares: La primera evaluación de cada material recibido será realizada por el editor o compilador designado para el número actual, quien en función de la pertinencia del texto para el tema planteado la remitirá a los árbitros. Ambos evaluadores desconocerán el nombre del autor así como éste no será informado de sus identidades (técnica del doble ciego) y remitirán al editor su decisión sobre el texto a través del formato de arbitraje proporcionado. El documento puede ser rechazado o aceptado y los árbitros pueden sugerir cambios al autor en estructura y contenido. El editor puede condicionar la publicación a las correcciones sugeridas por los árbitros, dando un plazo máximo de treinta (30) días para la revisión y reconsideración del caso. El editor de la revista debe informar al autor o a los autores sobre el estado del proceso de selección y evaluación de sus productos. La evaluación debe ir sobre los siguientes aspectos:

-Relevancia del tema
-Dominio, originalidad y solidez en la interpretación
-Estructuración lógica del discurso
-Coherencia argumentativa
-Estilo
-Redacción y ortografía
-Documentación bibliográfica
-Metodología
-Éxito o logro en el propósito comunicativo.

Se entenderán como documentos que pertenecen a esta sección, los siguientes:

-Ensayos: textos reflexivos o de investigación documental, desarrollados en un estilo personal, libre. Deberán ser de interés para el Consejo Editor, por su calidad y/o pertinencia, así como abordar el tema planteado para el número en cuestión.

-Experiencias: serán relatos sobre talleres, vivencias artísticas o de investigación, trabajos de campo, etc., elaborados en estilo narrativo testimonial.

-Entrevistas: consisten en diálogos con personajes del mundo artístico, académico y cultural en general cuya relevancia sea importante de destacar.

-Críticas: se entenderá por crítica, los textos breves y destinado a público no especializado que aborden la valoración de obras artísticas, diseño o arquitectura, en tono de construcción de significados y aportes calificativos a la comprensión de la misma y su autor o autores.

Secciones para el contenido de la revista:

-Matices: Destinado para temas de actualidad, tales como notas de bienales, seminarios, documentos, simposios, noticias sobre acontecimientos importantes dentro del mundo del arte u otro tipo de información conveniente al perfil de la Revista.

-En el claro del arte: Dedicado a productos investigativos, donde el proceso documental, reflexivo, investigativo y creativo resuelva problemas planteados en, para y desde el arte, contribuyendo al avance significativo de la disciplina.

-Vitrina Poiética: Alberga esta sección productos creativos provenientes del arte, del diseño, la música, la danza y el teatro entre otros, tanto nacionales como internacionales.

-El espacio de Theoros: Destinado a reflexiones libres, expresadas en ensayos, notas, columnas, críticas, opiniones, entre otros.

-Mínimum: Espacio para dar a conocer la actualidad en la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, consistente en publicaciones, reseñas, notas breves dadas a conocer mediante fotografías, vídeos y fichas técnicas.

-Doceo: Esta sección alberga artículos reflexivos acerca de la didáctica y la docencia, así como los resultados de estos procesos en la elaboración de investigaciones de docentes y estudiantes de nuestras escuelas de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes. También está abierta a otras universidades nacionales e internacionales.

Consideraciones finales:

-A los autores-colaboradores se les enviará una carta de aceptación de revisión o devolución, según sea el caso.

-La revista se reserva el derecho de publicar aquellas contribuciones que no cumplan con las pautas expuestas anteriormente. Solo ingresarán aquellas que sean originales e inéditas y que se estén postulando exclusivamente en la presente revista, y no en otras simultáneamente

-Para el proceso de revisión, todos los trabajos serán sometidos a evaluación por pares anónimos externos a la revista. Se notificará a los autores el resultado de la revisión realizada, mediante correo electrónico con una ficha resumen del arbitrio.

-El texto firmado por más de un autor es aceptado con la presunción de que todos los autores han revisado y aprobado el original enviado. También de cada uno se necesitará los datos académicos en documento adjunto.

-Una vez recibido el material pasa a ser de exclusiva y definitiva propiedad de **La A de Arte.**

-Una vez aceptados los trabajos y atendidas las correcciones, deberá remitirse su versión definitiva como archivo Word (“.doc”) en el plazo indicado.

-Las propuestas deben incluir en un documento aparte la sinopsis curricular del autor, dirección personal e institucional, teléfono, y dirección electrónica.











UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VENEZUELA

Este número ha sido editado gracias al aporte de la Facultad Arte y del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes.
Depósito Legal: ME2018000067
ISSN en trámite

La revista **La A de Arte**, asegura que los editores, autores y arbitros cumplen con las normas éticas internacionales durante el proceso de arbitraje y publicación. Del mismo modo aplica los principios establecidos por el comité de ética en publicaciones científicas (cope). igualmente todos los trabajos están sometidos a un proceso de arbitraje y de verificación por plagio.

Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0. Internacional. *Por lo que el envío, procesamiento y publicación de articulos en la revista es totalmente gratuito. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales. La revista La A de Arte no se hace responsable de las opiniones, imágenes, textos y trabajos de los autores firmantes o lectores quienes serán garantes legales de su contenido.*

La revista La A de Arte, posee acreditación del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes. Universidad de Los Andes (CDCHTA-ULA).

LA DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

Inicio Contenido

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VENEZUELA

LA DE ARTE

REVISTA DE ARTE Y DISEÑO

saber.ula.ve

Esta versión digital de la revista *La A de Arte*, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en el año 2019. *Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.*
www.saber.ula.ve / info@saber.ula.ve