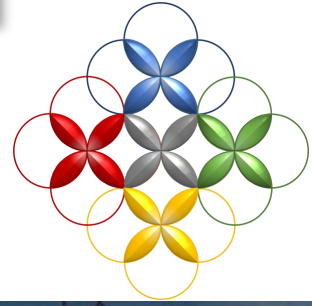


# Boletín 30

# REDen



Enero-Abril 2026

PATRIMONIO CULTURAL EN LA MÚSICA



REVISTA DE PATRIMONIO CULTURAL

## **BOLETÍN en RED**

Revista de Patrimonio Cultural

Año 7

Etapa 3

Número 30

Enero-Abril 2026

### **EQUIPO EDITORIAL**

FABIOLA VELASCO PÉREZ

DIONYS RIVAS ARMAS

OCTAVIO SISCO RICCIARDI

VIDAL CISNEROS

### **COLABORADORES DE ESTA EDICIÓN**

DIEGO SILVA SILVA

JESÚS MUJICA ROJAS

NATHALY PÉREZ GUZMÁN

DAVID BASTARDO MARTÍNEZ

GIOGERLING MÉNDEZ

HUMBERTO MÁRQUEZ MUJICA

ARMANDO GONZÁLEZ SEGOVIA

BLANCA GONZÁLEZ BENÍTEZ

LUIS FERNANDO RUIZ YÁNEZ

### **PORTADA**

CÉSAR RENGIFO (1915-1980)

LOS MÚSICOS (1968). Oleo sobre Tela. Medidas desconocidas.

Fuente: <https://www.facebook.com/cienporcientovenezolano>

**DEPÓSITO LEGAL N°:** MI2020000579

**ISSN:** En proceso

La Revista de Patrimonio Cultural BOLETÍN en RED no se compromete con las opiniones emitidas por los autores de los contenidos publicados, quienes son los únicos responsables de sus escritos, los cuales son divulgados con el propósito de generar el debate en torno al conocimiento libre.



Todos los documentos publicados en la Revista BOLETÍN en RED N° 30 se distribuyen bajo la Licencia Creative Commons Atribucion – No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Se puede copiar, distribuir y comunicar este contenido, siempre que se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se comparta bajo la misma licencia que la obra original.



# SUMARIO

- 5** [EDITORIAL](#)
- 6** FABIOLA VELASCO PÉREZ  
[LA SENSIBILIDAD Y EL COMPROMISO MILITANTE DE DIEGO SILVA SILVA](#): restaurador de la identidad musical venezolana y nustramericana
- 18** JESÚS MUJICA ROJAS  
[LOS SONIDOS DEL ALMA](#)
- 26** NATHALY PÉREZ GUZMÁN  
[YO SOY VENEZOLANA](#)
- 36** DAVID BASTARDO MARTÍNEZ  
[EL WAGNERISMO EN VENEZUELA](#)
- 44** GIOGERLING MÉNDEZ  
[ÁNGEL MÉNDEZ](#): el swing y la pluma de la crónica caribeña
- 50** HUMBERTO MÁRQUEZ MUJICA  
[PATRIMONIO CULTURAL EN LA MÚSICA DEL CARIBE](#): desde el abanico seductor del Danzón al Latin Jazz y el Filin
- 60** ARMANDO GONZÁLEZ SEGOVIA  
[LA LECCIÓN DE GUILLERMO DE LEÓN CALLES Y LUIS MARIANO RIVERA](#)
- 64** BLANCA GONZÁLEZ BENÍTEZ  
[LA PARRANDA CARACHERA](#): el legado sonoro de la belleza
- 72** LUIS FERNANDO RUIZ YÁNEZ  
[TOCAR, CANTAR Y LUCRAR](#): el Sistema como patrimonio social
- 74** REFERENCIAS: Audiovisual  
[EL JOROPO VENEZOLANO](#)
- 75** LECTURAS SUGERIDAS: Complementarias  
[EL PANORAMA DE LAS TRADICIONES MUSICALES VENEZOLANAS](#)
- 76** [EDICIONES ANTERIORES DE LA REVISTA BOLETÍN EN RED](#)
- 78** [CONVOCATORIA A LA PRÓXIMA EDICIÓN](#):  
BOLETÍN EN RED Nº 31. PATRIMONIO CULTURAL DESDE LA MIRADA DE LAS MUJERES



**BOLETÍN en RED** es un medio de difusión relacionado al campo del patrimonio cultural venezolano y nuestroamericano. Es una iniciativa de construcción colectiva de los miembros de la Red de Patrimonio de Venezuela, con el apoyo del Programa en Ciencias de la Conservación del Patrimonio Cultural de la Dirección de Sociopolítica y Cultura de la Fundación Instituto de Estudios Avanzados – IDEA, ente adscrito al Ministerio del Poder Popular para Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Bolivariana de Venezuela.



**A**l compás de la memoria la música no es solo un conjunto de frecuencias organizadas para el deleite auditivo, es el archivo sonoro de nuestra identidad. Cuando hablamos de patrimonio cultural, solemos visualizar monumentos de piedra o lienzos en museos, pero el patrimonio inmaterial, el espiritual, aquel que no se puede tocar, el que nos conmueve hasta la médula, encuentra en la música su expresión más potente y volátil.

Desde los cantos polifónicos hasta el lenguaje rítmico del tambor, la música actúa como un puente generacional. Es el vehículo que transporta cosmogonías, lenguas en peligro de extinción y crónicas sociales que los libros de historia suelen omitir.

En el transcurso de la historia de la humanidad, la música ha permitido a comunidades oprimidas preservar su dignidad y recordar sus orígenes, ha sido antídoto contra la homogeneización cultural en esta era global y es un refugio que no solo se escucha, se habita en sentido de pertenencia e identidad.

En busca de nuevos acordes, podemos develar en esta edición número 30 de la Revista de Patrimonio Cultural BOLETÍN en RED, dedicada a la música como elemento de identidad y memoria, una diversidad de sentires que buscan salvaguardar el patrimonio musical venezolano y nuestro americano. Desde la opinión crítica del entrevistado, Diego Silva Silva, que nos muestra su labor como músico, compositor y restaurador de la memoria musical, pasamos a entender que “los sonidos del alma” que Jesús Mujica Rojas nos regala, perduran en la forma de como el ser humano trasciende en la materialidad de la musicalidad, a través de los instrumentos que representan el dominio del arte y la técnica de producir sonidos.

Otro de los desafíos manifestados por nuestros colaboradores es el reconocimiento a la labor de los portadores del saber que con sus trabajos musicales han dejado un legado que nos acompañan hasta en la cotidianidad; justo es el artículo de Nathaly Pérez Guzmán, donde el sentimiento y las afinidades nos muestra la profusa obra de Conny Méndez, como cantante, compositora y maestra en metafísica. Igual el artículo preparado por David Bastardo Martínez, desde su gusto indiscutible por los clásicos de la música, nos lleva a conocer como en Venezuela, existe una comunidad consecuente con este género musical y destaca la influencia de Richard Wagner, compositor-filósofo de la historia de la música, en los repertorios de las orquestas nacionales.

Entre anécdotas y experiencias de la vida misma, Giegerling Méndez, Humberto Márquez y Armando González Segovia, del análisis de diferentes contextos, contribuyen a construir memoria, sobre personajes como Ángel Méndez, Guillermo de León Calles, Luis Marino Rivera y un sinfín de protagonistas creadores de los ritmos caribeños como el danzón, el latin jazz y el filin. Por otra parte, Blanca González Benítez transmite como las comunidades, en este caso las de la población de Carache en el estado Trujillo, transfieren su legado de parrandas al son del ritmo del tamunangue a las generaciones venideras. Sin faltar, el Semillero Patrimonial, nos brinda el testimonio del joven Luis Fernando Ruiz, que nos introduce a conocer “El Sistema”, a partir de su vivencia musical.

La música es el latido de la humanidad. Proteger este patrimonio es asegurar que el futuro tenga una banda sonora rica, diversa y, sobre todo, humana. Porque una sociedad sin memoria musical es una sociedad condenada al silencio de su propia alma.

**EQUIPO EDITORIAL**



# LA SENSIBILIDAD Y EL COMPROMISO MILITANTE DE DIEGO SILVA SILVA

RESTAURADOR DE LA IDENTIDAD MUSICAL  
VENEZOLANA Y NUESTRAMERICANA

FABIOLA VELASCO PÉREZ \*  
VENEZUELA



Fuente: <https://albaciudad.org/2024/12/diego-silva-silva-dirigio-concierto-homenaje-a-sucre-en-el-celarg/>

**D**esde el rigor científico, académico y la militancia político-social se nos alumbra la sensibilidad musical y humana de Diego Silva Silva. Preparar esta entrevista para una figura de su talla, requirió que el enfoque trascendiera lo biográfico y se adentrara en la densidad conceptual de su obra, la cual amalgama la creación de vanguardia con una profunda raíz ética y antropológica, es decir fue descubrir al Diego comprometido con su razón de ser y existir, desde su controversial, polémica y crítica mirada del ámbito musical en general.

Al revisar su trayectoria nos sorprende que no solo se ha limitado a la creación de obras nuevas, descubrimos que es un investigador de archivos. Su capacidad para rescatar, transcribir y analizar partituras del siglo XIX, especialmente del período de la Independencia de Venezuela, demuestra una disciplina académica que busca la fidelidad histórica. Su trabajo permite que sonidos que estaban "mudos" en el papel vuelvan a ser interpretados con precisión técnica.

Profesionalmente, su carrera ha sido coherente con sus principios, siempre se expresa con vehemencia y convicción de lo que hace y piensa. Desde su labor como asesor en el Ministerio de Cultura de Nicaragua hasta su trabajo en Venezuela, ha mantenido una línea de militancia cultural. Su enfoque no es comercial, sino pedagógico y patrimonial, lo que le otorga una autoridad moral y profesional, necesaria para reconocerlo y proyectarlo como uno de los artífices del rescate del patrimonio cultural musical venezolano y nuestro americano.

Transitar entre diferentes lenguajes, desde el jazz y la música de cámara hasta la investigación de instrumentos indígenas ha sido parte de su versatilidad técnica, lo que demuestra que Silva Silva desde su formación e intelectualidad ha proyectado la música

venezolana a un alto nivel sobre la base de la rigurosidad investigativa. El haber obtenido el *Premio de Composición de la Casa de las Américas* o ser premiado en certámenes en China (Foshan) y Rusia no ha sido fruto del azar, sino de una técnica compositiva depurada que cumple con los estándares internacionales de la música contemporánea y sinfónica, pero con sello propio.

Más allá de ser un artista solitario, su perfil profesional incluye la gestión cultural. Su participación activa en redes de conocimiento, foros de historia y proyectos de rescate patrimonial lo posicionan como un articulador de saberes, alguien que entiende que la música es un documento vivo que requiere ser preservado y difundido con metodología científica. Pero lo más importante, Diego es un ser auténtico y sobre todo orgulloso de sus raíces culturales. La invitación es a seguir la lectura de esta entrevista que, además de letras nos permite también acceder a enlaces sonoros que ejemplifican el trabajo de este hombre de espíritu profundamente venezolano y musical.

## EL PATRIMONIO CULTURAL Y LA IDENTIDAD SONORA

USTED HA TRABAJADO LA MÚSICA NO SOLO COMO ESTÉTICA, SINO COMO UN ACTO POLÍTICO Y SOCIAL. ¿CÓMO SE RESCATA EL PATRIMONIO SONORO VENEZOLANO E INDÍGENA SIN CAER EN LA "MUSEALIZACIÓN" O EL FOLCLORISMO SUPERFICIAL?

*Creo que hay dos preguntas a la vez, comenzaré por definir patrimonio sonoro: el patrimonio sonoro venezolano, en general, es todo acontecer fenomenológico que afecte la audición y que de alguna manera represente o nos aproxime a lo que consideramos identitario; aparte de la música, esto debe incluir necesariamente a las lenguas ancestrales que investigadores como por ejemplo Esteban Emilio Mosonyi, están tratando de reivindicar. También debe incluir los pregones y cantos de faena; su rescate está estrechamente ligado a políticas de participación e inclusión, a detener la ubicuidad del eurocentrismo global en nuestras instituciones y, a permitir que el producto de las*

\* Investigadora de la Fundación IDEA. Arquitecta y Magister en Conservación y Restauración de Monumentos Históricos (UCV). Especialista en Patrimonio y Turismo Sostenible (UNTREF). Doctora en Patrimonio Cultural (ULAC). Miembro de la REDpatrimonio.VE. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8167-2578>. Correo-e: [fabiolavelascop.aula@gmail.com](mailto:fabiolavelascop.aula@gmail.com)



*investigaciones que valoran y aquilatan nuestras formas fenoménicas sean de conocimiento público, y no de un ámbito académico exclusivamente.*

*En cuanto al patrimonio indígena, prefiero hablar de los destellos de lo que una vez fue una forma de comunicación entre nuestros pobladores originarios; es un hecho que a los gobiernos solo les ha interesado evidenciarlo con fines políticos; para hablar de rescate, hay que empezar por respetar las cosmogonías de quienes se pretende rescatar, porque de lo contrario no es un rescate, sino una imposición cultural para “adecuarlos”, por usar un vocablo no ofensivo, a la sociedad moderna o el Estado Nación.*

EN UN CONTEXTO GLOBALIZADO, ¿CUÁL CONSIDERA QUE ES EL MAYOR RIESGO PARA LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA MUSICAL Y PATRIMONIAL DE VENEZUELA?

*El mayor riesgo es el que se genera con el desconocimiento de lo que hemos desarrollado con criterio de pertenencia, dicho en palabras del filósofo argentino Rodolfo Kush, es participar con el “estar siendo”, lo que significa que debemos aceptar que hay una embestida cultural a partir de la llamada globalización, y que la única forma de neutralizarla es proyectar hacia ella y dentro de ella, nuestros modos de ser y actuar, y de alguna manera, hacer resistencia activa a los embates de la alienación cultural.*

¿PUEDEN LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS SER ALIADAS EN LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ACCESO AL PATRIMONIO MUSICAL O IMPONEN UNA LÓGICA QUE LO DESVIRTÚA?

*Toda tecnología que no implique la pérdida de condiciones humanas, como está sucediendo*

*con el uso y abuso de los celulares, que han sido prohibidos para niños en algunos países, es susceptible de ser adaptada moderadamente para fines educacionales y participativos. En cuanto a la lógica que se deriva de algunas tecnologías, es muy posible que circunscriban o ciñan las informaciones a las bases de datos con que han sido alimentadas, lo cual puede ser muy contraproducente, porque en ellas hemos encontrado elementos que transfiguran los hechos históricos y la vida de algunos personajes, lo cual induce a distorsiones cognitivas. En el caso de la Inteligencia Artificial o IA, no recomiendo a nadie fiarse de la información que ella arroja.*

## EL OFICIO DE DIEGO FRENTE AL PATRIMONIO MUSICAL

“CUSTODIAS DE LA LUZ” ES UNA OBRA DE UN RIGOR TÉCNICO IMPRESIONANTE. TRAS GANAR EL PREMIO CASA DE LAS AMÉRICAS (2004), ¿CÓMO SIENTE QUE HA EVOLUCIONADO LA “SONORIDAD PROPIA” DE AMÉRICA LATINA FRENTE A LAS CORRIENTES DE VANGUARDIA EUROPEAS QUE A VECES DOMINAN LA ACADEMIA?

*Los intentos de una posible evolución en el campo de la música de tradición escrita de los compositores nuestroamericanos, se han visto obstaculizados por la subalternidad ante Europa, asumida como modo de vida por parte de muchos de los creadores y que, en algunos casos, es impulsada y reforzada desde las instituciones. El eurocentrismo sigue siendo el norte de muchos compositores, en la falsa creencia de que al imitar lo que hacen los autores europeos se estarían colocando en una posición de avanzada, desde un punto de vista artístico. Los creadores europeos han dado respuesta a sus necesidades estéticas*





*con resultados que les son aceptables para sus realidades y su culturalidad, pero esto no tiene que ser así en otras latitudes, y prohijar lo que en otras latitudes ha surgido de necesidades de esos contextos para aplicarlas irreflexivamente a tu realidad o contexto, es un acto pobre y deleznable.*

*Hace poco hice de conocimiento público una carta (1) que envié a un grupo de compositores venezolanos, que se nuclearon en torno a una instancia creada por el Teatro Teresa Carreño que en mi opinión, es un culto hacia el eurocentrismo, su director así lo dijo en una reunión; esto les es vendido a los participantes y las audiencias nacionales, como si fuese una práctica que asegure o facilite entrar a la universalidad que vende Europa, pero si a ver vamos, esa universalidad que ellos pregonan, está limitada y muy limitada, al acontecer de cuatro o cinco países de ese continente y unos 200 años de su historia, en otras palabras, no representan ni el 5 por ciento de la especie humana, y la pretenden imponer a toda ella.*

*En cuanto a las llamadas vanguardias europeas, debo decirte que ellos, los europeos, siempre han estado detrás de lo que creen novedoso y terminan anacrónicos y obstinados de sí mismos, y de allí saltan al saqueo epistémico a otras culturas, para ganar capital simbólico al arrogarse lo que no les es originario, y que los europeos creen elevar a la categoría de universal porque fue ungido por ellos que, al parecer, creen que son los únicos capaces de generar conocimiento. A esos compositores que se nuclean en torno al tributo a la música de Europa central les digo, en las palabras de Lewis Rowell,*

*de su libro Introducción a la Filosofía de la Música lo siguiente:*

Los valores musicales nos son absolutos. Son productos culturales y gozan de autoridad sólo dentro de una cultura dada. Como arte social (o potencialmente social), la música necesita un consenso comunitario para establecer un sistema de valores, pero dentro de semejante comunidad de valores compartidos debería ser posible obtener una verificación objetiva de la validez de un producto musical dado (1996).

*Y en sentido general, en lo relacionado a las teorías de las relaciones culturales, voy a traer a lugar otra cita del gran intelectual venezolano Brito Figueroa, tomada de su libro La Estructura económica de Venezuela colonial que dice:*

En términos de la teoría de las decisiones culturales puede decirse que el neocolonialismo se caracteriza por la toma de decisiones ajenas sobre objetos culturales ajenos y se profundiza el rechazo hacia los objetos culturales propios. La toma de decisiones ajenas se asume como propia y se colabora con el agente cultural ajeno que las toma; además, los objetos culturales ajenos se anhelan como propios (1978).

EN ESTA OBRA HAY UNA BÚSQUEDA DE LO SAGRADO Y LA LUZ. ¿DE QUÉ MANERA EL PATRIMONIO MÍSTICO O RELIGIOSO DE NUESTROS PUEBLOS SE CONVIERTE EN UNA ESTRUCTURA MATEMÁTICA O GEOMÉTRICA DENTRO DE SUS PARTITURAS?

*Para responderte debo primero resemantizar el concepto de lo "sagrado": si lo vemos desde el punto de vista de la religiosidad*





*cristiana occidental no aplica, porque aparte de no tener religión alguna, soy más bien un tanto iconoclasta con respecto a occidente; lo sagrado aquí es lo que debemos proteger para que trascienda, de allí lo de "Custodias". Cuando hablo de "Custodias de la Luz", me refiero a la luz que emana de lo que nos ha hecho diferentes al resto del mundo como cultura, y que es un acontecimiento único que se manifestó en la cuenca del Caribe.*

*Yo no me aílo de ninguna manifestación, lo que sí hacen los europeos en su insaciable prepotencia y egoísmo, pero siempre quiero que las audiencias sientan que están presentes en mis obras, porque yo no escribo para complacer oídos y estéticas eurocentristas. En este sentido, la geometría de la que me hablas, es una geometría asimétrica y accidentada, que intenta salir del cautiverio en que la pretenden mantener las instituciones, nacionales e internacionales.*

EN EL 2023 FUE PREMIADO EN CHINA POR UNA OBRA QUE UTILIZA INSTRUMENTOS TRADICIONALES DE ESA CULTURA. ¿QUÉ RETOS TÉCNICOS ENFRENTÓ AL APLICAR SU METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN PATRIMONIAL A UNA TRADICIÓN TAN AJENA A LA OCCIDENTAL? ¿EXISTEN PUNTOS DE ENCUENTRO ENTRE LA RÍTMICA VENEZOLANA Y LA MILENARIA CHINA?"

*El reto concreto para realizar esa composición fue en lo conceptual, en adentrarme a la culturalidad de China desde adentro, haciéndola mía al estudiarla. En el plano técnico consistió en investigar y acercarme a instrumentos musicales totalmente desconocidos en occidente, que fueron concebidos para reproducir sonoridades que expresan sobre todo la cosmogonía de los chinos, porque además, la música en China está estrechamente vinculada al Confucianismo. Las sonoridades que estudié para aplicarlas en una composición de mi autoría no me fueron completamente extrañas, conseguí puntos de enlace con las músicas andinas y africanas, por el uso de las pentatónicas o escalas de cinco notas.*

*En relación a la rítmica, la nuestra está fuertemente influenciada por las africanidades, que son por excelencia culturas gregarias, y han hecho del ritmo un elemento vital para todas las*

*actividades de su existencia. Pero, el ritmo no siempre está referido a la distribución de sonoridades en unidades de tiempo, el ritmo podemos encontrarlo también en las posibilidades que ofrecen las formas y conceptos con que los chinos abordan su ethos sonoro, que son el resultante de los contrastes de su vida actual: por una parte sumamente modernizada y dinámica, y por otra, en contacto permanente y consciente de su gran heredad y sabiduría ancestral; aquí combinan el ritmo vertiginoso de las tecnologías y sus grandes ciudades, con la sosegada, bucólica y mística actitud que se puede encontrar en sus fenomenologías ancestrales, creo que esos dos ritmos nos dan la clave de la cultura china actual.*

¿CONSIDERA QUE EL USO DE INSTRUMENTOS NO CONVENCIONALES EN LA ORQUESTA SINFÓNICA ES LA CLAVE PARA QUE EL PATRIMONIO MUSICAL SOBREVIVA EN EL SIGLO XXI?

*Yo he usado instrumentos que no son habituales dentro de una plantilla sinfónica, lo he hecho para aproximar su sonoridad a lo que siento mío, a lo que me representa. Es una forma viable de resemantizar la vetusta sonoridad de una agrupación instrumental, que vista desde un punto de vista holístico, es un instrumento.*

SU TRABAJO RECUPERANDO LA MÚSICA DE LAS HONRAS FÚNEBRES DE BOLÍVAR, "TESTIMONIOS SONOROS DE LA LIBERTAD", FUE CASI UNA LABOR DE ARQUEOLOGÍA SONORA. ¿QUÉ SIENTE UN COMPOSITOR CONTEMPORÁNEO AL "COMPLETAR" O "LIMPIAR" LAS IDEAS DE AUTORES DEL SIGLO XIX COMO LINO GALLARDO? ¿DÓNDE TERMINA EL RESPETO AL ORIGINAL Y DÓNDE EMPIEZA SU CRITERIO COMO AUTOR MODERNO?

*No limpié las ideas de Gallardo, apliqué a las partituras manuscritas el criterio que aprendí de los arquitectos restauradores, disciplina cercana a la antropología y la arqueología, no cambié absolutamente nada de lo que escribió Gallardo ni de ninguno de los maestros que trabajé en el proyecto. Si vas a reconstruir históricamente un bien cultural, debes saber cómo fue hecho, el modo de vida de quienes lo usaron, como pudo ser percibido, la estética que se desprende del mismo bien cultural y, sobre todo, de sus coetáneas, en otras palabras: debes realizar un análisis riguroso que tenga consciencia*



*Cancion All.<sup>o</sup> Moderato Canto* 2337

*Coro Solo*

Lo ox e... ter no a los bravos que en co lom bria nos dan... li bea

nos dan... li bea... tad nos dan... li bea... tad y gloria al... Cria'dor de esta

*tutti*

Genio que lo que ha lu chado hasta dar nos la paz Lo ox e... ter no a los bravos que en co

lom bria nos dan li bea tad y gloria al... Cria'dor de este que lo que ha lu chado que ha lu

chado hasta dar nos la paz que en co lom bria nos dan li bea tad que ha lu

chado hasta dar nos la paz hasta dar nos la paz hasta dar nos la paz

*solo*

Pox Cen Co lom

te nas loy he nos que re roy A sus it ras los in mo lan y hara el genio Cria'dor in cum

bria noy pa so la tox me yra Ta no de oye tra na el cano no ya no se oye loy gni toy de

biera si este genio no fuera in nox tal si este genio si este genio no fue ro in nox tal

muestra ni del hueso no el pañol clamo ni del hueso pañol del hueso pañol el trañol clamo

Hos ti ga da la muerte no quiso de los hom bres la vi da y a Bol

so bre su elo fe viz de la Pa tria no ha que da su im m solo ce pañol y Co

dez a la lon y mil bravos no mas san que les di so tri un fa no mas san que les di so tri un fa

lombria re po ra en loy bravos de la paz la con con dia y la mu ion de la paz la lon con dia y la mu ion

Partitura recuperada de la Canción a Los Libertadores del Sur, escrita por José María Isaza en 1895 para conmemorar el triunfo de la Batalla de Ayacucho.

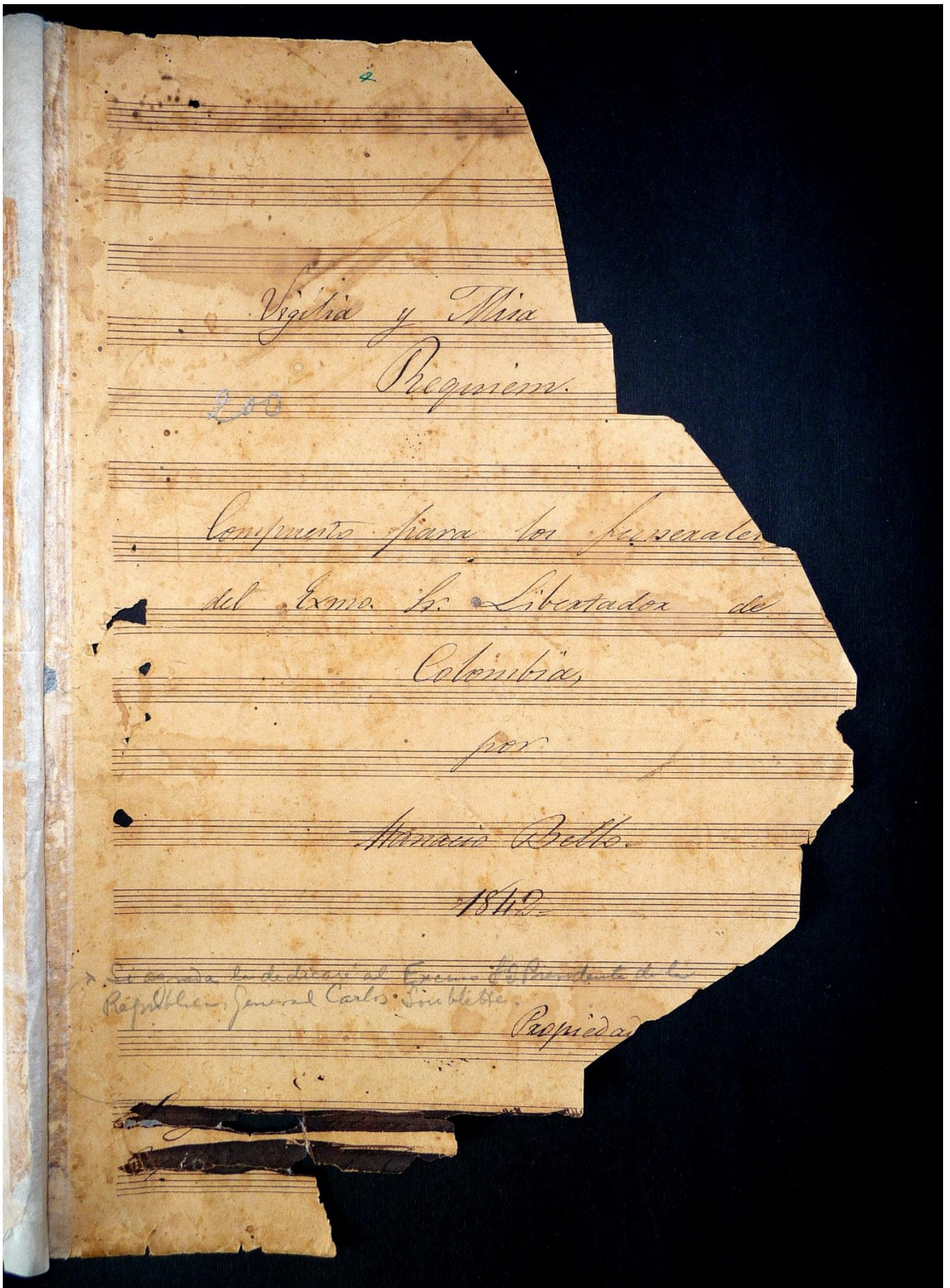
Fuente: Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional

de sus objetivos y debe especificar exactamente el nivel de relevancia estilística en el cual es ubicado el corpus de estudio. Visto así, no podía yo agregar una voz faltante...faltante según la lógica que se desprende de esas obras, no la mía, sin estudiar a profundidad otras obras del autor y de sus contemporáneos, porque una o dos de esas obras las encontramos completas, en lo que a sus partes se refiere, y eso me permitió comprender el modelo sobre el cual trabajaron esos maestros y completar a las que le faltaban voces, porque no vamos a pensar que cada composición estaba hecha con una orquestación diferente, si estaban pensadas para hacerse en protocolos en donde el orgánico de la orquesta era la misma para todos los compositores. Cada uno de ellos podía tener su estilo personal, pero estaban inmersos en un sistema estilístico del cual no podían sustraerse.

En el trabajo de restauración histórica, no hubo ninguna aplicación de mis criterios de

composición en las obras que restauré, al contrario, me negué a mí mismo, me trasladé al siglo XIX en Caracas, me hice parte de la escuela de Chacao, de la que provenían todos los autores que restauré, y viví esas canciones patrióticas hecho un pardo, un patriota de esos años, con los conocimientos que ellos pudieron tener, y que evidencio en mi libro "El Pentagrama y la Espada".

Lo de las "Honras Fúnebres a Bolívar" es oportuno en el marco de esta entrevista. Resulta que en 1842 se manifestó la primera expresión de vergüenza étnica, que consistió en el menosprecio a los creadores venezolanos para imponer la obra de un austríaco. Dos compositores venezolanos de mucho prestigio y trayectoria para aquel momento, habían propuesto a la comisión que designó el gobierno para esta actividad, obras de sus autorías para acompañar el protocolo de las honras fúnebres, e inclusive entregaron



Fragmento de partitura: "Vigilia y Misa. Réquiem. Compuesto para los funerales del Exmo. Sr. Libertador de Colombia, por Atanacio Bello 1842"

Fuente: Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional



presupuesto con el número de instrumentistas requerido. El 17 de diciembre de 1842, no se tocaron en la iglesia de San Francisco, en donde se realizó el protocolo, las obras que los venezolanos habían escrito para la ocasión, en vez de ello, se ejecutó el Requiem de Mozart, obra que además el compositor no terminó, sino otros músicos, eso está registrado en diferentes periódicos de la época, nunca se explicó por qué se tomó esa decisión, cuando además, uno de los compositores propuestos para el protocolo, conoció a Bolívar y le escribió una bella obra para su cumpleaños en 1825, y todas las obras propuestas se ajustaban con rigurosidad a las exigencias que la iglesia católica dispone para estos actos. 183 años después (2025) del entuerto del gobierno de Páez, en la oportunidad en que me invitaron a dictar una ponencia en el mismo lugar en donde se escenificaron las honras fúnebres a Bolívar en 1842, se repitió la acción de negar la presentación de unos fragmentos de las obras dedicadas a Bolívar en 1842, que fueron restauradas por mí y reducidas en esta oportunidad para una pequeña agrupación instrumental y vocal, con solistas invitados. El Vicario de la Iglesia de San Francisco en Caracas, me interrumpió cuando procedía a hacer la lectura de dichos fragmentos, y una vez más, se impidió hacer honor a El Libertador desde la obra de los compositores que lo conocieron y atesoraron su vida y obra.

EN ESA INVESTIGACIÓN, ¿QUÉ FUE LO MÁS DIFÍCIL DE HALLAR? ¿HAY ALGUNA OBRA QUE CONSIDERE EL “ESLABÓN PERDIDO” DEL PATRIMONIO MUSICAL VENEZOLANO QUE AÚN NO HA PODIDO SER RESCATADA?

*Esa investigación no ha finalizado, de vez en cuando acudo a los repositorios, porque siempre me surge alguna novedad, pero no la he proseguido sistemáticamente porque a las instituciones gubernamentales que tienen competencia en la materia no les interesa. La prueba de ello es que desde que empecé la investigación, hace ya más de 10 años, solo he podido realizar cinco conciertos, a excepción del apoyo incondicional que me dio PDVSA La Estancia, concretamente de Luisa Díaz, gerente de cultura para aquel momento, no ha habido interés de otra institución, a excepción del CELARG, en*

*donde me han dado apoyo a las investigaciones y como producto de ello, ofrecí en Diciembre del 2024 un concierto, que fue un esfuerzo muy loable del CELARG y su presidente el doctor Pedro Calzadilla, quien al enterarse de que yo había encontrado una nueva composición dedicada a Sucre, creyó oportuno su estreno para conmemorar el Bicentenario de la Batalla de Ayacucho y los 50 años de esa institución, fue un esfuerzo que valió la pena, y pudimos mostrar el talento y compromiso de los compositores patriotas de los años de la Guerra de Independencia, pueden verlo en YouTube. (2)*

*A pesar de la excelencia artística demostrada en el concierto, que además no fue solo un espectáculo, sino una clase de historia, no ha habido otra oportunidad en darle continuidad a esta actividad relacionada con la realización artística de las investigaciones. Ahora estamos trabajando desde el CELARG, en un proyecto coordinado con el Ministerio de Ciencia y Tecnología (Proyecto Mariátegui), para seguir el curso de algunas investigaciones, pero los resultados que de ellas se derivan, podrán quizás ser informados en alguna publicación institucional en las redes, porque ninguna de las dos instituciones tiene la capacidad de respaldar la realización sonora de lo que dicen los manuscritos investigados y restaurados.*

*Y sí, he hallado un eslabón perdido de lo que ha conformado el ethos sonoro de los venezolanos entre los siglos XVII y XIX, que prefiero llamar elemento encadenante; está definido y expuesto explícitamente en una investigación que terminé: “La Música en las Cortes de Ultramar”, un libro que no sé si algún día podré publicar, debido a todos los obstáculos que se nos presentan a los investigadores, así como otro que acabo de terminar de una investigación hecha en Nicaragua, cuando fui asesor de investigaciones del Ministerio de Cultura que dirigía el poeta Ernesto Cardenal. Obviamente, no puedo darles detalles de mis investigaciones, porque al no estar publicado el libro, corro el riesgo, que ya he vivido, de que alguien que sí tiene los contactos y las relaciones para publicar libros, se arrogue para sí mi descubrimiento al poder publicarlo primero.*



EN OTRAS DE SUS OBRAS DESTACADA, *EL PÉNDULO ETERNO*, LLEVAR LA OBRA DE ALÍ PRIMERA AL FORMATO SINFÓNICO FUE UN ACTO DE LEGITIMACIÓN PATRIMONIAL. ¿CÓMO SE EVITA QUE LA CARGA POLÍTICA Y EL SENTIMIENTO POPULAR DE LA CANCIÓN NECESARIA SE PIERDAN AL SER INTERPRETADOS POR UNA ORQUESTA ACADÉMICA?

*“El Péndulo Eterno” no es una obra como tal, es el nombre de un concierto o protocolo con que rendí homenaje al Padre Cantor Alí Primera. Antes que nada, debo decir que Alí no se legitima porque se toque con una orquesta sinfónica, quizás es todo lo contrario: se legitima el papel social de la orquesta sinfónica al incorporarlo a su repertorio, y la carga política y social de su mensaje se repotencia, porque alcanza un ámbito en donde usualmente tratan de evadir que la realidad que te circunda, tiene que tener presencia.*

*Mi intención era más bien, quebrar ese velo de immaculadas que tienen las orquestas sinfónicas, al llevar a su repertorio el canto rebelde, anti imperialista y revolucionario de Alí Primera. Justamente algo que hice fue no desdibujar las canciones de Alí, que, aunque las versioné con unas orquestaciones audaces y exigentes, mantienen su línea popular y su frescura; la prueba de ello es que cuando las dirigí, la audiencia las asimiló y las atesoró. Es el mismo Alí, tocado con otro instrumento. Les voy a compartir el enlace electrónico (3) para que tengan acceso a este trabajo, que finalmente puede dejar en físico gracias a la discreta colaboración de la entonces gobernadora de Falcón Stela Lugo, y el desprendimiento y ayuda de mí siempre amigo Luis Suarez (Guaragua), quien me ayudó a financiar el proyecto, que ahora es de libre acceso para todos, gracias entre otros, a la Fundación Alí Primera.*

*Y a propósito de Patrimonio, hace pocos años, a solicitud de unos compañeros salvadoreños, hice un trabajo similar al que hice con Alí con el repertorio de mis buenos amigos, los siempre consecuentes, únicos e irrepetibles Guaraguaos: realicé unos 10 arreglos sinfónicos de su repertorio, al que luego le sumamos dos piezas del inolvidable Luis Suárez. No ha habido manera de que nos presten una orquesta para hacer este homenaje, es decir un concierto,*

*inicialmente pensado para sus 50 años, porque los Guaraguaos son un patrimonio viviente nuestroamericano, continental. En cambio, podemos ver que las orquestas hacen homenajes muy fastuosos y publicitados a grupos de rock, cantantes de salsa; hacen conciertos con cantantes de merengue dominicano y hasta celebran el Halloween.*

USTED HA TRABAJADO RECIENTEMENTE CON “FOTOPARTITURAS” INSPIRADAS EN ARTISTAS COMO CLAUDIO PERNA. ¿CREE QUE EL FUTURO DEL PATRIMONIO MUSICAL ESTÁ EN LA TRANSDISCIPLINARIEDAD, ES DECIR, EN BORRAR LAS FRONTERAS ENTRE LA IMAGEN, EL ARCHIVO HISTÓRICO Y EL SONIDO ELECTRÓNICO?”

*Es oportuno aclarar que las fotopartituras no fueron inspiradas en la obra del gran Claudio Perna, solo coincidió en que se estrenó en una exposición que de este autor se hizo en el Museo de Arte Moderno, por una cortesía de la Fundación que lleva el nombre de este gran artista. La idea y el concepto de las fotopartituras fue de la doctora María Gonzala Martínez Barrios, quien me hizo llegar unas fotos a las que ella dotaba de sonoridad imaginaria, es decir, que según ella son proclives de hacer evocar sonoridades asociadas (lógicamente, de acuerdo a la lógica y estética de cada autor), así, me dispuse componer unas miniaturas electrónicas, que adquieren su máxima razón cuando hago los trazos de la música que compuse para cada una de las fotos de María Gonzala, como si fuesen una partitura, usando las miniaturas que compuse como trasfondo sonoro. Pero, sucede que Perna también había hecho algo muy similar años antes sin llamarle fotopartituras, lo cual fue una muy grata y feliz coincidencia.*

*Antes de esta experiencia, hice un trabajo similar con el gran fotógrafo Antolín Sánchez, y ya había trabajado en lo que vos llamas transdisciplinarietà, que prefiero llamar interdisciplinarietà, y creo que en esencia es la razón de ser del arte, sobre todo en esta época en que muchas cosas se juntan y es cada vez más difícil encontrar fronteras objetivas.*

## LA GESTIÓN URGENTE

DESDE SU EXPERIENCIA, ¿CUÁLES SON LOS VACÍOS MÁS URGENTES EN LA LEGISLACIÓN O EN LA GESTIÓN



## INSTITUCIONAL VENEZOLANA PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL?

*La Ley Orgánica de Cultura actual no es un instrumento para proteger y proyectar el patrimonio, creo que es un instrumento legal muy estrecho que fue hecho sin el debido debate, tal y como lo intentamos al comienzo del gobierno de Chávez con varias propuestas. Participé en tres proyectos de la Ley de Cultura con personas de muchísima competencia en la materia, pero como el contenido tocaba de modo muy frontal algunos intereses antinacionales que se suelen disfrazar de universalidad, y los representantes de estos intereses tenían y siguen teniendo mucha influencia y poder en el mundo político, fueron desestimadas. Hace unos meses, me dieron la oportunidad de ejercer un derecho de palabra en la Comisión de Cultura de la Asamblea Nacional, pero en escasos 10 minutos es muy poco lo que puedes exponer de los aspectos críticos que tenemos a la Ley de Cultura actual.*

*Yo entiendo que la política está presente en el acontecer de la vida diaria, de hecho, el concepto de patrimonio tiene connotaciones políticas, simbólicas y filosóficas, que reflejan los afectos e intereses de quienes lo promulgan, pero no puedes dejar en manos de los políticos solamente, la elaboración y discusión de una ley sensible para todos los venezolanos. Hay especialistas en diferentes áreas, que aun y cuando no sean afectos a las tendencias políticas de los funcionarios que organizan los equipos para discutir las leyes, son autoridades, por su autoría que no pueden soslayarse.*

**¿CÓMO DEBERÍA REFORMULARSE EL CURRÍCULO DE FORMACIÓN MUSICAL EN VENEZUELA PARA QUE EL PATRIMONIO NACIONAL NO SEA UNA "MATERIA AISLADA" SINO EL EJE DE LA CREACIÓN PROFESIONAL?**

*Caramba, es una buena pregunta, pero creo que la respuesta es que no hay voluntad de hacerlo; las instituciones prefieren seguir amarradas a los viejos esquemas de representación cultural fundamentados en el eurocentrismo como centro de todo, como el sumun de los logros de la humanidad toda. Revisa el repertorio de las orquestas y otras agrupaciones instrumentales y podrás comprobar que la obra de los venezolanos y*

*latinoamericanos, está ausente, y cuando incluyen alguna, hacen una alharaca para que un hecho muy, pero muy casual, tenga proyección y pareciera que es lo que habitualmente están haciendo. Voy a hacerles una reflexión relacionada al panorama en Venezuela en este aspecto.*

*Cuando estaba vivo Vicente Emilio Sojo, la Orquesta Sinfónica Venezuela, única orquesta por muchos años, luego surgió la Orquesta Sinfónica Municipal, estrenaba una obra de un autor venezolano casi mensualmente, y era muy común que en cada concierto hubiese una obra de un venezolano ya hecha repertorio. Con la llegada de José Antonio Abreu y su corporación de orquestas sinfónicas, aumentaron las orquestas en número, y desaparecieron las obras de los venezolanos de sus repertorios. Durante el liderazgo de Sojo, el paradigma era crear a partir de la herencia cultural; con el liderazgo de Abreu, expresado en el llamado sistema de orquestas, el paradigma es repetir y difundir la cultura musical de cuatro o cinco países de Europa central, y adiestrar, que no formar, que es educar con criterio reflexivo, jóvenes para que toquen esos repertorios petrificados en el tiempo tal y como se hace en Europa; y formar directores para que vayan por el mundo ondeando la cultura ajena, como si eso fuese un gran logro, además de invertir sumas millonarias en traer al país a especialistas europeos en esas músicas, para garantizar que los futuros imitadores que auspician los mismos venezolanos, tengan la aprobación de la academia europea; otra práctica ha consistido en enviar jóvenes a perfeccionarse en esos llamados períodos de la música del viejo continente, inventados por los románticos alemanes del siglo XIX, para que luego sirvan en el país como monitores de la cultura ajena.*

*El patrimonio musical nacional es contradictoriamente negado desde las mismas orquestas sinfónicas, sus repertorios se fundamentan en la cultura europea decimonónica, inclusive las obras más interesantes de Europa y Estados Unidos del siglo XX están ausentes, y ni hablar de los compositores latinoamericanos... porque los asiáticos, africanos y árabes no se les ve por esos lados. Por ello, un grupo de compositores y compositoras, que en*



*Venezuela son muchísimas, hemos hecho la propuesta de que, en toda orquesta sinfónica del país, debe haber un compositor residente, como en muchas de las grandes orquestas afamadas del mundo, que vele o garantice la presencia del repertorio de los compositores venezolanos. No hemos obtenido respuesta...los intereses foráneos que prevalecen en las instituciones, me refiero a la cultura ajena, impiden que nuestras obras sean parte del ethos sonoro actual de los venezolanos.*

*Pongo mi caso como ejemplo: soy uno de los compositores de mi generación con más reconocimientos, nacionales e internacionales, en el ámbito académico en Venezuela, con una obra extensa, a la que no le dan cabida en ese entorno: esto no ha sido por razones técnicas, mis obras para orquesta están muy bien orquestadas, eso me lo halagan los colegas y algunos directores, además las han galardonado, y aunque tienen un nivel de dificultad exigente, eso no es motivo para excluirlas, porque hay obras de compositores europeos sumamente complejas, y a esas sí les dedican el tiempo y los recursos necesarios para hacerlas bien. Tengo actualmente cerca de diez obras de formato orquestal, y una cantidad similar de música de cámara sin estrenar. Mi obra "Custodias de la Luz", ganadora del Premio Latinoamericano de Composición Casa de las Américas, no se ha estrenado en Venezuela. Tampoco se ha estrenado "Jazzing with the Dragon", con la que obtuve un premio mundial en China; sin embargo, la agrupación que acabo de mencionarte (en el TTC), hace de vez en cuando, homenajes a autores de Europa central, y lo mismo sucede con las orquestas y agrupaciones instrumentales de Venezuela. No debemos negar la posibilidad de que el ciudadano venezolano escuche la obra de uno de sus autores por tener posiciones críticas.*

¿CUÁL ES EL ESTADO ACTUAL DE LA MEMORIA DOCUMENTAL DE NUESTROS COMPOSITORES Y QUÉ ACCIONES PRIORITARIAS SE REQUIEREN PARA SU SALVAGUARDA?

*Como ya lo expresé, nuestras obras siguen siendo desconocidas, además no hay disposición de otorgar recursos para dotar a la Dirección de Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de Venezuela, que es en donde está el repositorio más completo de la obra de los venezolanos en el*

*campo de la música del ámbito académico o, de la tradición escrita, y esa división de la Biblioteca está en muy malas condiciones físicas.*

*Cómo puede explicarse el hecho de que gasten millones de dólares todos los años haciendo el Cascanueces de Tchaikowsky, al que quieren convertir en tradición navideña venezolana de unos 30 años para acá y, por otra parte, el patrimonio y legado de los venezolanos esté en franco olvido y deterioro. Se cumplieron 100 años del nacimiento de Alirio Díaz, y no hicieron nada que valga la pena; el concurso de ejecución y composición guitarrístico Antonio Lauro, tiende a desaparecer; los festivales que unos años atrás celebraban la obra de los venezolanos y latinoamericanos han desaparecido; el esfuerzo loable y enjundioso de nuestra Guiomar Narváz con el repertorio de lo que ella llama el piano venezolano, es solo un saludo a la bandera para los burócratas.*

*Respondiendo a tus inquietudes enunciadas como acciones prioritarias, propongo: entregar a los venezolanos lo que hemos creado los venezolanos, incluyendo nuestras obras en los repertorios de las orquestas y otras agrupaciones, no como un favor, una consideración o una acción de caridad, sino como una actividad obligatoria en un país que ha alcanzado niveles óptimos en el desarrollo de las músicas populares de los depositarios urbanos, y que, en el plano de la música de tradición escrita, logramos también en un momento; identificar los elementos fundamentales del proceso de imposición cultural y contribuir con su superación mediante acciones concretas; formular propuestas que sirvan para neutralizar las jerarquías de dominación occidental que fueron introducidas en América durante la Colonia, y que se manifiesta en la vigencia del pensamiento colonial, dicho de otro modo, elaborar proyectos que se inscriban dentro del pensamiento descolonizador; reformular todo lo relacionado con la formación académica, específicamente en la revisión a profundidad de los contenidos que presentan los diferentes programas de educación, desde la más tierna infancia hasta los niveles profesionales de especialización.*

EN EL PANORAMA ACTUAL DE MIGRACIÓN MASIVA, ¿CREE QUE EL PATRIMONIO MUSICAL VENEZOLANO SE



ESTÁ TRANSFORMANDO O CORRE EL RIESGO DE DILUIRSE?

*Por una parte, se van del país músicos a probar fortuna en otras tierras, y por otra surgen cada vez más otros artistas y creadores con vehemencia y talento, es un ciclo dialéctico, se van unos y otros surgen, y creo que el esfuerzo debe hacerse con los que todavía permanecen en el país, que son miles.*

*Creo más bien que algunos de los que se han ido, puede que se nutran de otras experiencias que enriquezca su creatividad, y eso, visto objetivamente, es un crecimiento y una posibilidad de futuro, porque nada puede ser estático, las tradiciones en nuestros países americanos, a diferencia de las europeas, que son objeto de museo, siguen desarrollándose y ampliando sus elementos constitutivos, obviamente sin desfigurarse.*

*Las migraciones pueden tener un efecto positivo si se detectan sus potencialidades.*

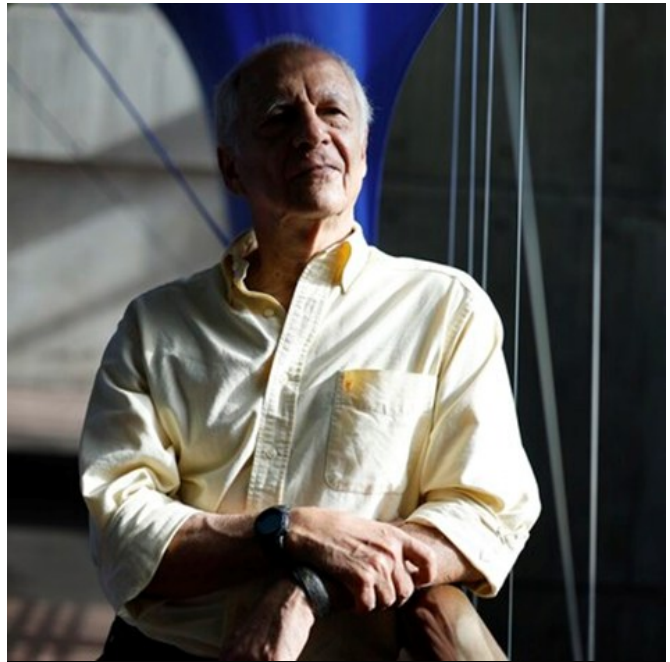


ENLACES SUGERIDOS Y COMPARTIDOS POR EL ENTREVISTADO:

(1) <https://radiocafeatlantico.com/carta-abierta-de-diego-silva-silva-cuestiona-politicas-del-teatro-teresa-carreno/>

(2) <https://www.youtube.com/watch?v=v2CWUQwAI9M>

(3) [https://drive.google.com/drive/folders/1OL0vcuoAffCek42tU4OWiLCbyUINnB\\_I](https://drive.google.com/drive/folders/1OL0vcuoAffCek42tU4OWiLCbyUINnB_I)



## **DIEGO SILVA SILVA**

### **COMPOSITOR E INVESTIGADOR**

Es una de las figuras más influyentes en la escena musical contemporánea de Venezuela. Su obra se caracteriza por el uso de instrumentos ancestrales y tradicionales dentro de estructuras sinfónicas y de cámara.

### **FORMACIÓN Y MILITANCIA**

Desde joven estuvo vinculado a luchas sociales y a la "canción necesaria". En la década de los 80, vivió en Nicaragua durante la Revolución Sandinista, donde trabajó como asesor del Ministerio de Cultura bajo la dirección del poeta Ernesto Cardenal.

### **PREMIOS NACIONALES E INTERNACIONALES**

1980-2016 Siete Premios Municipales de Música (Alcaldía Libertador. Caracas).  
 1990-1992-1994 Premio Nacional de Composición Bienal Antonio Lauro.  
 1992 Tres Premios Nacionales de Composición (Consejo Nacional de la Cultura).  
 2004 Premio Latinoamericano de Composición Casa de las Américas.  
 2015 Premio de Investigación musicológica "Alberto Calzavara".  
 2021 Premio Nacional de Cultura.  
 2023 Third Jury Prize 1st Foshan International Composers Contest China.



# LOS SONIDOS DEL ALMA

JESÚS MUJICA ROJAS\*  
VENEZUELA

**E**n nuestra Abya Yala, hoy la Patria-Matria granamericana y caribeña, nuestros ancestros convirtieron la palabra pensamiento en canción, modulando sus cuerdas vocales. Insuflando el aliento entre sus manos que hicieron las veces de caja sonora, produjo sonidos altos y bajos y, las manos y boca se combinaron para hacer música. Luego serían las semillas

dentro de las carcasas de frutos y tallos huecos convertidos en sonajeros, maracas, waa' away (1) y "palo de lluvia" (2) que marcaron el compás en las danzas y cantos sagrados. Los huesos de las aves y otros animales, como tributo al sacrificio para servir de alimento, fueron metaformeados en silbatos y flautas. Descubrieron el potencial sonoro de los cueros templados en la madera (3) que reproducía el tronar de los rayos, y el avance de las divinidades en la profundidad de la selva.

Nuestros ancestros esclavizados llegaron a

---

\* Ceramonauta. Premio Nacional de Cultura (2019-2020) Mención Saberes Ancestrales.  
Correo-e: investigacionartesaniamujica@gmail.com



Instrumentos indígenas en nuestra Abya Yala  
Fuente: @Folkca

estas tierras del África y sembraron trabajo, producción y rebeldía, compartiendo sus saberes y haceres, fundiéndose en la forja social colonialista, aportaron sus cantos, ritmos e instrumentos musicales a la nueva natura. Los botutos y guaruras sonarían los vientos desatados y el choque de las olas marinas contra los acantilados.

Parafraseando al gran músico Rhazés Hernández López (1914-1991): *“la música es el sonido del alma”*, así como la amistad es una de las cualidades más significativas y expresivas del ser humano, tiene sus sonidos, ritmos y acústicas registradas en las partituras de la vida, en amor

de Sol Mayor que canta en alma colectiva, como pueblo, en rítmica simbiosis que nos permite “escuchar” el silencio, los latidos de nuestro corazón y hasta el germinar de las semillas en su proceso de fotosíntesis.

Las simientes sonoras, genes ancestrales, vasos comunicantes de la identidad nacional del cuerpo social de la venezolanidad, es decir nuestro ADN sonoro, por ejemplo, la simbiosis de una canción popular de arrullo de la etapa colonial: *“Duérmeme mi niño que tengo que hacer lavar los pañales y hacer de comer...”* a la utilización de la melodía ordenada de sonidos que expresan una idea musical, parte memorable de



una canción atribuida a Vicente Salias (médico y poeta) y Juan José Landaeta (músico y compositor) quienes utilizaron el popular canto de arrullo para componer la canción patriótica previos a los acontecimientos del 19 de abril de 1810 y en pleno desarrollo durante y después del 5 de julio de 1811, que luego se convertiría en nuestro Himno Nacional: *"Gloria al Bravo Pueblo"*.

Con toda razón Conny Méndez (1898-1979) lo testimonia en un merengue caraqueño, "Venezuela habla cantando":

*"(...) el que nace en Venezuela / ya lo vamos preparando / al decir venezolano / y lo dice uno cantando / el secreto, compañero / es algo muy personal / que arrullamos a los niños / con el Himno Nacional / que arrullamos / con el Himno Nacional"*.

## EL CUATRO CUMANÉS EN LA BATALLA DE AYACUCHO

En los campos de batalla de la patria-matria grandes fueron a luchar, tras la luz que encendió Bolívar, nuestras y nuestros artesanos que surtieron al ejército libertador de las alpargatas, sombreros, chinchorros y hamacas; cuerdas, aperos y monturas. Forjaron el acero de las lanzas, los machetes, las bayonetas y las municiones. Modelaron las vasijas cerámicas para el transporte de agua y la hechura de los alimentos con sus manos, esperanzas y destrezas al servicio de la causa independentista, no solo aportaron sus saberes y haceres, también su única propiedad: la vida misma.

Testimonio de la presencia de los soldados-pueblo venezolanos en la Campaña Libertadora del Sur, es el incidente narrado por el investigador Miguel Acosta Saignes (1908-1989) en su libro *"Bolívar: Acción y Utopía del Hombre de las Dificultades"*, ofrece testimonio documentado que da fe de un soldadito cumanés que la noche anterior a la Batalla de Ayacucho (9-12-1824), cuando dan la orden de silencio a las tropas patrióticas, este personaje hizo uso de un cuatro y empezó a cantar:

*"Ay Cumaná quién te viera / y por tus calles paseara / y en San Francisco asistiera / a misa de madrugada..."*

"Lo sometieron a silencio y como castigo no le permitieron participar en la batalla al despuntar el día. Quizás eso permitió -comenta Acosta Saignes- que el hecho se conociera tiempo más tarde en la región oriental venezolana" (2009, p. 10-11).

Como podemos apreciar el canto, la arenga melancólica del soldado cumanés estuvo acompañada por nuestro artesanal instrumento patrimonial: el Cuatro.



Jacinto Pérez "El Rey del Cuatro" (1900-1974)

Fuente: YouTube. Documental Virtuosos (2001), del cineasta Luis Armando Roche.

## CAMBUR PINTÓN

El Cuatro, instrumento patrimonial venezolano (4), tiene su sonido melódico (cambur-pin-tón) y su afinación corresponde a: la, re, fa, si. La armonía y notas simultáneas, la aporta el ejecutante interpretando los variados ritmos del pentagrama nacional.

El escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), iniciador del género literario de "lo real maravilloso americano", donde hace uso del estilo barroco, gracias a su profundo conocimiento de la identidad caribeña renueva la narrativa granamericana. De su obra *Visión de Venezuela* (2014), extraemos algunos párrafos del artículo "Método de Cuatro" (1957), texto y teoría, obra de la conciencia musical y sentido pedagógico de su autor el maestro venezolano Fredy Reyna (1917-2001), titiritero, juguetero y singular intérprete innovador de las técnicas para la ejecución del instrumento, quien ofrece con ilustración sonora (un disco) y clarísima didáctica los ejercicios destinados para la capacitación

técnica del ejecutante del modesto y popular instrumento venezolano.

El maestro Reyna demostró magistralmente las posibilidades del cuatro en las interpretaciones de la música popular y las composiciones clásicas, como son las legadas por los magníficos vihuelistas españoles:

*La música de esos vihuelistas -nos advierte Fredy Reyna- se presta por su sencilla factura,*

estado Aragua. Algunos afirman que nació en Petare. El cronista de La Victoria (Aragua), Germán Fleitas Núñez, quien le conoció sostiene que: *“Jacinto nació en Corral de Piedra, lugar de la parte alta de La Guaira, el 24 de diciembre de 1900 y murió en Caracas el 7 de enero de 1974”.*

Jacinto virtuoso músico popular modificó, a partir de la década de 1940, la afinación tradicional del instrumento, lo que permitió alcanzar un mayor preciosismo de ejecución.



Cuatro , arpa y maraca

Fuente: <https://radio.otilca.org/el-cuatro-venezolano-celebra-su-dia/>

*aunque sea contrapuntística, a ser interpretada cabalmente en lo que es hoy nuestro instrumento nacional; eso sí, elevando la primera cuerda a una octava, pues de otra manera se dificulta enorme e innecesariamente la interpretación (...) En la educación primaria, el cuatro está llamado a desempeñar una importante misión (...) y más aún sus múltiples posibilidades rítmicas, melódicas y armónicas, lo compra con el instrumento ideal que es el piano... (p. 335-336)*

Jacinto Pérez “El Rey del Cuatro”, su fecha y lugar de nacimiento son contradictorias, unos señalan el año de 1898 en El Tocuyo y otros en el

Desarrolló la técnica del “rasgapunteo” que alterna el punteo con acordes de acompañamiento, creando una melodía solista. Quizás uno de los más sobresalientes discípulos de Jacinto Pérez haya sido el maestro Hernán Gamboa: “El Cuatro de Venezuela” (1946-2016).

#### LA BANDOLA BARINESA

El maestro José Camilo Herrera es un fabricante de música, es decir, de cuatro y bandola llanera, que fabrica artesanalmente en su carpintería “Sol del Llano”. Allí conversamos una tarde de agosto del año 1980. Camilo nació en un



Anselmo López, el “Rey de la Bandola Llanera”

Fuente: <https://ultimasnoticias.com.ve/punto-criollo/bandola-llanera/>

punto que llaman “el Caño del Indio”, en Puerto Nutrias, estado Barinas. Es uno de los pocos que conservan los conocimientos y la tradición, los secretos, como él mismo dice, de tocar y construir la bandola, instrumento que tiene su remoto origen en el Laúd, el cual arribó a Europa junto a la expansión del islam en la península hispánica durante el año 711 d.C. El Laúd llegó a ser en el siglo XV el instrumento musical más popular en España y Europa, donde evolucionó y se transformó, llegó a las costas de lo que hoy es Venezuela junto a las armas, la cruz y la cultura de la rapiña, el genocidio y la codicia de los conquistadores españoles. Según Camilo:

*Uno de esos soldados fabricaba y tocaba el Laúd, pero en el arpegio de ellos, al tiempo se desertó y vino a parar por La Unión y por allí se metió por esos montes, por ahí sólo tocaban el Cuatro y la Tarimba (...) por medio de él empezaron a tocar la Bandola aquí en Barinas y Portuguesa, en Apure no llegó la Bandola, solo se*

*conocía el Arpa. Al principio la Bandola era semicuada, el modelo de la Bandola que existe actualmente lo hice yo en el año 1965.*

Sobre su relación con Anselmo López, “El Rey de la Bandola” nos dice:

*Anselmo ha recibido clases mías en varias oportunidades, yo lo conocí muy chavalito, muy pequeño, más o menos de la edad de doce años. Él aprendió a tocar el Cuatro primero, como siempre lo hace uno el llanero, primero hay que aprender a tocar el Cuatro para tocar la Bandola.*

Camilo cuenta cómo llegó el Arpa a Barinas por intermedio de Cupertino Ríos desde Apure:

*Lo conocí, pero no lo oí tocando, yo estaba muy chavalito, lo vi que pasó por mi casa en dos ocasiones, iba a tocar en casa de un padrino mío el arpa.*

*Era muy buen arpista, él se la pasaba contrapunteando bailes en todas partes, hasta la*



*cordillera del Mute; por aquí en Barinas él tocaba en todas esas fiestas de Bruzual, Santa Catalina, San Fernando. Él fue quien introdujo el arpa en Barinas, pues, hasta antes de Cupertino se conocía poco. Viajaba en bongo por los ríos, porque en esos tiempos no había caminos, pescaba en la misma embarcación (...) Yo me acuerdo de mi padre, Aníbal Díaz, y yo mismo, cuando estaba comenzando a tocar, tocaba toda la santa noche sentado en una silleta (...) Mi padre era uno de los viejos bandolistas. Cuando grabamos un disco con Manuel Díaz (5), él nos preguntó a varios que cómo le íbamos a poner el nombre, yo le dije que a ese disco era bueno ponerle: “DE CUANDO LOS BANDOLINISTAS SE ESTORBABAN”, él me preguntó ¿por qué motivo?, y le dije: Mire, porque en un baile, recuerdo estando muy joven como de 14 años, eran mamás los bandolistas que venían a un baile que los que iban a bailar; humanamente los mismos bandolistas eran los mismos parejas ¡Había más bandolinistas que parejas! se estorbaban los bandolinistas.*

Con la música de la bandola de Anselmo López, interpretando “El Trapiao”, la pieza que en una noche de vinos comenzó a escribir en París, con los cuentos de su siembra y evolución hacemos recorrido por Barinas, la de las sabanas, el viento y los ríos junto a los hombres y mujeres libres que dejó la tempestad de Ezequiel Zamora, en permanente contrapunteo entre la vida y la muerte.

## LOS SONIDOS CERÁMICOS

Emilio Esposito (1962) es un ser muy peculiar, se caracteriza por ser curioso, ceramista, investigador, arqueólogo práctico, innovador y músico experimental. Su fuerza vital y espiritual la expresa a través del arte cerámico, área que oficia desde hace más de cinco décadas en permanente estudio e investigación, aportando innovación a las Artes del Fuego.

En el campo de la educación popular y la cerámica ancestral: Merlín Rodríguez, Fenier Pérez, Dorila Echeto, quien escribe, junto a Emilio y las loceras, hemos aprendido el soplo divino, la materialidad del alma y la espiritualidad concentrada en el oficio cerámico. Desde Amazonas a las penínsulas de Araya, Paraguaná y

La Guajira; las tierras alto-andinas y los llanos; la isla de Margarita y el archipiélago de Los Roques; las aguas del Orinoco y el Mar Caribe, es decir, la geografía viva, física y humana la ha recorrido Emilio en un constante compartir de saberes y haceres.

No obstante, en La Península de La Guajira el pueblo Wayuu lo nombró Ratta Kuai, el hombre que camina junto a su perro llamado: “miércoles”. En otros espacios terrenales se hace acompañar por los tucanes ancestrales en vuelo sobre el cosmos tropical.

Sus interpretaciones de las piezas cerámicas arqueológicas, reflejan la diversidad cultural de Venezuela, Suramérica y El Caribe, adquieren en sus manos no solo la belleza, sus significados y usos, pues, su curiosidad lo ha llevado a percibir en algunas piezas rasgos que las y los arqueólogos profesionales han pasado por alto, descuido o falta de pericia. Por ejemplo, las funciones sonoras, es decir, que su uso es de instrumentos musicales ancestrales que se enmarcan en la categoría científica de la física acústica (producción, transmisión, almacenamiento, percepción o reproducción del sonido), rama interdisciplinaria que estudia el sonido, infrasonido y ultrasonido (sonidos del caos), es decir, son ondas mecánicas que se propagan a través de la materia sólida, líquida o gaseosa.

La resonancia mecánica se expresa y potencia a través de los instrumentos musicales de viento (aerófonos) y percusión (membranófonos), en este caso cerámicos, los cuales, modelados, insufla a través de sus pulmones y la caja bucal el aire, utilizando el instrumento musical para reproducir el fenómeno producido por una vibración débil de un objeto y que provoca una vibración mayor en otro objeto (caja de resonancia). Ejemplo de esta resonancia: el pajarito de agua, la ocarina y la flauta, instrumentos musicales aerófonos que producen sonido por medio de la vibración del aire dentro de un cuerpo, para generar la resonancia acústica, es decir, la resonancia útil.

En resumen, Emilio Esposito ejerce a conciencia la ciencia cotidiana a través de sus creaciones cerámicas, siendo un puente de lo ancestral, tomando como base los aportes



Emilio Espósito. Arqueólogo, Músico y Ceramista  
Fuente: @tukan\_ancestral

contenidos en la diversidad expresada en la cerámica arqueológica y la producida por los pueblos cerámicos de origen indígena y criollo, lo que nos da fe de sus aportes contemporáneos para el estudio, la admiración y el disfrute de los sonidos cerámicos ancestrales en el presente.

La diversidad musical venezolana conforma el sonido de nuestra alma como pueblo, representa el patrimonio intangible que tiene sus expresiones en los diferentes instrumentos musicales y en las sonoridades de la voz humana, los cuales son parte esencial de nuestra cultura, el poder blando y de la identidad nacional.

#### NOTAS

(1) Instrumento musical, aerófono de la cultura Wayuu, península de La Guajira. Tiene forma de esfera y posee tres agujeros: uno para soplar y los

otros dos para dar los tonos. Está hecho de cerámica o semillas.

(2) Sonaja rítmica, idiófono, tiene forma tubular, madera hueca con semillas en su interior; origen amazónico, su tamaño varía entre 40 cm a 100 cm.

(3) Membranófonos.

(4) Instrumento musical de cuerdas, orden de los cordófonos, produce sonido mediante la vibración de cuerdas tensadas, pulsadas y amplificadas por la caja de resonancia.

(5) En 1978, el antropólogo barinés Manuel Díaz Rivas, recopiló y matrizó un LP con grabaciones *in situ* sobre la música de la bandola sabanera titulado: “DE CUANDO LOS BANDOLISTAS SE ESTORBABAN”.

#### REFERENCIAS

Acosta Saignes, Miguel (2009). *Bolívar Acción y Utopía del Hombre de las Dificultades*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

Carpentier, Alejo (2014). *Visión de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Mujica Rojas, Jesús (2007). *Amüchi Wayuu. La cerámica guajira*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

Mujica Rojas, Jesús (1979-1981). *Varina a Flor de Labios. Recopilación de testimonios en Barinas, la de las sábanas, el viento, los ríos y los hombres y mujeres libres*. Inédito.

Ruiz, Leonardo (2005). *Anselmo López. El Rey de la Bandola*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.





Ocarinas representando nuestra espiritualidad ancestral. Cerámica.  
Fuente: @tukan\_ancestral



Conny Méndez (1898-1979)  
Fuente: Archivos de Opinión El Impulso

# YO SOY VENEZOLANA

NATHALY PÉREZ GUZMÁN\*

VENEZUELA

*“Yo siento compasión por todos los que manifiestan anhelos de pertenecer a la cofradía y no pueden pasar la prueba porque... ¡qué divino es ser loco!”*

Conny Méndez (1979)

con una vegetación multicolor que se observan en árboles emblemáticos tales como: El Araguaney, El Apamate con tonos rosas y blancos, La Jacaranda que añade tonos violetas, la acadia y los flamboyanes de floración rojas o anaranjadas y toda la floritura natural que emerge en esta época, especialmente lo vemos en el Waraira Repano o Ávila, la montaña guardiana de Caracas. Abril mes de fuego, es tiempo de conmemoraciones y cumpleaños de seres entrañables para mí.

Uno de ellos es el aniversario de nacimiento de *Juana María de La Concepción Méndez Guzmán*, mejor conocida con su hipocorístico que funcionó como su nombre artístico: *Conny Méndez*. Una excepcional mujer caraqueña, a quien llamaron “La caraqueñísima”, artista a la que he estudiado, leído, cantado y de quien he disfrutado escribir en los últimos 6 años de mi carrera artística. Un gran referente de nuestra cultura venezolana.

Nació un 11 de abril de 1898, este año se cumplen el centésimo vigésimo octavo (128<sup>º</sup>) aniversario. Efeméride de gran relevancia que pudiera representar el inicio de un proceso que permita visibilizar el valor histórico de su legado artístico a fin de lograr una declaratoria como patrimonio cultural de Caracas. *Conny Méndez* es un personaje con características de avatar de este tiempo, por su fascinante personalidad y legado

**A**bril ha sido siempre un mes especial, de inspiración poética y musical. Históricamente de gran significado para nosotros como venezolanos, de fundamental mención cuando nos referimos a nuestra gesta independentista como nación. Desde el punto de vista estacional, es una temporada de transición en el hemisferio norte, ya que forma parte del trimestre de primavera (marzo, abril, mayo) se caracteriza por el aumento de las temperaturas, comienza la floración y el renacimiento de la naturaleza, tras el invierno, se alargan los días.

En Venezuela, estos cambios de estaciones ocurridos más al norte, nos tocan de soslayo por la ubicación geográfica de nuestro país. En abril disfrutamos del comienzo del calorcito, vemos con mayor intensidad por ejemplo, una Caracas que se tiñe de colores, una peculiar primavera

---

\* Cantora. Licenciada en Música, mención canto popular (UNEARTE 2025). Abogada (Universidad Santa María 1991). Especialista en Derecho Corporativo (UNIMET, 2007). Correo-e: mayitalegalproducciones@gmail.com



en diversas áreas artísticas y especialmente por su obra musical. Considero que su figura opera hoy en día, como un interfaz espiritual, una mujer que habiendo dejado este espacio /tiempo en 1979, sigue viva en este siglo a través de su obra que convirtió en una especie de marca personal, que no pierde vigencia y que por el contrario ha resurgido como vanguardia en términos de las artes y las enseñanzas espirituales.

Como suele ocurrir con los temas relacionados a la vida de la Tía Conny (así la llamo cotidianamente en las conversas imaginarias que tengo con ella, por la coincidencia de nuestro apellido materno Guzmán) desde que comencé a cantar sus canciones, a investigar su vida y obra, noté que en todos los aspectos que tiene que ver con ella, no hay ninguna casualidad, todo tiene un significado y propósito peculiar. Verbigracia, su nacimiento en Caracas ocurre un 11 de abril, si lo analizamos con el enfoque que plantea la numerología, vemos que no se trata de un número cualquiera. Por otro lado, si aplicamos la técnica referida a los números de su aniversario en 2026, nos encontramos que la suma de estos tres dígitos da como resultado un 11, para los entendidos en la materia, el 11 representa un número maestro.

En la numerología tradicional, cuando una suma llega a 11, 22 o 33, no se reduce la cuenta a un sólo dígito, porque se consideran “números maestros”. Según la numerología, de la cual, también estudió y dio buena cuenta *Conny* en uno de sus libros, el número 11 representa la intuición, la iluminación y una conexión directa con lo espiritual. Características que encajan de manera perfecta con su vida y obra. Por ello, convencida estoy que el 2026 no será un aniversario más, seguro pasarán cosas importantes relacionadas con ella, desde el reconocimiento oficial de su integralidad artística, hasta una mayor difusión de su obra musical.

Este artículo aspira poner en el tapete con sencilla profundidad, aspectos sobre la vida de *Conny Méndez* y sobre todo de hechos relacionados con su obra. En una buena medida sintetiza y actualiza los hallazgos presentados originalmente en la tesis de grado: *“Conjuros de una Loca, Venezuela habla cantando. Reflexiones y vivencias cantando la obra musical de Conny*

*Méndez”* de la autora Mayerling Nathaly Pérez Guzmán (2025).



Conny Méndez en su juventud  
Fuente: venezuelasinfónica\_com

## ¿CONOCES A CONNY MÉNDEZ?

*Juana María de la Concepción Méndez Guzmán*, nacida en el siglo XIX, un 11 de abril de 1898, en la esquina El Conde a escasos dos años del nuevo siglo, en una Caracas donde se vivían intensos cambios políticos y sociales. Según expresó ella misma, nacida unos cincuenta años antes de su tiempo. Su padre Eugenio Méndez y Mendoza (escritor, poeta), su madre Lastenia Guzmán de Méndez y Mendoza su linaje provenía de una familia de la alta sociedad caraqueña. Vivió 81 años, murió el 26 de noviembre de 1979 en la ciudad de Miami, Florida (EEUU), donde residía para ese momento junto a su hijo Donald, allí culminó su ciclo en este plano de existencia. Contar de su niñez, juventud, adultez, su proceso artístico y espiritual de manera lineal, constituye un gran reto para quien desee escribir sobre ella, dada su versatilidad, su complitud personal, sus vivencias y legado artístico. Por ello, a efectos más didácticos me serviré de un esquema elaborado a efectos de reseñar aspectos de su vida de forma concreta y que podrá ser ampliado en ciertas áreas mencionadas más adelante en este texto.

### DE SUS ORÍGENES Y REBELDÍA (1898-1920)

Nacida en una familia “cultura”, recibió gran parte de su educación en Nueva York, (EEUU). A su regreso a Venezuela, rompió los esquemas sociales de la época, a modo de ejemplo: fue de las primeras mujeres en conducir un vehículo, en



divorciarse, atesoró el apodo de "la loca" (que usó para su autobiografía titulada *Memorias de una loca*).

#### DE SU FACETA ARTÍSTICA

Destacó como artista integral: cantante, pintora, guionista, escritora, caricaturista en publicaciones nacionales e internacionales y como compositora se encuentran más de 40 obras musicales escritas. Autora de géneros tradicionales: joropos, valeses y merengues venezolanos como "*Venezuela habla cantando*", "*Yo soy Venezolana*", "*Luna de Burbusay*", "*La Negrita Marisol*", "*Chucho y Ceferina*". Como cantautora tuvo una participación relevante al haber sido cofundadora junto a la también compositora venezolana María Luisa Escobar, de la Asociación Venezolana de Autores y Compositores (AVAC), la cual fue la primera e importante iniciativa en defensa de los derechos de los creadores venezolanos, antes de la consolidación formal de actuales sociedades de derechos de autor. Luego de la promulgación de la primera Ley de Derecho de Autor en 1962, que recogió la legislación dispersa en la materia, que logra consolidar la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela (SACVEN) agrupación fundada en 1955.

#### DE SU DESPERTAR ESPIRITUAL

Después de un episodio en un barco que consideró milagroso, se volcó al estudio de la espiritualidad. Se convirtió en discípula de Emmet Fox (1) y en la gran divulgadora de la Metafísica en español. Dedicó buena parte de su escritura a traducir conceptos novedosos y complejos de la metafísica y los llevó a un lenguaje cercano y coloquial, adaptado a nuestra cultura venezolana y nuestra americana (2) a través de una escuela propia que identificó como la Metafísica Cristiana.

#### DE SU LEGADO LITERARIO

Entre sus libros más famosos, se puede mencionar "*Metafísica 4 en 1*", el cual en la actualidad sigue siendo un éxito de ventas. Creó lo que denominó La Hermandad de Saint Germain y se determinó a divulgar sus enseñanzas de Metafísica Cristiana, mediante conferencias por los continentes de América y Europa hasta su partida física, dejando un movimiento espiritual que hoy cuenta con millones de seguidores

alrededor del mundo.

#### DEL ORGULLO POR SU IDENTIDAD

Al igual que su lenguaje sencillo para comunicar sus enseñanzas espirituales que identificó como "palabras de a centavo", *Conny Méndez* empleó para las letras de sus canciones, mensajes que dejaron constancia de su dignidad nacional. En su obra musical quedaría plasmada siempre la exaltación a la venezolanidad y al orgullo por nuestra esencia e identidad como pueblo, nuestras tradiciones, costumbres y formas genuinas de vivir, como producto de su admiración y deseo de difundir nuestro gentilicio, logró hacer de su poesía musical la expresión auténtica de sus sentimientos, con altivez y sin impostaciones, dejando también en ese sentido un ejemplo imponderable para las nuevas generaciones de artistas y músicos.

#### DE SU INFLUENCIA ESPIRITUAL Y PEDAGÓGICA

Como fundadora en 1946 del movimiento de Metafísica Cristiana en Venezuela, diseñó una escuela de pensamiento adaptado a nuestras culturas, que se extendió por toda Nuestra América. Su filosofía de vida aplicada a través de un lenguaje llano, logró democratizar el conocimiento de ese sendero espiritual.

#### DE SU LEGADO MUSICAL COMO INTERPRETE Y COMPOSITORA

Aunque muchos la asocian principalmente con la metafísica, hay todo un universo por descubrir desde el punto de vista artístico en el legado de *Conny Méndez*. Una faceta a resaltar se dio en la música popular y tradicional de Venezuela, así como en géneros de Nuestra América.

#### DE SU VERSATILIDAD ARTÍSTICA, VANGUARDISMO, REFERENCIA FEMENINA

Sin duda, fue una mujer adelantada a su época en cuanto a pensamiento y acción, rompiendo paradigmas sociales. Además de compositora y cantante, se destacó como ensayista, caricaturista (publicando "*Bisturí: álbum de caricaturas*" en 1931), actriz, escritora, pintora. Su capacidad para moverse entre lo culto y lo popular la define como una creadora de gran peso histórico.



Legado discográfico de Conny Méndez: La Caraqueñísima, Volumen 1 y 2  
Fuente: Varias Internet

#### DE SU IMPACTO ACTUAL

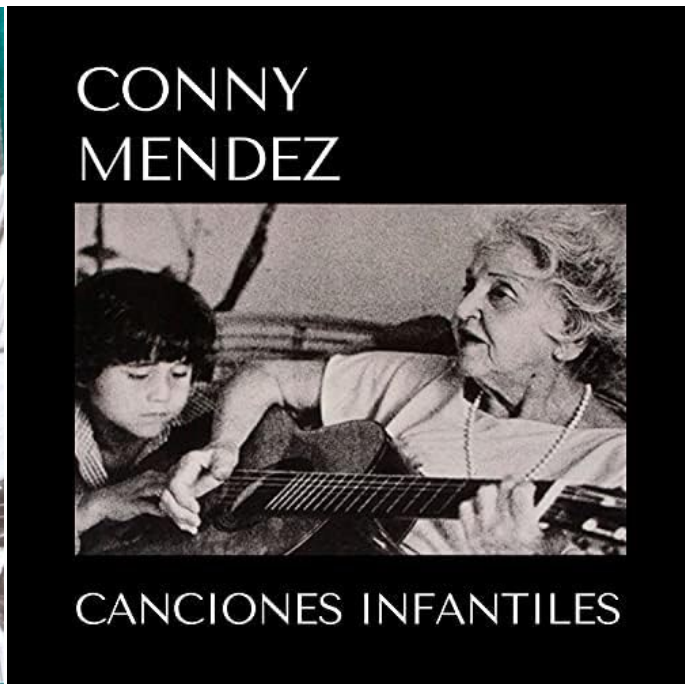
Su obra musical polivalente nutrida de identidad, que incluye géneros venezolanos tales como el vals, merengue, joropo, así como formas de la música nuestro americana como el bolero, el son, danzón, la samba y hasta la denominada música folk, así como su peculiar estilo de interpretación al cantar, sigue siendo objeto de estudio académico en el ámbito de la música popular. Así, como motivo de tributos artísticos en su homenaje, lo que demuestra que sus canciones resultan de mucho interés tanto a nivel musical como por sus mensajes cotidianos, enmarcados de manera poética, cargados de una luminosidad y reconocimiento excepcional a la venezolanidad, que la mantiene vigente. De ello dan cuenta tesis de grados, conciertos en su homenaje, logrando que su nombre y obra permanezcan orbitando en este tiempo para aleccionarnos y llenarnos de amor por nuestras músicas.

#### ¿CÓMO VEMOS A CONNY, ESCRITORA, MAESTRA DE METAFÍSICA Y TROVADORA?

Entre los datos curiosos encontrados en la investigación mencionada está el hecho de que cuando se pronuncia el nombre de *Conny Méndez* pocas veces pasa inadvertido en una

conversación, sea académica o cotidiana, siempre hay alguien que dice: -Yo leí el libro "tal" de su Colección Metafísica-, pues se trata de una referencia indudable para los estudiosos de este tema a nivel mundial, o quizá alguien menciona conocer alguno de sus libros autobiográficos, así como compilaciones de sus obras que fueron editadas por su familia a través de su editorial "Lacónica" para los más cercanos a su obra literaria, en los cuales *Conny* nos habla sobre su vida, siempre narrada de manera pintoresca y divertida. Se localizan con libre acceso un buen número de biografías y artículos escritos por distintos autores que nos recrean la vida de esta peculiar mujer, pocos se refieren a su característica musical.

*Conny Méndez* ha sido inspiración de grandes referentes de la música en nuestro continente. Tal es el caso de *Chabuca Granda* famosa cantautora peruana, quien contó en una entrevista de televisión por allá en los años de 1970 que un día oyó una venezolana que le escribía a la geografía de su país con tal poesía e identidad que le causó gran sorpresa al descubrir, que las mujeres también podían hacer canciones de un farol, de una montaña y de las bellezas de su país y no sólo a los amores no correspondidos y a la tristeza, como era tan usual en aquella



Legado discográfico de Conny Méndez: La Caraqueñísima, Volumen 3 y Canciones Infantiles  
Fuente: Varias Internet

época. *Chabuca* expresaba que tras su divorcio sentía que debía hacer algo con el alma, con todo aquello que le había ocurrido. El oír las letras de las canciones de *Conny* le despertó ese deseo y fue el inicio de su trabajo como compositora.

El término trovadora puede calzar de manera perfecta cuando estudiamos el contenido de sus letras que retratan situaciones de la cotidianidad, que ponen en el tapete aspectos sociales o narran características y costumbres venezolanas.

En la semblanza escrita por la periodista Lil Rodríguez, publicada en el portal Web Colección Gladys Palmera, nos ofrece la estupenda recreación de una conversa imaginaria con Méndez, y da vida a la compositora que describe a su obra de la siguiente manera:

Mi obra musical comprende desde folklore hasta el clásico-humorístico, pasando por lo romántico y tocando ligeramente lo francamente 'colorado', pues lo que es El sombrero de José jamás me he atrevido a divulgarlo. En cuanto a lo clásico-humorístico me refiero a mi Tocata sin fuga con reminiscencias de Joropo. (Octubre 2022)

Resulta una oportunidad enriquecedora abundar un poco más en su obra y trabajo como

escritora, conferencista y maestra de Metafísica. Su propósito de enseñar la llevó a traducir del inglés para plasmar en español ese cúmulo de lecciones metafísicas que adaptó impregnándolos de un lenguaje accesible para que estuvieran al alcance y comprensión de todos, explicadas de manera sencilla, amena y cercana. Tomó como misión espiritual de vida compartir su descubrimiento de la metafísica. Publicó más de 20 libros a lo largo de su carrera. Entre sus publicaciones más destacadas están títulos como: *Piensa lo bueno y se te dará*, *Metafísica al alcance de todos*, *El Librito Azul*, *El Maravilloso número 7*, *Te regalo lo que se te antoje*, *La voz del Yo soy*, *La carrera de un Átomo*, *Un tesoro más para tí*, *Quién es y quién fue el Conde de Saint Germain* y la famosa colección *Metafísica 4 en 1*, antes mencionada.

De igual manera, parte de su obra literaria ofrece narrativa y memorias, en sus libros autobiográficos como *Memorias de una loca (1955)*, *Del Guayuco al quepis (1967)*, e ilustraciones como *Bisturí*, *Álbum de caricaturas (1931)*. En áreas relacionadas como la numerología, *El conde de Saint Germain*, así como una importante recopilación de sus artículos escritos para la revista *El nuevo pensamiento*. A la lista se suman por supuesto, las diversas traducciones que realizó de textos fundamentales de Emmet Fox, entre ellas: *El Sermón del Monte*,



*La llave de oro* (mediante un folleto que popularizó enormemente) *El equivalente mental*, *La dieta mental de los siete días*, *Vuestra fe es vuestra fortuna*.

En ese mismo orden de ideas, me parece fundamental reiterar que *Conny Méndez*, dejó en este sentido otro importante aporte, pues su labor fue más allá de la traducción literal; ella realizó lo que podríamos llamar hoy día un intercambio cultural bidireccional al usar conceptos del *Nuevo Pensamiento anglosajón* y ajustar al contexto cultural de los países de habla hispana. Lo que permitió que libros como *El Sermón del Monte*, entre otros, se convirtieran en “libros de cabecera” para miles de lectores de nuestro idioma.

Para cerrar esta sección reproduzco otra referencia sumamente ilustrativa, publicada en la página web “Venezolanos Ilustres” sobre esta artista:

Hablar de Conny Méndez nos llena el alma de admiración, orgullo y respeto, pues fue una multifacética y afamada venezolana que hizo todo lo que quiso en su vida, desde ser caricaturista hasta una reconocida escritora de *Metafísica*, paseándose a su vez, por la pintura, la composición e interpretación de canciones, entre otros mundos que forman parte del legado que nos dejó... (2021).

## MI ENCUENTRO CON SU LEGADO MUSICAL

La tía Conny, ha estado en mi vida desde la adolescencia, primero a través del descubrimiento aparentemente casual de uno de sus libros en una tienda “Las Novedades” (reconocida cadena de librerías de la época) el título fue revelador para mí: *Piensa lo bueno y se te dará*, era un librito pequeño. Lo percibí como una fuente de poder, verlo despertó una fuerte curiosidad a mis tempranos 13 años. No era de un alto precio, pero no disponía del dinero suficiente para adquirirlo en ese momento. Tal fue mi interés que decidí volver después a esa tienda con lo suficiente para comprarlo. El dinero salió unos días más tarde, de lo ahorrado tomado de la asignación diaria que me hacía mi papá como merienda escolar. El día que lo compré, salí feliz de aquel lugar con el libro



Conny Méndez: compositora y cantora

Fuente: <https://venezolanosilustres.com/wp-content/>

en mano, que después leí muchas veces.

Posteriormente, como a los 15 años en mi práctica coral, reconocí entre las partituras a montar una canción titulada “Tierruca”, en el extremo de la hoja se leía el nombre de *Conny Méndez*. Se trataba de un vals venezolano arreglado para 4 voces por la también compositora venezolana Modesta Bor. Cuando lo vi me pregunté: *¿Será la misma Conny?*, resultó ser la misma persona. Fue entonces cuando la descubrí como música. Canté con el Orfeón de Guarenas, bajo la dirección del profesor Daniel Ylarraza (3), *Tierruca* como parte del repertorio coral en presentaciones locales y regionales, durante varios años, aún recuerdo la armonía.

A lo largo de mi desempeño como intérprete de la música popular, conocí posteriormente en el repertorio venezolano, alguna de sus canciones más emblemáticas que han sido mencionadas en este texto: *Yo soy Venezolana*, *Venezuela habla cantando*, *Chucho y Ceferina*. No obstante, fue mucho tiempo después, seguramente en el tiempo que correspondía, cuando tuve la fortuna de reconocer la verdadera magnitud de su obra musical.

Para febrero de 2021 en plena pandemia del COVID-2019, conocí, producto de otro supuesto hecho casual, a María Lastenia Gil Velutini, guitarrista clásica. Quien debido a un



Conny Méndez: maestra inspiradora  
Fuente: <https://iamvenezuela.org/>

problema de salud había dejado de tocar su guitarra y deseaba recibir clases de canto. Por cortesía de una querida alumna, quien me recomendó, recibí la llamada de la hija de María Lastenia a objeto de consultarme acerca de la posibilidad de darle clases a su mamá. Se trataba de una mujer hermosa y elegante, inteligente, de avanzada edad, con gran espíritu y talento para la música que más tarde descubrí con habilidades también para la literatura, la pintura y la espiritualidad. María Lastenia, para los días en que la conocí, a consecuencia de ciertos problemas de salud, tenía movilidad reducida. Como maestra de canto, me sentía inexperta para manejar una estudiante con estas características, así que, con ciertas dudas, decidí realizar la entrevista de forma presencial, a fin de evaluar mejor esas clases.

Desde el primer momento tuve una gran conexión con Lastenia, como a ella le gusta que la llamen. Durante nuestra conversación, me habló de su historia, de su enfermedad y de su propósito de recibir clases de canto, deseo que tuvo siempre (me lo dijo en varias ocasiones) y aunque en realidad ella cantaba, me comentó de forma reiterada, que deseaba tomar clases de canto para mejorar y poder interpretar con mayor satisfacción personal las canciones de su abuela.

A medida que íbamos llegando a los

acuerdos, ella me decía cuales canciones quería estudiar. Así mismo, mencionó de manera jocosa que su hija siempre la decía que cuando consiguiera la profesora adecuada, debía cantar otras canciones, no solamente las de *Conny*.

Esa reunión fue un encuentro inolvidable, en la que al principio no pude ponderar con claridad, delante de quien me encontraba, hasta que observé que Lastenia al hablar, se refería a su abuela y a *Conny* a secas de forma indistinta. Avanzada la reunión entendí que María Lastenia era la nieta de *Conny Méndez*. Aún recuerdo mi sensación de sorpresa, fue un momento increíble para mí.

Durante los siguientes dos años, martes y jueves por la tarde en su casa de La Floresta, Caracas, entrenamos la respiración y vocalización, cantamos, compartimos unas ricas meriendas a mitad de sesión, nos reímos juntas. Yo disfrutaba mucho de oírla contar fascinantes y divertidas anécdotas de la vida con su abuela, de todo lo que había aprendido con ella, de su escuela de Metafísica. En reiteradas ocasiones me di cuenta de la profunda verdad que encierra la frase: *“Quien no da clases no adelanta”* premisa de *Conny Méndez* que me repetía siempre su nieta, cuando le decía todo lo que estaba aprendiendo en esas clases que le daba a ella.

Con sus relatos, Lastenia se dio a la tarea sin



proponérselo de sumergirme profundamente en la obra musical de *Conny* y en su forma extraordinaria de ver la vida. Sin duda alguna, que conocer a Lastenia fue un eslabón determinante en mi decisión de estudiar, investigar y cantar la obra de *Conny Méndez*, inspiración a tal punto, que luego me llevaría a conformar la idea para un trabajo de investigación y que un día frente a la nieta de *Conny*, decidí que sería mi trabajo especial de grado. Decisión que, al ser comunicada a Lastenia, me hizo ganar un fuerte abrazo suyo, que me dio llena de alegría.

Así se fue configurando en mi la sensación de que nada de lo ocurrido con Lastenia había sido producto de la casualidad, comencé a verlo desde otra perspectiva, que alimento cada vez con mayor énfasis, y no es otra que fue la misma *Conny*, quien propició mi encuentro con su nieta Lastenia para aprender sus canciones.

#### MI HOMENAJE A CONNY: TESIS, RELATO MUSICAL Y DISCO

Como cantora venezolana, tengo un sentimiento de profunda gratitud para con la propia *Conny Méndez* y su magnífica obra musical. Naturalmente que como maestra de canto fue invaluable para mí las sesiones con María Lastenia Gil Velutini, por ella desarrollé un profundo cariño y gratitud. Siempre me sentí afortunada por su generosidad al enseñarme ese repertorio tan valioso y que tanto amaba de su abuela, el cual a pesar de que se encuentra disponible en internet grabado por la misma *Conny* y que algunas de sus canciones, han sido interpretados por artistas de referencia nacional e incluso continental, se trata de una obra poco conocida por la mayoría de quienes han seguido sus enseñanzas en la metafísica, para músicos y cantantes de las vigentes y nuevas generaciones, e incluso para aquél público que aprecia y valora la música venezolana. No cabe duda que Lastenia me regaló un gran tesoro.

Debido a eso consideré tan vital en mi formación como cantante e intérprete de nuestras músicas, escoger su obra musical como tema de mi trabajo especial de grado para obtener el título de Licenciatura en Música, mención canto popular que recibí en diciembre de 2025, en la Universidad Nacional Experimental



Nathaly Pérez. Homenaje en la Sala Fedora Alemán, Centro de Acción Social por la Música. Caracas, Venezuela  
Foto: @gabi\_materano

de las Artes (UNEARTE, Caracas-Venezuela)

La investigación realizada en la tesis de grado (Pérez, 2025) evidenció que el repertorio de esta cantautora contiene una gama muy interesante de géneros pertenecientes a la música de raíz tradicional venezolana, entre los cuales además de merengues, valsos y joropo, también tonadas, aguinaldos, aires de contradanzas. De igual manera, en dicho trabajo, se destacó su desarrollo de géneros de música caribeña y nuestra americana, como boleros, danzones y ritmos típicos brasileros, como la samba, entre otros.

*Conny Méndez* también compuso un repertorio infantil inspirado en sus nietos, bisnietos y sobrinos nietos, tal y como nos lo cuenta en su libro *La Cucarachita Martina, canciones para los niños de todo el mundo*. (Méndez, 1990)

Así mismo, la autora menciona en su libro autobiográfico *Memorias de una Loca* haber escrito algunas obras pertenecientes al género clásico y romántico, incluyendo un oratorio de inspiración sacra.

Para su clasificación en el ámbito de la música resulta enrevesada su definición por lo diverso, ya que en su obra hay elementos de musicalidades distintas tanto en los contenidos, como en los géneros, de gran versatilidad, creadora de rasgos populares, tradicionales, religiosos y clásicos.

Para difundir buena parte de ese repertorio tan valioso me convertí en creadora, productora e



Elenco y equipo de producción. Relato musical *Conjuros de una Loca*, Tributo a Conny Méndez. Sala Cabrujas.  
Foto: Juan MacLlelan (2023).

intérprete de un relato musical que titulé “*Conjuros de una Loca, Tributo a Conny Méndez*”. Dicho concierto formó parte integrante en el área performativa del trabajo de investigación referido, que me ha llevado a presentarlo en variados escenarios, que cuenta ya con dos ediciones y ser invitada para hablar en foros y conversatorios de la obra de *Conny Méndez*, todo lo cual me ha producido un gran crecimiento profesional y mucha felicidad.

Para el momento de escribir este artículo, se encuentra completo el proceso a efectos de ser presentado, una producción musical que tuve la oportunidad de realizar junto a un grupo de extraordinarios músicos venezolanos.

Como misión especial, continúo, no solo interpretando sus canciones, sino hablando de su vida, su particular y vanguardista visión, de su espiritualidad, de su poesía, con el firme propósito de que en cada tarima, teatro, espacio musical, literario o conversacional, donde me toque participar pueda dar a conocer su excepcional impronta, pues ciertamente, *Conny Méndez* se ha erigido como una figura de gran trascendencia para la cultura venezolana, debido a su carácter de artista poliédrica y su profundo sentido de la identidad nacional.

*Conny Méndez* representa una frecuencia de luz cultural que ayudó a definir el imaginario nacional en su época, y que en días tan convulsos como los de este inicio del año 2026, sigue recordándonos que Venezuela es un país de fortaleza incalculable, que como pueblo se levanta siempre con la frente limpia y en alto ante

las dificultades, que su defensa más valiosa es su gentilicio, su cultura, especialmente su música y que por naturaleza, Venezuela, *habla cantando*.

#### NOTAS

(1) Rev. Emmet Fox (Irlanda 1886, Francia 1951). Ministro de la ciencia divina, escritor, metafísico y líder espiritual, propulsor de las enseñanzas sobre el Nuevo Pensamiento, la oración científica y el poder del pensamiento constructivo.

(2) Deriva de la frase *Nuestra América* acuñada por el ilustre poeta y prócer cubano José Martí, en su ensayo titulado “*Nuestra América*” publicado en 1891, como concepto político-cultural, que define una identidad propia, centrada en la realidad mestiza y soberana de los pueblos al sur del Río Bravo, para diferenciarlos del modelo hegemónico estadounidense.

(3) Daniel Ylarraza. Músico. Director de Coros, arreglista y docente venezolano.

#### REFERENCIAS

Méndez, C. (1979). *Las memorias de una Loca*. recopilación *La Chispa venezolana* Impreso en Venezuela. OWELINH, C.A.

Méndez, C. (1990). *La Cucarachita Martina*. Edición y distribución BIENES LACONICA C.A. Impreso en Venezuela por Graficas León, S.R.L.

Méndez, C. (2007). *La chispa de Conny Méndez*. Humor y memorias. Caracas: Distribuidora Gilavil.

Pérez, M. (2025) *Conjuros de una loca*. Venezuela habla cantando. Reflexiones y vivencias cantando la obra musical de Conny Méndez, UNEARTE/Venezuela

Entrevistas y encuentros con Lastenia Gil Velutini (años 2021 -2023)

#### PORTALES DE INTERNET

<https://venezolanosilustres.com/ediciones/ano-3/edicion-3-24-noviembre-2021/la-vida-controversial-y-polifacetica-de-conny-mendez/>

<https://gladyspalmera.com/coleccion/el-diario-de-gladys/conny-mendez-compositora/>

<https://elpoderdeluniverso.com/numerologia/>

<https://libreriatijera.com.ar/conny-mendez-libros/>



# EL WAGNERISMO EN VENEZUELA

DAVID ALEJANDRO BASTARDO MARTÍNEZ \*  
VENEZUELA

Retrato de Richard Wagner, pintado por Giuseppe Tivoli en 1883 (año de la muerte del compositor).  
Fuente: <https://www.revistadelibros.com/>

separar la tradición operística alemana de las influyentes escuelas del *bel canto* italiano de Bellini y la *grand opéra* francesa.

Más que sólo un compositor regular, Wagner ocupa un lugar profundamente influyente en la historia cultural de la modernidad (su biógrafo Martin Gregor-Dellin lo llamó “tanto el genio como el escándalo del siglo XIX”). Inspirado por la filosofía de Schopenhauer y el orientalismo, por el esoterismo medieval artúrico y por las tragedias griegas de Sófocles y Esquilo, Wagner habría de componer diez óperas maduras a las que daría ambiciosas denominaciones estéticas que transpiran profundidad filosófica y artística, tales como “dramas musicales” (Musikdramen) y “festival escénico sacro” (Bühnenweihfestspiel), dejando claro que pertenecen a nociones trascendentes de drama y metafísica. En esta índole, se le atribuyen los conceptos musicales de *Leitmotiv* y de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), el último de los cuales supuso una ambiciosa revolución de las artes que influiría especialmente al cine. Entre las óperas del canon wagneriano de Bayreuth (compilado por su viuda Cosima), son dignas de mencionar la tetralogía *El anillo del nibelungo*, *Parsifal*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Núremberg*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*.

El filósofo inglés Roger Scruton, autor de diferentes libros relativos al corpus wagneriano, denominaba a este como el único compositor-filósofo de la historia de la música. Por su parte, el compositor norteamericano John Adams, que ha estado íntimamente relacionado con diversas orquestas de Venezuela, publicó un artículo en *The New York Times* en el que señala la influencia política de Wagner desde el nacionalsocialismo de Hitler y el sionismo de Herzl hasta líderes afroamericanos como Malcolm X. El biógrafo belga de Wagner, Jacques de Decquer, recoge una divertida anécdota en la que Friedrich Engels analiza al personaje wagneriano de Siegfried como síntesis estética del proletariado, mientras que un iracundo Marx arremete contra Wagner por haberse hecho demasiado popular en su época, al punto de distraer la discusión de la

Venezuela cuenta con una respetable tradición de música clásica, aun anterior a la creación de El Sistema. Cuando nos referimos a música clásica en abstracto, es necesario establecer la precisión de dos tradiciones esenciales que componen un riguroso parteaguas: la música romántica, principalmente compuesta desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX; y la música barroca, asociada de forma predominante con los siglos XVII y XVIII. Desde los años setenta, con la aparición del movimiento musicológico HIP (abreviatura de *Historically Informed Performance*, o interpretación musical informada históricamente), es común que el repertorio barroco mundial sea interpretado con técnicas e instrumentos de época, aunque dichos métodos continúan siendo aplicados a la música romántica en algunos ensambles europeos al sol de hoy.

Por su parte, es necesario hacer referencia a una tercera tradición que forma parte de la música clásica: la música moderna o contemporánea, término que designa diferentes escuelas y corrientes del mundo, entre los que se incluye el serialismo y la música dodecafónica de la Segunda Escuela Vienesa, la *musique concrète* francesa, la música atonal que se ve en obras de Shostakovich y Debussy, la música vanguardista de Stockhausen y Boulez, y el minimalismo de compositores contemporáneos como Steve Reich, Philip Glass y John Adams.

Las orquestas y los músicos de Venezuela tienen experiencia amplia en las tradiciones mencionadas arriba, especialmente en lo que se refiere al repertorio romántico y moderno. Sin embargo, hay un compositor en particular que destaca por su idiosincrasia universal y su cautivador romanticismo filosófico: el alemán Richard Wagner, nacido en la ciudad de Leipzig en 1813, bajo los cañones y la pólvora de la invasión napoleónica de su país. Un ambicioso polímata y folclorista, Wagner transitaría un arduo periplo al

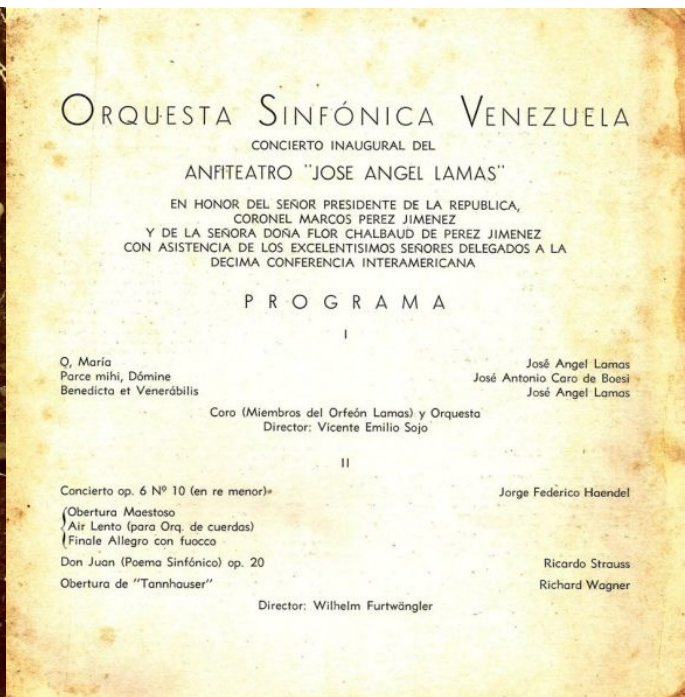
\*Especialista en Derecho y Política Internacional del la UCV y Doctorando en Ciencias Políticas por la Universidad Simón Bolívar. Escritor e Investigador de la Fundación Instituto de Estudios Avanzados - IDEA.  
Correo: dbastmart@gmail.com



Concierto inaugural de la Concha Acústica de Bello Monte (1954), con la Orquesta Sinfónica de Venezuela, dirigida por Wilhelm Furtwängler. Fuente: <https://fundaayc.com/2019/03/31/sabia-usted-35/>

filosofía hacia las artes. Es bien sabida, por otro lado, la compleja relación de amor-odio que sostuvo Nietzsche con Wagner, dedicándole su primer libro a modo de elegía (*El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*) y dos libros tardíos a modo de crítica (*El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner*). También en el movimiento feminista, por ejemplo, Wagner ha sido influyente: la musicóloga Louise Otto, pionera del feminismo en Alemania, fue una de sus principales apologistas en la crítica musical de su época. Además de que los arquetipos femeninos de personajes wagnerianos como Brünnhilde, Kundry, Elsa de Brabante o Isolde, pero también algunos menores como la adolescente Eva Pogner, resultan enormemente transgresores en el contexto de su aparición, equiparables a los shakespearianos de Cordelia, Ofelia o la Princesa Ana.

El wagnerismo en Venezuela ha persistido en un modo discreto, pero relativamente constante, a lo largo del siglo XX y el XXI. Entre los puntos históricos de mayor interés, indudablemente es digno de destacar al compositor judío venezolano-francés Reynaldo Hahn, compañero sentimental del escritor Marcel Proust, que supone un enlace directo entre la tradición wagneriana francesa y su aparición en Venezuela. Semejante a otros compositores franceses de fines del siglo XIX, como Ernst Reyer y Gabriel Fauré, Hahn destaca en su época por su estilo notablemente melodioso y consciente de la tradición romántica de Meyerbeer, Berlioz, Gounod y Massenet. Sin embargo, el wagnerismo de Hahn probablemente fue secundario, contagiado por su amante Proust, quien dedica algunas de las más inspiradas y conmovedoras páginas de *En busca del tiempo perdido* a elaborar una radiografía estético-espiritual del París



Programa del concierto de la OSV dirigido por Furtwängler en el Anfiteatro José Ángel Lamas.  
Fuente: <https://fundaayc.com/2019/03/31/sabia-usted-35/>

decadente de principios de siglo, donde Wagner es predominante.

Por su parte, el 20 de marzo de 1954, el gran director orquestal Wilhelm Furtwängler, que fue director de la Filarmónica de Berlín durante los primeros años del Tercer Reich, asistiría a Caracas para dirigir a la Orquesta Sinfónica de Venezuela en el concierto que inauguró la Concha Acústica de Colinas de Bello Monte. Su llegada se produjo por intercesión de Pedro Ríos Reyna, bajo el amparo del presidente Marcos Pérez Jiménez. Este célebre concierto, del que existe una grabación de referencia, tuvo como programa la Sinfonía No. 1 de Johannes Brahms, seguida de la obertura de *Tannhäuser* de Wagner en su versión de Dresde, y culminando con la suite *Don Juan* de Richard Strauss. En abril del mismo año, existe otra grabación de un concierto de Furtwängler en el Anfiteatro José Ángel Lamas, con un programa distinto. Siendo estos los años de la postguerra, sucediendo a algunos intentos occidentales de establecer procesos contra Furtwängler, estos conciertos ofrecen un importante episodio cultural hacia la restitución de un gran artista y su incorporación al acervo musical patrio de Venezuela.

La que probablemente resulta la función más importante del wagnerismo en Venezuela,

sin embargo, data de 1965. El 6 de julio de ese año, se ha registrado una interpretación en vivo de *Tristán e Isolda* con la Orquesta Sinfónica de Venezuela, dirigida por el austriaco Othmar Suitner, discípulo del importante wagneriano y mozartiano Clemens Krauss. Esta función reunió a dos de los intérpretes más importantes de *Tristán e Isolda* de la historia: el tenor norteamericano Jess Thomas y la soprano sueca Birgit Nilsson, la cual es tenida particularmente como una de las intérpretes wagnerianas definitivas de todos los tiempos. En la misma función destaca, en el papel del timonel del barco que lleva a Isolda desde Irlanda hasta el reino de Cornualles, el barítono venezolano Pedro Liendo. Asimismo, el tenor lírico Nino Falzetti interpreta al breve y hermoso rol de la voz del joven marinero que interpela al escudero de Tristán, Kurwenal, al comienzo del tercer acto. Existe una grabación sonora de esta puesta en escena disponible en YouTube, así como en diferentes discos aficionados de la época, y tuvo lugar en el Teatro Municipal de Caracas. No obstante, algunas voces en el mundo de la música académica en Venezuela aseguran que la Nilsson no tuvo oportunidad de viajar a Caracas en julio de ese año, y que se trata en realidad de otro registro en el mismo teatro; esta tesis no ha podido corroborarse.



Eduardo Chibás, con retratos de , Anton Bruckner, Richard Wagner y Johannes Brahms .  
Fuente: <https://www.abruckner.com/editorsnote/features/in-memoriameduardochibas/>

Por otra parte, un importante director orquestal de Venezuela, Eduardo Chibás, dedicó su vida a la interpretación especialista del repertorio alemán mientras dirigía la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Tuvo la oportunidad de conocer al maestro cubano-venezolano antes de su fallecimiento en 2023, y doy fe de su rigurosa pasión por la obra de Richard Wagner, lo mismo en cuanto a criterio musical y estético como a consciencia y relevancia cultural. Además de dirigir a la Orquesta Sinfónica de Venezuela en el preludio de la ópera *Los maestros cantores de Núremberg* en 1992, Chibás también destaca principalmente como un cultor de la obra de Ludwig van Beethoven y de Anton Bruckner, legada a nosotros por diferentes grabaciones en CD. De este modo, la tradición musical de Venezuela conoce en la figura de Chibás un eje genealógico idóneo en cuanto al Romanticismo alemán, pues Beethoven influyó profundamente a Wagner y éste, a su vez, fue el maestro y tutor del sinfonista austriaco y organista Bruckner. Por estas razones, el maestro Chibás fundaría en 1993 la Asociación Wagner de Venezuela, y más tarde crearía el proyecto de remasterización

Furtwängler Sound, dedicado a restaurar grabaciones importantes de su ídolo Wilhelm Furtwängler.

Uno de los méritos de Chibás en el patrimonio musical de Venezuela fue grabar la primera integral de las sinfonías de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Carabobo. Se conserva también una importante grabación suya de la séptima sinfonía de Bruckner con la Orquesta Sinfónica de Venezuela registrada en 2004, en el Teatro Teresa Carreño. A su vez, en 2008, el diario *El Universal* habría de editar en formato de CD, diez de las funciones en vivo de Chibás con la Orquesta Sinfónica de Venezuela, ejecutando preludios e interludios orquestales de Wagner junto a las sinfonías de Beethoven y, adicionalmente, la importante y compleja octava sinfonía de Bruckner, quizá la más hermosa de todas. Este último hecho supuso una destacable innovación, pues Chibás fue quien introdujo el repertorio de Bruckner a la tradición musical romántica de Venezuela.

En contraste con lo mencionado en el párrafo anterior, el wagnerismo en Venezuela



también supone la cultivación musical de los compositores detractores a la obra de Wagner. En este nicho figura Johannes Brahms, autor de cuatro sinfonías influyentes y controversiales, estéticamente complejas, y de dos hermosos conciertos para piano de estructura sinfónica, así como de diversos poemas sinfónicos y *Lieder*. Sé de primera mano que el culto a Brahms supone a menudo repudiar a Bruckner y, necesariamente, también a Wagner, pues el maestro de Leipzig fue un ávido antisemita que sostuvo en vida una rivalidad profesional con el judío Brahms mientras se encontraba en el apogeo de su carrera, en la ciudad bávara de Bayreuth, bajo el mecenazgo del rey Luis II. He conocido intérpretes de Brahms que consideran que sus conciertos para piano son aún más complejos y cautivadores que los de Beethoven, mientras se achaca a Wagner no haber compuesto música formalista, sino solamente *algunas populares óperas*. Por consiguiente, no es de extrañarse que, antes de dirigir una impresionante *Schicksalslied* de Brahms en el Centro Cultural de Acción Social por la Música en diciembre de 2025, el gran director venezolano Enluis Montes Olivar, aproveche la oportunidad para asegurar con vehemencia que «Brahms logró lo que Bruckner nunca pudo: componer para la orquesta como si fuera un órgano». Es así como, dos siglos después, la rivalidad entre los dos genios del Romanticismo alemán persevera entre sus intérpretes criollos.

Como ya hemos dicho, Chibás fue también director de la Asociación Wagner de Venezuela, que forma parte de la Internationalen Wagnerverbände, una red internacional de sociedades wagnerianas de distintos países. El mismo año de su fundación, la AWV lograría estrenar en Caracas la ópera *Lohengrin*, bellísima y épica obra wagneriana con iconografía artúrica medieval y temática mística. Adicionalmente, destaca la invitación que le hiciera Daniel Barenboim, insigne director wagneriano de nacionalidad argentino-israelí, a que asistiera al Festival de Bayreuth de los años noventa cuando era su director musical, específicamente al ciclo de *El anillo del nibelungo* que dirigía entonces con la producción vanguardista del alemán Harry Kupfer. Chibás propuso entonces a Barenboim dirigir en Caracas una puesta en escena de *La*

*valkyria*, la segunda entrega de la tetralogía, que se celebró en 1998.

La Asociación Wagner de Venezuela se dedicó más tarde, en 2001, a un ambicioso proyecto que tituló “Wagner Cuerpo a Cuerpo”, utilizando a integrantes de El Sistema. Alrededor de esta fecha, el maestro Chibás también invitó al célebre pianista wagneriano Stefan Mickisch a Caracas y a la Colonia Tovar, donde ofreció algunos recitales y cátedras, otorgando grandes elogios a los músicos de Venezuela. Mickisch, que falleció a causa de la pandemia de Covid-19 en 2021, desempeñó una encomiable labor de pedagogía wagneriana durante toda su vida en el Festspielhaus de Bayreuth, bajo el auspicio de Wolfgang Wagner y sus hijas, Eva y Katharina Wagner.

Recuerdo haber preguntado a Chibás sus impresiones acerca del wagnerismo actual, y su opinión fue inflexible: «¡Katharina ha llevado la barbarie a Bayreuth!». En documentales de la Deutsche Welle y de medios culturales, la bisnieta de Richard Wagner y de Franz Liszt, otro gran compositor romántico, desborda una sensibilidad nada conservadora. Es, de hecho, una anarquista del teatro para la que el vanguardismo escénico es la única garantía posible de preservar el legado de Wagner, que fue a lo largo de su vida un artista radicalmente transgresor y revolucionario, como atestiguan sus palabras testamentarias: “Kinder, schaft Neues!” (hijos, ¡creen cosas nuevas!). Da mucho que pensar el hecho de que la descendencia directa de Wagner es mucho menos conservadora que los pioneros y artistas de este lado del Atlántico.

En 2014, Gustavo Dudamel, que a la sazón era ya director de la Filarmónica de Los Ángeles, dirigió un concierto en vivo con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar en Caracas, con un programa íntegro de selecciones wagnerianas de *El anillo del nibelungo* y el preludio y *Liebestod* de *Tristán e Isolda*. La grabación de este concierto llevó a la edición y publicación de un CD llamado “Wagner – Dudamel”, considerado una referencia del célebre director venezolano. Se trata de un disco carente de voces, quizá similar al arreglo orquestal de Lorin Maazel, y con una presencia orquestal que transita entre un balance abierto y un vigor explosivo. Un año más tarde, Dudamel y



la OSSB emprenderían una gira orquestal a lo largo de Europa con el mismo programa. En palabras del director: “*Del mismo modo en que Wagner transformó la música, su música me ha transformado a mí y a mi orquesta. Así que es muy especial para mí interpretar su música.*”

En lo que se refiere a contribuciones wagneristas que no son del tipo musical, he tenido el privilegio de ser contribuidor a dos publicaciones trimestrales de The Wagner Society, en Londres: la revista *Wagner News*, donde se reseñan puestas en escena del repertorio de Wagner, y *The Wagner Journal*, revista arbitrada dedicada a los estudios críticos y exegéticos sobre el compositor y su obra. En ellas he tenido el placer de publicar artículos acerca de las influencias literarias y dramáticas de Richard Wagner, especialmente en el caso del teatro griego antiguo, como Sófocles y Esquilo, y en la comedia francesa de Molière. Asimismo, he elaborado reseñas de importantes producciones recientes, tales como *El anillo del nibelungo* berlinés de 2022, dirigido por Christian Thielemann y producido por Dmitri Tcherniákov.

En 2024, los wagnerianos de Venezuela tuvimos la oportunidad de presenciar dos grandes conciertos de calidad internacional. El primero de ellos fue la gala de la mundialmente famosa soprano búlgara Sonya Yoncheva el 6 de abril, que viajó a Caracas en compañía de su esposo, el célebre director venezolano-armenio Domingo Hindoyan. Este caso es realmente especial, puesto que la Yoncheva no es una soprano wagneriana, sino que su repertorio pertenece al verismo italiano, la corriente de compositores melódicos de comienzos del siglo XX cuyas óperas trabajaban el realismo social. Los papeles de Yoncheva más importantes, como la Tosca de Giacomo Puccini o la Elisabetta del *Don Carlos* de Giuseppe Verdi no se asemejan en nada a los roles femeninos de Wagner. Sin embargo, por ser una ocasión muy especial, debutó su interpretación de la primera aria de Elisabeth (“Dich, teure Halle”), personaje femenino de *Tannhäuser*. Meses más tarde, la Yoncheva debutaría la misma aria en Viena, y pude presumir a mis amigos austriacos haberla escuchado primero en Caracas. Hindoyan dirigió la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar en dos

interludios wagnerianos adicionales: la obertura de la misma ópera ya mencionada, y el prelude y el *Liebestod* de *Tristán e Isolda*.

Por su parte, el segundo concierto de 2024 tuvo lugar en junio. Se trató de un concierto con selecciones orquestales de las diferentes óperas de Wagner, además del arrollador coro “Wach’ auf!” de *Los maestros cantores de Núremberg*. En este concierto, la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar fue dirigida por el alemán Thomas Hennig, invitado directamente por el embajador de la República Federal Alemana en Venezuela. Esta función supuso el debut en nuestro país de la marcial y florida obertura de *Rienzi*, una ópera épica de corte histórico que compuso un joven Wagner de veinticinco años inspirado en los grandes compositores franceses e italianos de su tiempo, y que explora los temas del poder tiránico y los delirios de un gran caudillo romano que es depuesto por las armas. En un aire similar, el prelude de *Lohengrin*, con sus quebradizos y punzantes arrebatos de cuerdas, la sentida despedida de Wotan al final de *La valkyria* y las emocionantes fanfarreas de la llegada de los vasallos del Landgrave Hermann en *Tannhäuser* compusieron una sublime velada. Un viaje profundo al misticismo de la noche.

En este sentido, 2025 ha sido un año de considerable vuelo para el repertorio musical de Venezuela, pues diversas orquestas de El Sistema han ofrecido ambiciosos programas basados en el canon romántico y moderno, equiparables a los de las grandes orquestas del mundo. El 20 de junio, bajo la dirección de Fabien Wallerand, la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y el Ensemble de Metales de Venezuela ofrecieron un concierto con selecciones wagnerianas, incluyendo la Entrada de los Invitados del Landgrave, de *Tannhäuser*, dos interludios corales y orquestales de *Lohengrin*, así como la Cabalgata de las Valkyrias, prelude del tercer acto de *La valkyria*. Meses después, el 2 de diciembre, el maestro Luis Miguel González dirigió a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Caracas en un espléndido programa que comenzó con el prelude de *Los maestros cantores de Núremberg*, seguido del *Poema para violín y orquesta* de Ernest Chausson, y la monumental suite *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky.



Para finalizar, quizá es conveniente preguntarse por la naturaleza y el rumbo del wagnerismo en Venezuela. ¿Es un fenómeno de carácter trascendente en el patrimonio musical del país? ¿Sufre de un diagnosticado desinterés, la decadencia que reconoció el maestro Chibás en el wagnerismo alemán? Lo cierto es que las tradiciones musicales más elevadas, un poco como las deportivas, exigen una renovación permanente. Se componen de sacrificio y deleite a partes iguales. El fuego sagrado de la antorcha demanda no sólo que se lo mantenga ardiendo, sino también que haya nuevos portadores. Si en el pasado los maestros como Furtwängler o Knappertsbusch marcaban la pauta, fundando un paradigma universal más allá de cualquier frontera, en el presente, aun colmado por adversidades económicas y sociales, continúan perseverando y cuidando este elevado arte los esfuerzos de jóvenes y grandes maestros, incluyendo nuestros músicos venezolanos.

No es correcto suscribir el fatalismo de generaciones vetustas, el “*todo tiempo pasado fue mejor*” de Juan Pablo Castell, porque cada época que llega enfrenta desafíos esenciales y gesta, con criterio propio, respuestas pertinentes a ellos. El wagnerismo es atemporal a la vez que universal, porque los problemas fundamentales a los que respondió lo son en todas partes y en todas las épocas. De aquí que un joven Wagner, en 1848, se hace revolucionario y decide quemar las naves de la música trashumante y formalista, para consentir un ideal supremo capaz de reunir a todas las artes. Este es el horizonte universal del wagnerismo. Descubre lazos primigenios entre las culturas, supera tragedias históricas como la Segunda Guerra Mundial y se sobrepone a las barreras del lenguaje, construye puentes entre el patrimonio y el presente, obtiene revelaciones filosóficas de los mitos, aplasta todos los privilegios de clase, y cultiva como único substrato valioso al arte, el anhelo de lo nuevo, con audacia y libertad.

## BIBLIOGRAFÍA

Adams, John. (2020). *The Chaotic Cult of Richard Wagner*, publicado en The New York Times. <https://www.nytimes.com/2020/09/16/books/review/wagnerism-alex-ross.html>

- Ángel Parsifal. (23 de mayo de 2020). *Wagner – Tristan und Isolde (Caracas 1965)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5fdx8pnG24M>
- Astralagus Sempiternus. (27 de agosto de 2025). *Wilhelm Furtwängler, OSV: The Complete Concert in Caracas, Venezuela, March 20, 1954*. [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=ZFeW7Y7bx74&list=RDZFeW7Y7bx74&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=ZFeW7Y7bx74&list=RDZFeW7Y7bx74&start_radio=1)
- Bendahán, Daniel. (1973). *Reynaldo Hahn: Su vida y su obra*. Itálgráfica.
- De Decker, Jacques. (2014). *Wagner*. Grupo Ilhsa S.A.
- Eduardo Chibás. (2020). *A Wagner Symphony – Eduardo Chibás – Orquesta Sinfónica de Venezuela*. [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=LJuLpDLCMS0&list=RDLJuLpDLCMS0&start\\_radio=1&pp=ygUWZWR1YXJkbyBjaGliw6FzIHdhZ25lcqAHAQ%3D%3D](https://www.youtube.com/watch?v=LJuLpDLCMS0&list=RDLJuLpDLCMS0&start_radio=1&pp=ygUWZWR1YXJkbyBjaGliw6FzIHdhZ25lcqAHAQ%3D%3D)
- Gregor-Dellin, Martin. (2012). *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. Piper ebooks.
- Nietzsche, Friedrich. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- Qobuz. (2014). *Review: Gustavo Dudamel and the Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela – Wagner – Dudamel (Deluxe Extended Version)*. <https://www.qobuz.com/au-en/album/wagner-dudamel-deluxe-extended-version-gustavo-dudamel-simon-bolivar-symphony-orchestra-of-venezuela/3614590009908#description>
- Scruton, Roger. (2016). *The Ring of Truth. The Wisdom of Wagner's Ring of the Nibelung*. Penguin.
- Teatro Teresa Carreño (2024). *SONYA YONCHEVA, SOPRANO SÁBADO 6 DE ABRIL | 7:00 p.m. SALA RÍOS REYNA - Teatro Teresa Carreño [Folleto]*.
- Wahnfried. (20 de marzo de 2016). *Wagner: Tannhäuser – Overture – Orquesta Sinfónica de Venezuela/Furtwängler (Caracas 1954)*. [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=tjXZKla1TpW&list=RDtjXZKla1TpW&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=tjXZKla1TpW&list=RDtjXZKla1TpW&start_radio=1)
- Wagner, Richard. (1989). *Mi vida*. Turner.

# ÁNGEL MÉNDEZ

EL SWING Y LA PLUMA DE LA CRÓNICA CARIBEÑA

GIOGERLING MÉNDEZ\*

VENEZUELA



Ángel Méndez  
Ilustración: Arturo Marino - ARMA (2018)

fotoreportero Fernando Sánchez, con el apoyo incondicional del Diógenes Carrillo.

Su pluma no se limitó a la noticia, la reseña, el reportaje, al simple texto informativo; fue dramaturgo de realidades y la voz que dio orden al caos armonioso de la música afrocaribeña. Entrevistó y escribió no solo sobre los grandes exponentes como Héctor Lavoe, Celia Cruz, Willie Colón, Ismael Rivera y muchas otras tantas glorias internacionales; también hizo visible a través de su escritura y con especial cuidado y admiración, a músicos, compositores, cantantes del país que no tenían el apoyo económico que pagara la payola y los hiciera visible.

Por eso y por ofrecer siempre respeto al otro, solidaridad, hermandad y cercanía, Ángel Méndez se convirtió en el "angelito" de muchos salseros y salseras que lloraron su partida un 3 de septiembre de 2018.

Es mucho lo que se puede decir de este comunicador, desde la salsa hasta el teatro. Sin embargo, aquí ofrecemos una entrevista que se le realizó y que plasma parte de su trayectoria:

¿CÓMO SURGIÓ SWING LATINO?

*Mira, a Swing Latino la fundamos tres personajes: Fernando Sánchez, fotógrafo; Diógenes Carrillo y yo.*

¿CÓMO, CÓMO VIENE ESE RASTRO?

*Ya vamos para allá. Mira, primero el nombre de Swing Latino. El nombre de Swing Latino... yo escuchaba, yo quería algo como "Latin New York", porque ya había "Latin". Entonces nos reunimos en un restaurant Ricardo Giandinella Rivas, que todavía está, afortunadamente, bien vivo, pero él siempre le gustó el Vallenato... Que hoy en día es el director del suplemento hípico de Meridiano. Estaba Freddy Batista, un periodista de políticos. Nos reunimos allí y comenzamos a buscar el nombre. Yo decía: "Tiene que ser algo que tenga 'latín' pero que tenga... el nombre ya es latino, pero un nombre anglosajón para poder penetrar en Nueva York". Entonces ahí es donde dije: "Bueno, movimiento, movimiento es swing... vamos a buscarle 'swing'. Swing Latino". Ahí comenzó el rollo de Swing Latino.*

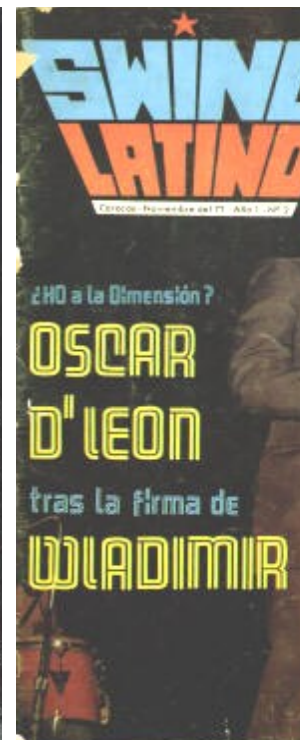
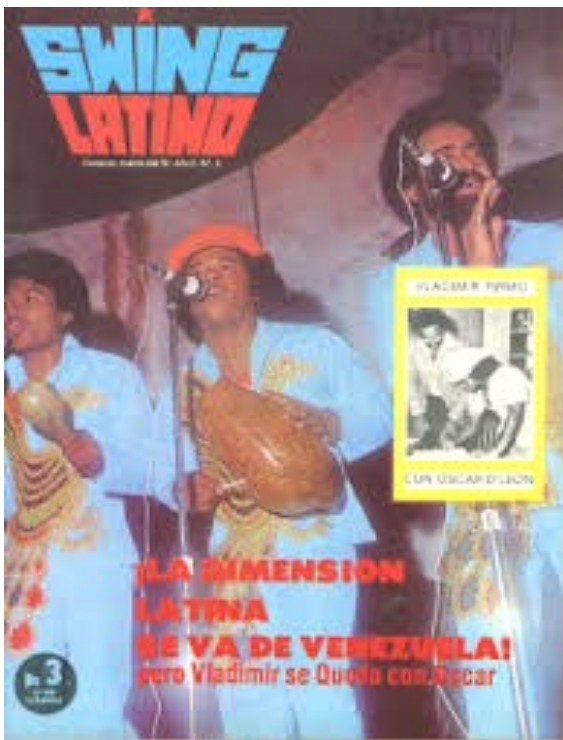
**H**ay hombres que no solo escriben la historia, sino que le marcan el paso. Cuando Ángel Méndez llegaba a cualquier sitio, no solo se abría un libro de historias y anécdotas, también se prendía la fiesta. El cielo caraqueño cubrió al nacer un 17 de marzo de 1950 y la parroquia La Vega le cedió sus calles para que, en el ambiente característico del barrio, cultivara esa esencia cercana, familiar, muy venezolana y esto lo plasmó que cada letra con la que consignaba su presente, lo que le convirtió en uno de los mayores referentes de la investigación y la crónica de la salsa venezolana y del mundo.

Hijo de un jinete, Rómulo Francisco Méndez, de ahí su tamaño pequeño con el que se colaba entre las multitudes para buscar la exclusiva. Su madre, Bárbara Liendo, enfermera, poetisa, tanguera y amante de la vida, con una risa que contagiaba y un humor que todos buscaban.

Ciertamente, como todo muchacho de los años 60 y 70 le gustó el rock, especialmente, The Rolling Stones, tal vez porque era tan cabeza caliente y rebelde como ellos. Sin embargo, creció en los sonidos del barrio: la guaracha, el son, el mambo, el chachachá, la rumba; con los experimentos musicales de Richie Ray y Bobby Cruz, que luego confluyeron en lo que fue su pasión junto con la escritura hasta el último suspiro: la salsa.

No siempre quiso ser periodista, aunque luego la carrera lo sedujo a tal punto que su alma escogió una estación de radio y la redacción de un periódico como los últimos lugares para permanecer las últimas horas de su vida. Inicialmente quería estudiar letras y de allí su afán de experimentar nuevas formas creativas de escribir, de describir lo que ocurría; de estructurar, escribir, diagramar y corregir casi la totalidad de la revista de salsa de habla hispana en el mundo: Swing Latino, que fundó junto al

\*Abogada, locutora y directora de la Revista Swing Latino; mantiene esta referencia salsera venezolana a través de la columna y programa radial que lleva ese mismo nombre. Correo-e: gjoerling@gmail.com



Luego lo montamos Fernando y yo. Nos dedicamos a hacer la revista, a montarla y estaba Germán Moreno, me acuerdo porque es el hermano de Eva Moreno, que en paz descanse. Entonces, Germán Moreno, es el que hace los muñequitos del Magallanes, de Magallanero para Meridiano. Entonces Germán nos hizo ese primer diseño.

Montamos toda la revista, encargamos la revista para arriba y para abajo, y nos salió más o menos bien porque yo sé escribir y Fernando sabe tomar fotos. Pero no teníamos una persona que tuviese contacto con la imprenta. Ahí es donde sale Diógenes Carrillo, que primero fue corrector de pruebas en Meridiano y era amigo nuestro de toda la vida, pero él sí conocía este rollo de la imprenta. Él ya había hecho la revista "Punch", y de allí sale la Swing Latino

Los primeros directores éramos precisamente Fernando Sánchez, Diógenes Carrillo y yo.

¿CUÁNTO ERA EL TIRAJE?

El tiraje siempre fue de 10.000 ejemplares. El precio era de un bolívar. Luego lo pasamos a cinco bolívares. Diógenes no se la pasaba mucho en la oficina, porque no teníamos oficina y en verdad trabajábamos en las oficinas del diario El Impulso. En una de esas, al final Diógenes nos dijo: "Bueno, vamos a hacer lo siguiente, yo les

compro la parte". Entonces le vendimos esa parte por 10.000 bolívares, imagínate. Que esos 10.000 bolívares me los prestó el Negro Mendoza. El Negro Mendoza, que te cobraba las cosas, ¿no?. Y entonces por eso siempre el Negro y yo nos decimos: "Epa, socio, ¿cómo estás?".

Y bueno, en uno de los viajes a Puerto Rico, cuando regresamos, nos dicen en El Impulso que estábamos despedidos. Porque nos la pasábamos lunes, martes... Nosotros nos hacíamos los viajes a Puerto Rico para entrevistar a la gente los días viernes y nos veníamos el domingo, pero el avión nos dejó y llamamos desde allá y nos dijeron "mira, bueno, no hay rollo, cuando vengan están fuera..."

Yo creo que más que ese rollo, era que Swing Latino iba para arriba, pero bueno... el mundo es así.

¿CÓMO ERA LA DISTRIBUCIÓN?

DIPUCA distribuía Swing Latino, pero se quedaba con el casi 80 % de la revista y nosotros vivíamos increíblemente con el pregón, pero es que el pregón era... era increíble. La revista se vendía completa y la devolución era porque Dipuca, la distribuidora, escondía los paquetes y nos los devolvía casi sin abrir. De repente los distribuía, por decirte algo, en ese momento estamos hablando de 1977, 78, 79... la distribuía a "el este". El Este no iba a comprar la revista. Si



yo le decía: "Mire, usted me tiene que tirar eso para el 23 de Enero, y si lo va a llevar para "el este", usted me lo lleva para donde tiene que ser, para el barrio". Porque la salsa es una expresión de barrio, la salsa es expresión de pueblo. Le guste o no a mucha gente, el pueblo no está allá arriba, el pueblo está abajo

¿CUÁL FUE EL "ROLLO" QUE HUBO CON HÉCTOR LAVOE?

Bueno, el problema que hubo o malentendido, entre Héctor Lavoe y yo, es decir, entre Héctor Lavoe y Swing Latino, fue que cuando Héctor vino en una oportunidad, nosotros, lógicamente Fernando y yo lo entrevistamos.

Le preguntamos qué le parecía el binomio, el éxito alcanzado por Rubén Blades y Willie Colón, ya que ellos se habían separado, ¿verdad?, y Héctor estaba arrancando prácticamente con su nueva orquesta. Él me dijo: "No, bueno, Rubén Blades es Rubén Blades, es un gran compositor, es un gran cantante, pero cada quien tiene lo que Dios le dio. Yo a él como cantante no lo respeto... y cada quien tiene lo que le dio Dios".

Quizás esa palabra de "como cantante no lo respeto" es porque también él era un tremendo cantante; de hecho, en ese momento estaba en la cúspide de la fama gracias a una canción compuesta precisamente por Rubén Blades: "El Cantante".

Eso fue lo que aconteció. Luego, cuando sale la revista, se va a Nueva York y viene el Segundo Festival Internacional de la Salsa, vamos a cubrir ese festival, y cuando llegó a Nueva York lo primero que hago es irme a la oficina de Raffi Mercado, que era quien montaba los espectáculos, él era el director, el productor de todos estos espectáculos que se hacían en el Madison Square Garden.

Cuando llego allá, me dice Raffi Mercado: "Oye, Angelito, ¿cómo estás?" — "Chévere". — "Pero oye, vi la revista". — "Ah, ¿te gustó?". — "Sí, pero estás caliente, estás caliente aquí en Nueva York". — "¿Cómo que estoy caliente en Nueva York?". — "Bueno, tú sabes que estás caliente... tienes que tener cuidado". — "Bueno, ¿pero por qué?". — "Bueno, porque Héctor está... Héctor está bravo, está encabronado... y con eso que tú pusiste". — "No, no, no...". — "Él dice que no dijo eso".

Le dije: "No, espérate un momentito". Entonces ahí mismo le saqué el grabador (yo siempre grabo las entrevistas) y se la mostré. Él la escuchó y dijo: "Oye, sí es verdad, sí lo dijo... porque Rubén le formó un lío, pero bueno... es verdad, lo dijo. Pero sigues caliente aquí en Nueva York".

Total que yo fui al Madison y estaba cantando Héctor Lavoe y él comenzó a "sonear". Y cuando me vio, bueno, comenzó prácticamente a



*insultarme en la canción. Yo le digo a Fernando: "Oye, Fernando, ¿eso con quién es?", y él: "No, eso es con usted, compadre".*

*Tuvimos que mudarnos de hotel en tres oportunidades por ese asunto. Raffi Mercado me pagó una plata que me debía por unos avisos y yo me fui para Puerto Rico antes de terminar el festival. Esa es la historia".*

Como estas, fueron muchas las anécdotas de Méndez, Sánchez y Swing Latino. La crisis de inicio de los 80, los problemas con la distribución llevaron a estos dos a retomar el periodismo y el fotoperiodismo, dejando en pausa esta revista que todos buscaban para conocer el acontecer salsero.

Iniciando los 90, junto a otro periodista, Freddy Pérez, Méndez decide retomar Swing Latino, la revista y sacan dos ediciones. Nuevamente la difícil situación económica de la época jugó en contra.

Programas de radio, algunos escritos del periodista siguieron circulando en diferentes vías para mantener vivo este referente escritor salsero. Fue entonces, cuando se crea el diario capitalino Ciudad CCS, que Méndez escribe la columna Swing Latino de manera ininterrumpida, en el que reseñó el acontecer y la historia de la salsa venezolana. Esta columna llegó también al diario Ciudad MCY y se coló en el Correo del Orinoco, en la artillería de Pensamiento con otro nombre. En radio también tuvo su espacio los martes y miércoles en YVKE Mundial.

De todas las entrevistas de Méndez surgió uno de sus libros: *Entren que caben 100*, editado y publicado en 2023, a cinco años de su fallecimiento. Entre sus obras también está: *Swing Latino Gente Caribe: la biblia de la salsa*, *Aventura y desventura de los reporteros* y *Cuando las agencias de noticias resucitaron al Che*. También, escribió cuentos incluidos en recopilaciones y las dos obras de teatro:





*Vacaciones en el purgatorio y Bigote e'gato es un gran sujeto.*

Tal como lo dice la biografía de su último libro:

(...) del carajito de ojos vivarachos y cómplices quedan los recuerdos, sus publicaciones, sus anécdotas, su alegría y todas las vivencias de quien decidió vivir plenamente. Por siempre quedará su pasión por las letras, por difundir a quien no está visible por las grandes corporaciones mediáticas, pero sigue siendo importante. Vivirá por siempre en quien ame la salsa y la música y haga de ella parte de su vida y culmine cada buena acción con la frase con la que despedía cada escrito:

**¡SARAVÁ!**



Entrevista con Giegerling Méndez "Yoye de la Salsa" hija del gran periodista Ángel Méndez, fundador y director de la Revista Swing Latino la primera de habla hispana especializada en el genero Salsa, quienes celebran 45 años de existencia. (2023)

Salseros VIP / By Junior Arcos CALI - COLOMBIA



<https://www.youtube.com/watch?v=VmBEo5fSOXQ>





# PATRIMONIO CULTURAL EN LA MÚSICA DEL CARIBE

DESDE EL ABANICO SEDUCTOR DEL DANZÓN AL  
LATIN JAZZ Y EL FILIN

HUMBERTO MÁRQUEZ MUJICA\*  
VENEZUELA

**S**iempre se habla de los daños colaterales que, en el caso de la invasión de Cristóbal Colón, trajo consigo tanto genocidio y etnocidio, y aunado a ellos, las enfermedades venéreas, dolencias de variada índole y rasgos de locura, entre otras maldiciones occidentales; fueron para entonces daños colaterales. Pero no todo podía perderse en la guerra, y a pesar del exterminio de las comunidades indígenas, siempre hay algo que no muere, y es la vena cultural, y dentro de la cultura, la música que es universal e inmortal. El patrimonio cultural en la música del Caribe es un crossover de esos aportes de culturas africanas, europeas e indígenas, que se juntaron todas para recrear una nueva historia musical.

Con los africanos llegó el ritmo y por supuesto los tambores, ya estaban aquí las maracas, pitos y flautas, algunas percusiones también, de las etnias nativas, mal llamadas indígenas, porque el tonto de Colón creyó haber llegado a las Indias occidentales, y con esos viajes llegaron instrumentos de cuerdas europeos y se abrió el surco del encuentro, contacto de varias culturas y civilizaciones que irían a derivar en ese exquisito crossover musical. Contaba Alejo Carpentier de una ruta que habría de marcar la historia rítmica del Caribe. La Country dance inglesa llegaría a los bailes de salón franceses, de allí partiría a Haití, su colonia de entonces, y por algún fenómeno demográfico, a raíz unos conflictos sociales con esclavos haitianos, la propia revolución que hizo emigrar a los amos con sus esclavos, y con ellos el sincretismo de bailes de salón franceses con danzas africanas, la country dance inglesa, se nacionalizó en Cuba como contradanza. De ese crisol de herencias africanas, europeas e indígenas, derivaron el danzón, el son cubano y la rumba.

En principio el Danzón, género reconocido como el baile nacional a partir de 1850, es una forma de danza y contradanza europea, trajo con

este baile la posibilidad de bailar en una posición cerrada, generando una forma más de cortejo y de elegancia acompañados por una orquesta que jugaba con el ritmo lento y sabroso, las coqueterías femeninas le daban la nota de color, recomendando el documental “Danzón, Baile Inmortal”, es una pieza imperdible para quienes sigan estas anotaciones, de las curiosidades aprendidas me encantó la coquetería femenina y sus ardidés, al utilizar sus instrumentos de ataque, armas amorosas me suena mejor, el abanico por ejemplo, en las partes dentro del danzón que no se bailaba, el abanico se transformó en un instrumento de coquetería, la dama jugaba con él, con el parejo y con el abanico, mientras se refrescaba, tanto se echaba fresco a ella, como a su compañero, y había hasta un cierto lenguaje en la manipulación del abanico, era como el celular de ahora, porque era la forma de comunicarse cuando las chaperonas no las veían, si ella tenía el abanico y algún joven la estaba invitando a conversar o algo, ellos ponían tres varillas es que a las tres piezas se iban a ver en el salón de al lado, pero si se abanicaban despacito en el pecho era que estaban buscando pretendientes, si no lo hacían era que no. Doña Sara Barriel llega a decir incluso en genial expresión que ¡el abanico habla!... había un movimiento que quería decir te quiero, otro tú me gustas, y así se le iba indicando al caballero distintas cosas que uno le quería transmitir.

Ya cuando llegó el bolero, el trabajo estaba hecho, apretar la cintura y estrechar su cuerpo, en ese balanceo lento, con los cachetes apretados, ahí no quedó abanico vivo, el susurro de amor se apoderaba del alma sin remedio alguno, en los boleros de amor sobraba el llanto, eso quedó para los boleros de la sufridera, ¡que esos son los buenos! La crónica oficial del bolero sentencia que fue el sastre Pepe Sánchez, el creador del bolero en 1883, otros dicen que, en 1885, pero esa es la santa palabra. Confieso que en un momento fui detractor del Pepe, porque prefería a Sindo Garay, pero cuando entendí que fue maestro de Sindo, y que, siendo visitante asiduo de sus familiares, dejaba su guitarra, como quien no quiere la cosa, y Sindo la tocaba en sus



Baile del Danzón

Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-photo/mexico-city-september-22-2018-beautiful>

ausencias, de puro oído, sin saber sabiendo. Y que fue maestro de los grandes de la Trova, que he descubierto en mis investigaciones publicadas en la Revista Épale, y por eso he desistido en mis detracciones, sobre detractores que son varios. Hay un interesante trabajo sobre la evolución del bolero cubano por María Argelia Vizcaíno, pero de pana, no cabe aquí. Pasemos al Son.

El son es parte y hasta inicio de la música popular cubana reseñado por Alejo Carpentier y Odilio Urfe, con el son de la Ma Teodora y su hermana, que eran por cierto dominicanas, y los aportes de Ignacio Piñeiro y Miguel Matamoros, y no olvidemos a María Teresa Vera que fundó y dirigió el Sexteto Occidente, agrupación sonera que junto a ella gozó de gran éxito y popularidad, con Miguelito García en marzo de 1925. Y aquí viene el fenómeno, ellos formaban un acoplado dúo, interprete de canciones y boleros, pero preocupados por el éxito de los sones, decidieron entrarle al son, y ahí es cuando fundan el sexteto, Miguelito le trae a Ignacio Piñeiro, a quien María Teresa Vera termina dejándole el grupo, porque entendió que lo suyo era la trova. E Ignacio crea el Septeto Nacional.

A todas estas, Orestes López, hermano de

Cachao crea el danzón mambo, una de sus composiciones más célebres, Danzón con Mambo, creada durante su estancia con Arcaño y sus Maravillas, que había fundado el flautista en 1937. En esta pieza, López introdujo variaciones inspiradas en el son al final de los arreglos, creando un nuevo tipo de danzón resaltado por tresistas del oriente cubano y el afinque de las tumbadoras para darle una identidad percusiva.

López lo explicaba el mismo: "Creé otro tipo de danzón con el ritmo del mambo. La primera parte del danzón fue para el clarinete, la segunda para el violín y finalmente la sección de mambo. Introduje el ritmo para enriquecer a los grupos musicales, ya que antes la sección final era muy corta, sin dejar espacio para los solos instrumentales ni para el disfrute de los bailarines. Con el mambo, los bailarines comenzaron a sentir una energía diferente. Esperaban con ansias la sección extendida y mostraban sus mejores movimientos".

Mambo, género musical iniciado por la charanga Arcaño y sus Maravillas a fines de la década de los 30 y luego popularizado en el estilo big band por Pérez Prado. "Se originó como una forma sincopada del danzón, conocida como



danzón-mambo, con una sección final improvisada, que incorporaba los guajeos típicos del son cubano (también conocidos como montunos). Estos guajeos se convirtieron en la esencia del género cuando era interpretado por big bands, que no interpretaban las secciones tradicionales del danzón y se inclinaban por el swing y el jazz. A finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, el mambo se había convertido en una "moda de baile" en México y Estados Unidos cuando su danza asociada se apoderó de la costa este gracias a Pérez Prado, Tito Puente, Tito Rodríguez y otros. A mediados de la década de 1950, un estilo de baile de salón más lento, también derivado del danzón, chachachá, reemplazó al mambo como el género de baile más popular en Norteamérica". Valga decir que su creador Enrique Jorrín se inició como violinista en "Las maravillas".

El flautista Antonio Arcaño, por su parte, en "Todo lo que usted quiso saber sobre el Mambo. Panorama de la música popular cubana" de Giro Radamés describió el mambo de la siguiente manera: "El mambo es una especie de montuno sincopado que posee el encanto rítmico, la informalidad y la elocuencia del pueblo cubano. El pianista ataca el mambo, la flauta lo recoge e improvisa, el violín ejecuta acordes rítmicos en dobles paradas, el contrabajo inserta un tumbao,

el timbalero toca el cencerro, el güiro raspa y toca el ritmo de maracas, la indispensable tumba (tambor de conga) reafirma el tumbao del bajo y fortalece el timbal".

Dejemos por ahora, a nuestro querido Alejo Carpentier, con su cuento de la country dance inglesa, que pasa a los bailes de salón franceses, y por vasos comunicantes de lo real maravilloso, llega a sus colonias en Haití y a la hora del té, llega a Cuba y se transforma en contradanza, llevátela danzón y allá parió bolero. El danzón es un baile, creado por el compositor matancero Miguel Faílde, Las Alturas de Simpson, se escuchó el 1 de enero de 1879 en el Liceo de Matanzas. En tanto que el bolero se ubica su nacimiento en 1883, aunque hay quienes dicen que fue en el 85, con el bolero Tristezas del sastre Pepe Sánchez,



Espacios para el Baile del Danzón

Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-photo/veracruz-mexico-march-06-2023-group>



Bailando Mambo

Fuente: <https://www.about espanol.com/el-baile-del-mambo-298231>

pero es otro el objeto de este trabajo, aunque sospecho que el danzón y el son, no dejaron para nadie, porque el espacio se agota. Pero vayamos adonde yo iba, el Jazz latino, que es adonde quiero llegar.

El Jazz latino o Latin Jazz es obviamente la fusión de la música latina, en aquel caso esencialmente cubana, con el jazz, es el comienzo de uno de los crossover más importantes del siglo anterior y de éste que va en curso, hasta las décadas del 30 y 40, la música del caribe y el jazz, cuando se funden el bebop y la música cubana y derivan en cubop, siendo esencialmente parecidas en cuanto a sus inspiraciones e improvisaciones, pero crecían silvestres en sus territorios, hasta que un jovencito de 16 años Prudencio Mario Bauzá Cárdenas, que tocaba el clarinete en la Orquesta Filarmónica de La Habana, viajó en 1927 a Nueva York con la orquesta de Antonio María Romeu, y con el veneno necesario del talento de los espíritus superiores de la música, se maravilló con las big bands de Paul Whiteman, Fletcher Henderson y Tommy Dorsey, y por las revistas musicales de Harlem, por lo que a sus 19 años en 1930 decidió emigrar definitivamente a Estados Unidos. Y se convierte en el principal baluarte de la creación y

completa evolución del Jazz latino o Latin Jazz.

Pero detengámonos a pensar en cómo era el bebop convirtiéndose en cubop. ¿Qué era el bebop? El nuevo estilo y sonido revolucionario, tal como llegó a conocerse (el origen de la palabra "bebop" proviene en parte de un término sin sentido utilizado en el canto scat improvisado), surgió como una ramificación y una reacción a la música swing de las grandes bandas, dominada por ritmos de baile enérgicos. En el bebop, sin embargo, el énfasis rítmico se desplazó del bombo al más sutil hi-hat y al platillo ride, lo que permitió una mayor fluidez rítmica (los bateristas Kenny Clarke y Max Roach fueron los principales impulsores de este nuevo enfoque). En manos de los músicos de bebop, el jazz se volvió más orientado al blues y basado en riffs; y debido a que Parker y Gillespie lograron combinar su suprema habilidad técnica con su conocimiento de teoría musical avanzada, el resultado fue un nuevo tipo de jazz definido por solos extensos y cuyo lenguaje armónico era más denso y rico que nunca. En resumidas cuentas, Mario Bauzá, fue el creador de la nueva tendencia, agregando instrumentos de percusión cubanos al plantel de las bandas de jazz, y fue precisamente el Cubop, esa fusión de armonías de jazz y ritmos latinos,



que establecieron pauta desde los años cuarenta hasta el final de los cincuenta, el sonido que popularizarían “Machito y sus afroclubans jazz”, dirigidos por supuesto, por Mario Bauzá.

Redondeando entonces, podemos decir que, el Latin Jazz, o Jazz latino, es la fusión de la música latina con el jazz, sobre todo la cubana, después del swing jazz de 1920 a 1935, surgió el bebop el estilo musical del jazz que no aguantaba más las big bands por razones económicas, y el bebop buscó salidas y llegaron los cubanos, con la incorporación de la percusión de la isla caribeña. Debo decir que Mario Bauzá fue el gran precursor de todo este movimiento desde la Chick Webb & His Orchestra, con la que estrena sus temas Lona en 1934 y Tanga de 1941, estrenada el 28 de mayo de 1943 en el Club La Conga. Posteriormente apoya sustancialmente a Dizzie Gillespie dándole posada y trabajo, fingiendo estar enfermo para incorporar a Dizzie a la orquesta de Bob Calloway. Y ya en el 48, le lleva a Chano Pozo, año en que componen Manteca, otro de los íconos del Latin Jazz.

También he dicho que Mario Bauzá, es el denominador común, porque luego de su primer viaje en 1927 a Nueva York con la orquesta de Antonio María Romeu, el mismo del danzón, de principios de esta historia, y su encuentro con las big bands de Paul Whiteman, Fletcher Henderson, Tommy Dorsey, y revistas musicales de Harlem, decide regresar en 1930 para quedarse y consagrarse la noche del 11 de Mayo de 1937, cuando en el Savoy Ballroom, aquel memorable local de la avenida Lenox entre las calles 140 y 141 en Harlem Nueva York, se enfrentaron los Reyes del Swing, Chick Webb versus Benny Goodman, ganando la de Webb dirigida precisamente por Bauzá.

El interés por el bebop y el "jazz moderno" entre los jóvenes músicos de jazz creció rápidamente, y pronto Parker y Gillespie se situaron a la vanguardia de una revolución del jazz en la que destacaban los trompetistas Miles Davis y Fats Navarro, los saxofonistas Dexter Gordon, Sonny Stitt y James Moody, y los pianistas Bud Powell y Thelonious Monk.

Mario Bauzá fue de mis últimos entrevistados que a la hora de ir armando un libro

que estoy curando desde hace algunos años debería ser el primero de la lista, por ser el pionero en introducir la percusión cubana en el jazz y ser, en consecuencia, iniciador del Latin Jazz, que él ha preferido llamar Afroclubans Jazz. La reunión ocurrió en su apartamento de Nueva York con la presencia de Rudy Calzado, Chocolate Armenteros y el saxofón de su orquesta Rolandito Briceño, mi amigo venezolano que hizo el contacto. Era el año 92.

En su artículo “Nueva inmersión en el jazz cubano”, Julián Ruesga Bono hace una interesante revisión del jazz cubano que de alguna manera incidió en el jazz original: “Como cuenta Leonardo Acosta, en la Isla se estuvo creando durante varias décadas las bases del latin jazz, principalmente la fusión entre el jazz y el son –y posteriormente el mambo. La radio fortaleció aún más la asimilación de la música norteamericana en Cuba, que superó al disco y a la música impresa en su difusión”.

Aunque no sería hasta la década de 1940, y en Nueva York, cuando los ritmos de baile cubanos se mezclaron con el swing y el bop, dando como resultado algo original y distinto – que es lo que sucede cuando las gentes y sus culturas convergen en lugares nuevos. Los músicos cubanos impregnaron a esa música de una sonoridad tan característica que hoy es posible decir que forma parte de las señas de identidad del país, y de casi todo el Caribe.

Fue con el tema “Tanga”, -sigue diciendo Julián Ruesga-, en 1943, una composición del cubano Mario Bauzá interpretada por su grupo, Machito & His Afro-Cubans, cuando la integración sonora entre el swing y las sensibilidades rítmicas afro-caribeñas tomó consistencia y sentido en los clubes de baile de Nueva York. Pocos años después, en 1947, la colaboración, también en Nueva York, de Dizzy Gillespie y el adrenalínico conguero cubano Chano Pozo, daría paso al cubop, con “Manteca”, “Tin Tin Deo”, “Cubana be, Cubana bop”, “Algo Bueno”, y otros temas que facilitarían el posterior desarrollo estilístico y popularidad de lo que empezó a llamarse de forma más genérica latin jazz. Estas grabaciones se encuentran recogidas en el doble álbum: Dizzy Gillespie: The Complete RCA Victor Recording (RCA Bluebird, 2010). Al poco, entre diciembre de



Mambo popularizado en el estilo big band por Pérez Prado

Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-photo/mexico-city-september-22-2018-beautiful>

1948 y enero de 1949, Charlie Parker colaborará con la banda de Machito y Bauzá en la grabación de algunos temas –pueden escucharse en otro álbum recopilatorio, Charlie Parker & Machito & His Orchestra: The Latin Bird (High Definition Jazz, 2000). Las grabaciones de Machito y sus Afro-Cubanos están recogidas en Machito And His Afro-Cubans: Ritmo Caliente (Proper Records, 2005).

Es importante anotar que, muchos autores resaltaban a Chano Pozo como el adalid del jazz latino, por Manteca que era del 48, en tanto que Tanga de Bauzá fue del 43, pero no solo eso, aparte de descubrir a Ella Fitzgerald, y al propio Gillespie, a quien no solo dio alojamiento, sino que lo incluyó en la orquesta de turno, y además, fue quien trajo a Chano Pozo de Cuba y se lo entregó a Dizzie, para hacer esa maravillosa yunta que convergió en Manteca, en el año 48.

El jazz afrocaribeño, o afrocubano, -sigue diciendo Julián, el latín jazz, cristalizó en Nueva York en un momento histórico, en el que los músicos de jazz redefinían sus raíces musicales, y su razón de ser, a través de un proceso de experimentación que se producía fundamentalmente en Harlem, de la mano de los músicos del bop. Un momento en el que también se consolidaban las señas de identidad de la latinidad neoyorkina, igualmente en Harlem, en el

llamado Harlem Hispano, con la música como una de sus expresiones identitarias más notables. El latín jazz le debe tanto a la intuición creativa de Gillespie y Bauzá como a las comunidades dominicana, puertorriqueña y cubana instaladas en Nueva York que lo hicieron suyo.

#### AHÍ COMENZÓ EL JALEO

Por su parte, el legendario concierto de la orquesta de Dizzy Gillespie en el Carnegie Hall, con Chano Pozo como estrella invitada, dejó piezas históricas como “Manteca”, “Cubana Be, Cubana bop” y “Algo Bueno”, que no era más que una nueva versión del famoso tema “Wooding You”.

Miguel Iriarte Díaz-Granados acota en Las peripecias del Jazz Latino

Desde luego que la importancia de ese gran concierto no solo estuvo dada en la indudable combinación explosiva de dos grandes talentos improvisativos, dos clowns consumados, dos personalidades tan excepcionales como las de Luciano Pozo y Dizzy Gillespie, unidos en una oportunidad en la que por primera vez aparecía un congucero genial insertado en una orquesta de jazz con el prestigio y la expectativa que generaba el nombre y el trabajo de Gillespie, en el pleno apogeo de sus tesis bopísticas al lado de otro



genio como Charlie Parker; concierto en el que además se había tenido en vilo a todo el Carnegie Hall con un solo de percusión cubana y canto scat afrocubano que había durado media hora, sino porque habían logrado presentar, en síntesis, las tradiciones negras seculares a través de las claves de la percusión afrocubana, concertadas con las concepciones sonoras afroamericanas del Be Bop como corriente musical y conceptual.

Ese mismo año, Arturo Chico O’Farrill, trompetista, compositor y arreglista. De formación musical clásica, llegó a Nueva York en 1948 y trabajó con importantes músicos de jazz como arreglista: Benny Goodman, Machito, Stan Kenton o Count Basie. El productor Norman Granz le encargó la primera pieza extensa de jazz afrocubano, permitiéndole “escribir lo que quisiera” y en 1950, O’Farrill, graba su Afro Cuban Jazz Suite, con la orquesta de Machito y la participación de Charlie Parker, Flip Phillips y Buddy Rich como solistas. Se puede escuchar en, Afro-Cuban Jazz-The Music Of Chico O’Farrill (Edición remasterizada, J. Joes J. Edizioni Musicali, 2018). Como arreglista O’Farrill transformó el sonido de la música latina orquestal. En 1952, con su propia banda, realiza Second Afro-Cuban Jazz Suite, a la que le siguen otros trabajos para diversos músicos: Suite Manteca (1954) y Oro, incienso y mirra (1975) para Dizzy Gillespie; Suite Azteca (1959) para Art Farmer; Three Afro Cuban Jazz Moods (1970) para Clark Terry; Suite Tanga (1992) para Mario Bauzá, y Trumpet Fantasy (1995) para Wynton Marsalis.

Chano había recibido la transmisión del Ékue (tambor sagrado), y era un ireme (bailarín) de respeto, pertenecía al juego Muñanga Efó, el mismo al que pertenece el escritor Tato Quiñones. Chano tocaba, bailaba y entonaba melodías en lucumí.

El sabio cubano Fernando Ortiz escribió: “Chano Pozo fue un revolucionario entre los tambores del jazz, su influjo fue directo, inmediato, eléctrico (...) Por el tambor de Chano Pozo hablaban sus abuelos, pero también hablaba toda Cuba. Debemos recordar su nombre para que no se pierda como el de tantos artistas anónimos que durante siglos han mantenido el arte musical de su genuina cubanía”.

Mientras todo eso ocurría en Ciudad Gótica, en Villa Chica, unos jóvenes libertarios inventaron el Filin. En 1945 visitan a Cuba Sara Vaughn y Billy Holliday, ellos traen un jazz meloso que enamora a la nueva generación de compositores cubanos los cuales lo fusionan con el bolero cubano, crearon una serie armónica diferente donde los músicos interpretaban de acuerdo su sentimiento en ese momento, de acuerdo con su “feeling”, que significa sentimiento en idioma inglés, de ahí sacan el nombre del movimiento musical y lo llaman Filin, una pronunciación en español de “feeling”, los compositores se auto llamaron filineros, lo demás es historia. Cambiaron la forma de componer y cantar. Ellos crearon una trova filinera que se reunía en una casa en el callejón de Hamlet donde vivía Tirso Díaz, papá de Angelito Díaz.

Pero, como nuestro tema es el latin jazz, valga decir que este fue uno de los primeros cuartetos vocales con acompañamiento instrumental, que abordaba el repertorio norteamericano desde el sentimiento cubano, y que fue un vivero de grandes figuras de la música cubana como el propio Méndez, Omara y Frank Emilio Flynn, entre otros.

Francisco Emilio Flynn Rodríguez, más conocido como Frank Emilio, es una de las grandes leyendas del jazz afrocubano y uno de los pioneros de aquella fusión musical en la que estuvo en el mero medio de todo aquel crossover y lo supo aprovechar. Desde su propio nacimiento, ya traía entreveradas las dos culturas en su espíritu. Era hijo de un buzo gringo de origen irlandés y madre cubana, y fue ella quien compró un piano, en el que, siendo ciego desde los 13 años, aprendió a tocar Debussy, Chopin o Bach, y también ritmos autóctonos de Cuba, en especial las danzas de Saumell, Cervantes y Ernesto Lecuona.

En los 40, Frank Emilio tocaba el piano en Loquivambia Swing y fue también pianista de la mayoría de los integrantes del Filin, aparte de ser asiduo del local nocturno La Zorra y el Cuervo, sitio de jazz por excelencia de La Habana. Fue cofundador del Club Cubano De Jazz, y productor de las grandes Jam Sessions, en ese local, y también fundó el Quinteto Instrumental de Música Moderna, en 1958, que interpretará aquel



Mario Bauzá precursor del Latin Jazz

Fuente: <https://www.desmemoriados.com/>

clásico "Blues in cha", del notable binomio de Giraldo Piloto y Alberto Vera, del cual hablaremos más adelante, y por supuesto, sus composiciones, el famoso Mondongo, sandunga y gandinga, o Midnight theme y Zapateo cubano, entre otros.

Cuenta Marta Valdez: "Ese fue el caso de mi amigo Piloto. La gran ilusión, tanto suya como de otros músicos como Guillermo Barreto y el propio Frank Emilio, era consolidar, más allá de su pequeño círculo de amigos y colegas, la idea de un jazz cubano, un trabajo jazzístico a partir de temas nuestros, ya conocidos o de nueva creación. Un grupo de afines, comandados por Frank Emilio, se había integrado con Papito Hernández en el bajo, Guillermo Barreto en la batería y las pailas, Tata Güines en las tumbadoras y Gustavo Tamayo en el güiro. Nació el Quinteto Instrumental de Música Moderna, nada vinculado a nociones de mercado pero sí a punto de grabar en un estudio privado donde una pieza de Piloto y Vera formaría parte del programa previsto..."

Hay quién dice, que no vamos a nombrar porque no se trata de polemizar, que "El jazz latino o "latin jazz" se originó a finales de los años 40 cuando Dizzy Gillespie y Stan Kenton comenzaron a combinar el ritmo y la estructura de la música afro-cubana, ejemplificada por Machito y sus Afro-Cubans, con instrumentaciones más cercanas al jazz... Pero ya Stan Kenton había tocado Tabú "taboo" de la cubana Margarita Lecuona. Compositora cubana, prima lejana de Ernesto y Ernestina Lecuona. Entre sus muchas composiciones a principios de la década de 1940 se encuentran "Tabú" y "Babalú". "Tabú" ganó popularidad cuando fue cantado por Arthur Lyman y Les Baxter mientras que "Babalú" tuvo éxito con la cantante Desi Arnaz .

Según algunos, Margarita Lecuona escribió "Tabú" inspirándose en un antiguo esclavo, muy viejo, que conoció de niña y que le narraba cuentos. La propia compositora, sin embargo, se encargó de desmentir esa bonita explicación: "Nada de historias. Surgió, como todas mis



canciones, porque sí, sin estímulos, ni anécdota interesante, ni nada". Contó también que tras componerla, guardó silencio por largo tiempo, cerca de cuatro años que según ella, fueron los más oscuros de su vida. El motivo: "un noviazgo, un matrimonio, un divorcio".

## EL FILIN

La bohemia es el caldo de cultivo de los movimientos musicales del Caribe y sus alrededores, así sucedió con el Filin, un movimiento musical de La Habana, de finales de los 40, creado por músicos que se reunían a descargar en casa de Tirso Díaz en el Callejón de Hamel, rompiendo sutilmente con la trova tradicional, imbuyendo sus creaciones de una nueva emoción al cantar, un nuevo sentimiento, de ahí la castellanización de feeling, y una marcada influencia del jazz estadounidense en general, y una particular inspiración en la forma de cantar de Ella Fitzgerald y Sarah Vaughan.

El Callejón de Hamel era un estado de rumba permanente. Me contó Elena Burke, en el 88, en su casa de La Habana, al son de una botella de Ron Patricruao que nos tomamos enterita; que la primera vez que fue a casa de Angelito Díaz, (hijo de Tirso), estuvieron cantando hasta las 6 de la mañana, y ella era la única mujer esa noche: "Ese fue el primer día que yo entré en conexión con el feelling. Estaba César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Justo Puente, Luis Yáñez, Eligio Valera, Angelito Díaz y su papá Tirso, que también era trovador..."

Ela Calvo, me contaba, que ella era una muchachita y que para ese entonces se montaban en su filin porque allá iban a parar todos los filineros. José Antonio Méndez se la pasaba allá, el que iba menos era César Portillo de la Luz. Allí comenzó con "Los Muchachos del Filin", Armando Guerrero, Armando Peñalver, Pablo Reyes, Jorge Masó, y al guitarrista Roberto Guyún, quien la acompañó durante un largo rato de su vida artística. También la acompañaron Juanito Martínez y menos pero también, Martín Rojas, el ciego maravilloso como lo recuerda con cariño.

Mejor que lo resuma César Portillo de la Luz, el sargento Malacara, como le decía Elena: "La música que se conoce con el sello filin representó lo más avanzado del momento.

Fuimos una generación marcada por el impresionismo, el jazz, el romanticismo. Todas esas fuentes alimentaron nuestro pensamiento artístico-musical. Creamos entonces una nueva corriente estilística en la canción cubana."

Luis Yáñez, César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Niño Rivera, Níco Rojas, Elena Burke, Froilán Amézaga, Rosendo Ruiz hijo, Aida Diestro, Frank Emilio

El feeling o filin en español fue un movimiento, tal vez una corriente como algunos le han llamado o simplemente una forma de cantar boleros con sentimientos, en inspiración de jazz.



Callejón Hamel en La Habana

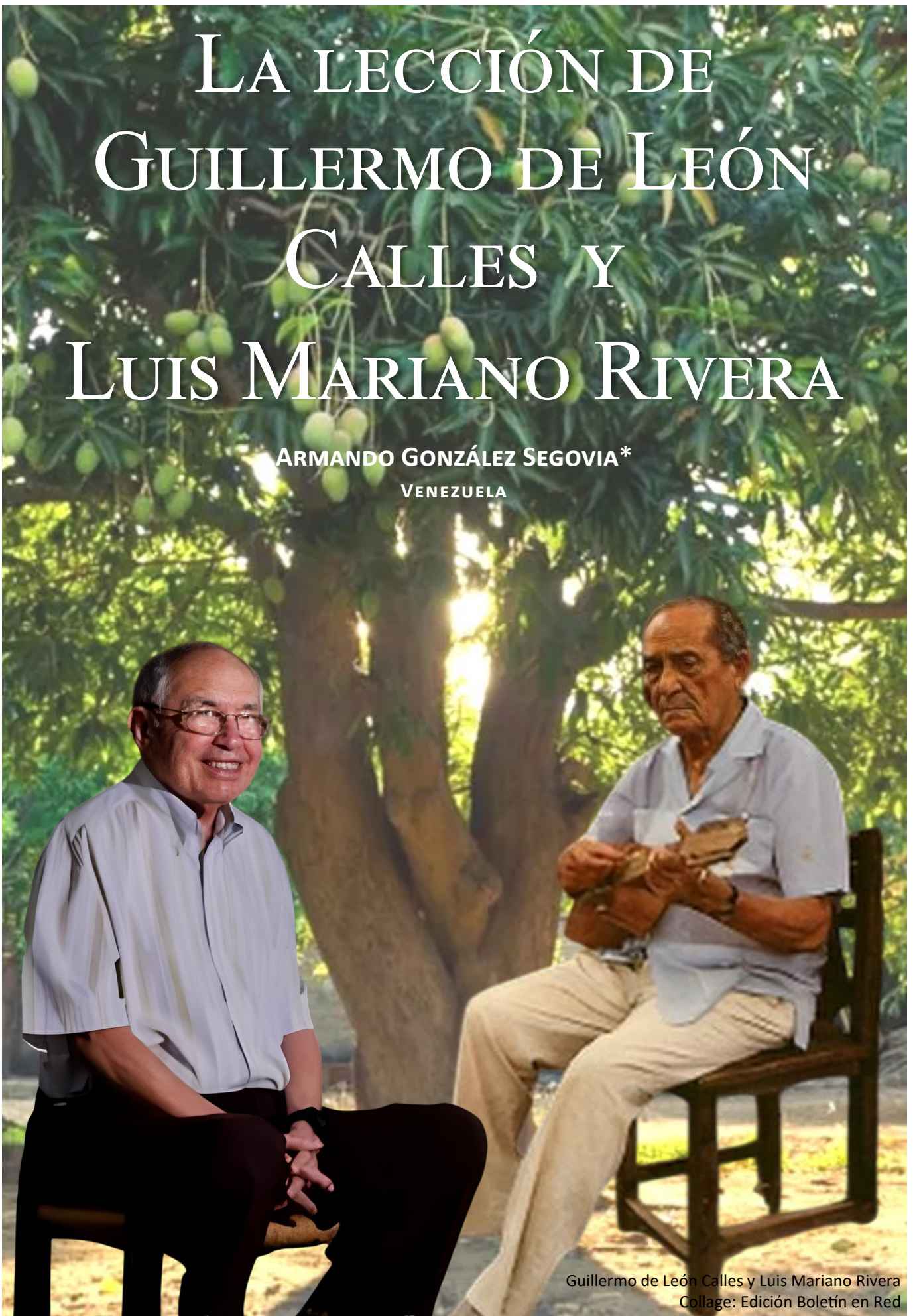
Fuente: <https://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/>



# LA LECCIÓN DE GUILLERMO DE LEÓN CALLES Y LUIS MARIANO RIVERA

ARMANDO GONZÁLEZ SEGOVIA\*

VENEZUELA



Guillermo de León Calles y Luis Mariano Rivera  
Collage: Edición Boletín en Red

**E**ste texto fue escrito hace 25 años. Lo retomamos porque en 2025 hubo el estreno de la película sobre Luis Mariano Rivera del productor y mejor amigo Oscar Murat y el 1 de febrero de 2026, tuvimos la pérdida del poeta Guillermo de León Calles, partida que silenció el canto de arrullar abuelos y no pudo estar en el septiembre de este año a la espera del inicio de clases. Ambos eventos muy sensibles para todas y todos.

En la XXIX Convención Nacional de Cronistas Oficiales de Venezuela, realizada en Carúpano, estado Sucre, hubo actividades agradables programadas por el anfitrión don Humberto Angrisano. Entre éstas se hallaban, en la inauguración del evento el sábado 19 de mayo de 2001, un homenaje a don Luis Mariano Rivera. Estábamos conversando un grupo de personas y al llegar don Luis, Monseñor Baltazar Porras le preguntó: *¿Cómo hace usted para mantenerse a esa edad con ese espíritu y vitalidad?* Contestándole el poeta de 94 años:

*“Se necesita cultivar el amor a todas las cosas, desprenderse de los males que aquejan el espíritu: la envidia, la vanidad, la ira, el resentimiento, los cuales no deben tener cabida en un alma noble. Nadie puede llegar a ser feliz, sino comprende el significado de la palabra perdón, que es una de las máximas expresiones del amor y el sentimiento que nos permite vivir felices sin resentimientos de ningún tipo”.*

Don Luis Mariano, como de costumbre, estremeció el sentimiento de quienes allí estábamos presentes, cuando comenzó a expresarse en su verso sencillo y franco, sobre todo cuando terminó cantando “Cerecita”.

El martes 22 hubo otro compartir con don Luis Mariano. Esta vez le visitamos a su casa, el poeta Guillermo de León Calles, los profesionales del derecho Emilio Bermúdez (a quien Guillermo

llama Millo), la abogada María Magdalena Agüero y quien esto escribe. Toda la tarde fue un deleite de intercambio de ideas, de sus experiencias y sobre todo de sus sinceros sentimientos. Pocas personas han tenido la oportunidad y el privilegio de ver a dos personajes, glorias de las letras de la Venezuela actual, en un abrazo fuera de la presión generada por el público de un evento. Esto fue otra cosa, más sentida y vivida. *“Llegar a Carúpano y, no venir a pedirle la bendición a Luis Mariano, no venir a saludarle, es un pecado que yo no puedo hacer”*, refirió el poeta Guillermo de León Calles. El sentimiento pareció unir los dos extremos de Venezuela: Paraguaná, simbolizada por Guillermo y en los brazos de Luis Mariano se encontraba el estado Sucre.

El diálogo versó sobre diversos temas. Guillermo le dijo que Miguel Ángel, el de “Serenata Guayanesa”, se encontraba enfermo y había salido de un estado de coma. Que Lilia Vera le envió saludos, comunicándole por el celular para que conversaran. Se dialogó sobre el terruño: *“Paraguaná puede ser parecida a Paria, por el cariño de la gente, por el sabor a Venezuela. En nuestro país hay regiones que se resisten, que sienten sus cosas, que se mantienen”* dijo don Luis. Guillermo afirmó entonces que *“todas las regiones bendecidas por el mar son parecidas”*, entonces el poeta de Canchunchú le dijo:

*“Estoy más apegado a la vida del campo que al mar, porque yo nací y me crie en campo, recitando seguidamente el poema del ranchito”.*

Para Luis Mariano todas las cosas hay que hacerlas con mucho amor, con mucha pasión. El amor nutre nuestras vidas, es sabia y sal de lo que hacemos.

*- Si algo útil he hecho en esta vida, se lo debo al amor: La poesía no se fabrica en la cabeza, se fabrica en el alma, con el amor. Muchos hablan de amor y no lo sienten. El amor es algo indescriptible que se siente. Cuando encuentro algo, una palabra bonita, un gesto, quien lo dicta es el amor. Yo pierdo la madre chiquito, mi padre me dio cariño y luego me lo*

---

\*Doctor y Magister Scientiarum en Historia, Licenciado en Educación. Premio Nacional del Libro, 2007. Premio Nacional de Historia del Centro Nacional de Historia, 2021. Profesor Titular emérito de UNEARTE.  
Correo-e: armandogonzalezsegovia2@gmail.com



*quita. En estudios solamente cursé hasta tercer grado y empecé a los 10 años. Se hablaba era de la gurupera, del arreo, de todo eso. ¿Quién sabe si eso me hizo bien? El dolor me enseñó el camino para encontrar el amor. El mismo dolor que en unos siembra rencor y en otros siembra nobleza. A los 39 años puse una bodeguita, con un letrero que decía "depócito" y pasó un muchacho y me dijo "viejo bruto depósito se escribe con s". Eso me llegó tan hondo que me puse a estudiar. Hoy me han dado un doctorado honoris causa. Llegué allá con mi guayabera y yo no podía con eso que le ponen a uno. Eso me alegra, pero no me envanece. Después salió una invitación que decía que invitaban a un acto con el doctor Luis Mariano y tuve que salir a decir que yo no soy doctor nada, eso lo puedes decir tú, Guillermo.*

A lo que el poeta Paraguanero contestó: *"Pero Luis Mariano, si a mí la academia lo que hizo fue echarme a perder, la más noble institución de la vida es la humildad"*. Pocas veces se encuentran palabras tan sinceras de dos interlocutores.

Luis Mariano y Guillermo (solicito disculpas por lo irreverente del tuteo que otorga la sencillez de los personajes, más que el mérito del acompañante que relata) tocaron en este punto uno de los mayores males que hemos sufrido en los últimos años. Comentaron como aquellos que con un título universitario quieren hacerse sabedores de todas las cosas humanas y sagradas, aquel que cuando llega a un puesto de privilegio asume la política del atropello y la miseria, porque en lugar de sentarse en la silla, la silla se le va a la cabeza. Esas pobres personas que tienen solamente un enemigo: ellos mismos trastocados en su miseria humana.

Luis Mariano, tiene una profunda preocupación por su terruño. Lo ama profundamente y le duele que le hayan cambiado el nombre de "Canchunchú Arriba" por "Charallave". Ha realizado gestiones para restituirle el nombre original, pero esto no se ha logrado. Ese *Canchunchú* es la referencia de aquella canción donde floreció de esperanzas cuando, en 1955, había un encuentro de parrandas navideñas y el cantante le dijo que no sabía improvisar, y que si le componía la letra él la cantaría. Así surgió el "Canchunchú Florido". El

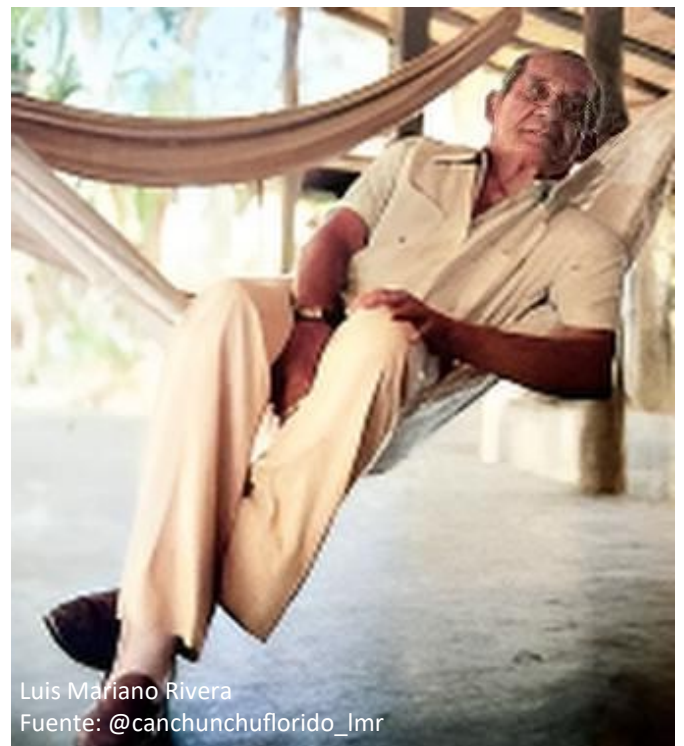
mismo que cantó con su primer conjunto llamado "Alma Carupanera". El mismo que ahora llaman Charallave. El mismo que un amigo le preguntó en una oportunidad Luis Mariano: *¿De dónde sacaste eso de "Canchunchú Florido", si eso es un peladal?* Y el maestro Luis Mariano le contestó: *"que él lo veía florido, porque lo veía con los ojos del amor"*.

Luis Mariano rememoró los sentimientos hacia otra querida canción:

*- La cerecita me la comía, y yo la veía, y la veía, y me emocionaba y no sabía por qué. Una vez había una señora que estaba muy mal de salud, esa señora tenía una niña llamada Francia, yo se la pedí y le cambié el nombre por María Cerecita, la crie y la quiero mucho. Esa misma cerecita, Guillermo, que ustedes llaman en occidente cemeruca.*

Y comenzó a tararear la canción: *"Cemeruco a ti te llaman en la tierra de occidente/ cerecita te llamamos en nuestra tierra de oriente/ cerecita, cerecita frutica tan dulce y tierna"*.

En el patio, los mangos de bocaos invitaban al consumo. María Magdalena no hizo mucha resistencia. Se veía profundamente regocijada entre el consumo de mangos y de exquisitas palabras de Luis Mariano y Guillermo de León, y no se sabía cuál era su mayor deleite.



Luis Mariano Rivera  
Fuente: @canchunchuflorido\_lmr



Árbol de Cerecita, Semeruco o Cemeruca.  
Fuente: <https://kuainabaida.blogspot.com/>



# LA PARRANDA CARACHERA

EL LEGADO SONORO DE LA BELLEZA

BLANCA LOURDES GONZÁLEZ BENITEZ\*

VENEZUELA



Caracahe, estado Trujillo  
Foto: Diario Los Andes

## CRÓNICA DE UNA RESISTENCIA ENTRE CUERDAS Y ZAPATEO

**P**or la vía panamericana que conduce desde el estado Lara hasta el estado Trujillo, encontramos la carretera que nos lleva a Carache, un lugar donde el aire empieza a oler a papelón, café recién molido y tierra húmeda, y donde se escucha un murmullo que no es del viento. Es un latido rítmico, un galope de madera y nailon que los lugareños llaman Parranda Carachera. No es solo música; es un archivo vivo que se mete en el cuerpo de quien lo oye, obligándolo a aprenderse la letra, a cantarla y, sobre todo, a gozarla.

Con la parranda carachera, los niños y niñas aprenden la métrica con los pies; ésta no entra, se derrama. Es fiesta que se pega en las piernas, en la garganta y en la memoria. Esta escena, íntima y colectiva a la vez, es la que quiero llevar al lector, porque ahí empieza todo: en la práctica cotidiana, en el contagio del ritmo, en la belleza, en la promesa de una utopía que suena.

Cuando el sol comienza a ocultarse tras los cerros del pueblo, el aire cambia de textura. No es solo el viento andino que baja con su frío habitual, sino un rumor que sube desde los caseríos y asentamientos rurales, donde la vida transcurre en esa armonía y paz interior que solo conocen quienes están conectados con lo esencial. De pronto, el silencio de la jornada agrícola se rompe, sea en la tarde, los viernes o fines de semana. El campesino guarda el machete, se limpia el sudor y, como quien busca agua para la sed, saca el cuatro. En ese instante, el pueblo se transforma. Lo que comenzó hace siglos como una expresión ancestral de los pueblos originarios, donde la música no era arte, sino un puente sagrado que imitaba el canto de las aves y el rugido de la naturaleza con flautas de hueso y caracolas, ha evolucionado en algo nuevo, pero con la misma raíz profunda.

La Parranda Carachera es el resultado de un abrazo histórico, a veces violento y otras veces creativo. Es el hijo del sincretismo: trae la armonía de las cuerdas hispánicas, la síncopa rebelde de la percusión africana y los cantos rítmicos de los ancestros indígenas. Un rasgueo seco y enérgico anuncia que la labor ha terminado; es el llamado de la parranda, una expresión que no solo se escucha, sino que vibra en los pobladores.

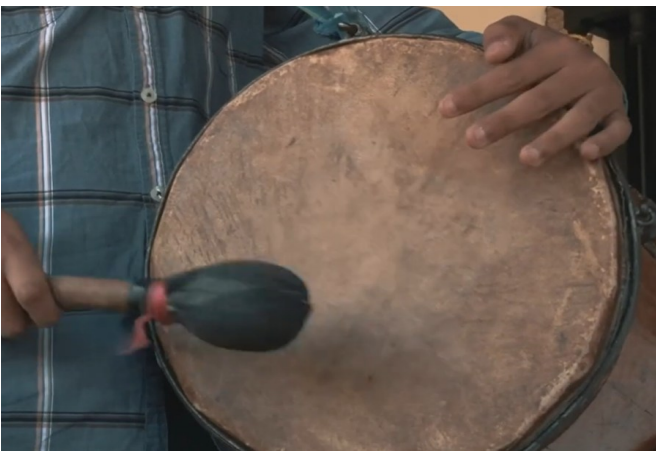
Ver llegar a los parranderos es presenciar un viaje en el tiempo. Aparecen con sus instrumentos al hombro, como si transportaran el alma del pueblo en las alas de un gran verso. En Carache, la fiesta no es un evento planificado con rigidez; es una explosión necesaria, una válvula de escape que permite a la comunidad sacudirse el estrés y reencontrarse en el abrazo de la música. Los músicos, gente que contagia alegría en cada nota, empiezan a rodearse de vecinos que, entre risas y cantos, transforman la calle o el patio de una casa en un templo de identidad.

La parranda carachera tiene esa doble cara que tanto interesa: por un lado, es música, patrones rítmicos, instrumentos, letras; por otro, es narración viva: es la manera en que un pueblo se cuenta a sí mismo cada vez que se junta. Cuando decimos que la música en estos pueblos "trasciende el arte" no es una metáfora académica, es la verdad que se siente al bailar; la música es rito, pacto y memoria compartida.

La historia de lo que hoy llamamos "Golpe" o "Parranda carachera" es un relato de alquimia cultural. Sus raíces se hunden en el trauma de la colonización, un proceso que transformó drásticamente el orden nativo. Sin embargo, en lugar de desaparecer, el espíritu indígena se entrelazó con las nuevas formas impuestas. Lo que hoy escuchamos es un sincretismo vibrante. Esta evolución no fue técnica, sino vital.

Los antiguos instrumentos europeos, como la guitarra y la vihuela, fueron "secuestrados" y reinventados por el ingenio popular. No se conformaron con lo que llegó en los barcos; adaptaron el número de cuerdas y las afinaciones

\* Docente universitaria e investigadora. Ingeniero Agrónomo (UCV). Especialista en Planificación Global (IVEPLAN) y en Planificación Urbano Rural Integrado (CERUR). Doctoranda de Arte y Cultura del Sur en UNEARTE.  
Correo-e: gertrudisbenitez35@gmail.com



a la geografía de Suramérica y al sentir de cada lugar. Así nació el requinto, ese cuatro octavado de cinco cuerdas que es el corazón de la parranda, acompañado por el cinco, el medio cinco, el seis, y el infaltable cuatro. A este arsenal de cuerdas se suman el tambor, el pandero y las maracas, creando una sonoridad que, aunque influenciada por el golpe tocuyano del estado Lara, reclama su propia identidad con un "toque" diferente, totalmente adaptado a los paisajes de Carache.

Más allá de la técnica, esta música representa la "reoriginalización" de la cultura en

América Latina. Es el acto de devolver la honra a lo que la cultura del sometimiento intentó deshonrar. En cada interpretación, el parrandero carachero decide dejar de ser lo que otros le obligaron a ser, para abrazar su verdadera esencia mestiza. Es una estética de la imperfección técnica y la improvisación que, aunque rechazada en su momento por los académicos de la armonía clásica, posee una autenticidad que el virtuosismo formal nunca podrá replicar. Es rústica, es improvisada y, para algunos académicos rígidos, "imperfecta", pero es precisamente en esa "otra" estética donde reside su belleza

Este joropo, golpe o parranda carachera, vibrante y llena de energía, es lo que permite a los pobladores seguir viviendo con amor y pasión, transformando el esfuerzo del campo en un festejo de la existencia, convirtiéndose en un acto creador y liberador que alimenta la vida desde la satisfacción y el goce corporal-espiritual.

La parranda carachera es mucho más que un género musical; es un archivo sonoro esencial para la identidad colectiva. En un mundo que tiende a la homogeneización cultural y al

consumismo global, esta música actúa como un baluarte que salvaguarda las cosmovisiones locales y el legado de las generaciones pasadas. Es un discurso oculto. La transmisión de esta tradición ha sido íntegramente oral, pasando de abuelos a nietos como un secreto a voces que se niega a morir. Esta persistencia es, en sí misma, una forma de resistencia cultural que trasciende la protesta política directa.

Al defender su música, los caracheros defienden su derecho a recordar quiénes son. La parranda se entrelaza con la cotidianidad: suena en las festividades religiosas de San Juan Bautista o San Benito de Palermo, pero también acompaña las jornadas laborales y las ferias gastronómicas. Al final del día, la parranda permite a los oprimidos liberarse a través de su propia creatividad, sus afectos y ese carácter disruptivo de la fiesta que escapa a cualquier control externo. Es la memoria auténtica que se niega a ser "cerrojo en la jaula de la dominación".

#### LA UTOPIÍA: EL DERECHO A SOÑAR OTRO MUNDO

¿Por qué un pueblo insiste en cantar mientras trabaja o después de la opresión de los patronos? La respuesta la encontramos en la idea

de la utopía. Según Aníbal Quijano, la utopía no es un sueño imposible, sino el deseo de liberar a la sociedad de la lógica racional que los oprime. Cuando los caracheros tocan su parranda, están realizando un acto de subversión estética.

Esta música actúa como un "discurso oculto". Históricamente, las comunidades convertían sus cantos en herramientas de sátira anticolonial y cohesión. Hoy, la parranda sigue siendo ese "puente hacia utopías personales" que reduce el sufrimiento y permite rediseñar la realidad cotidiana, creando un refugio de belleza frente a las penas del presente. En la parranda, el tiempo se suspende y se proyecta una alternativa al mundo material. La fiesta popular es ese "paréntesis" en el rigor de la rutina que permite la rebelión de los "humillados y ofendidos" que deciden que su alegría es el arma más poderosa de resistencia.

La utopía no es un concepto frío, es la sensación de que, por unas horas, la comunidad ensaya una forma de vida distinta. La parranda ofrece un "ensayo" de libertad, donde la jerarquía puede interrumpirse, donde el trabajo se transforma en festejo, donde lo prohibido por la rutina encuentra su permiso. De allí que la estética musical proyecta deseos colectivos; la



Instrumentos utilizados por los Parranderos de Carache.  
Fuente: @cronistacarlosarrieche



música inventa futuros posibles, aunque sea por una noche (Quijano, 2014).

Para el observador externo, la letra de una parranda puede hablar del trabajo en el campo, de un amor perdido o de la solidaridad entre vecinos. Pero, para el carachero, esa letra es "sustancia de lo real" que se convierte en fuente de vida.

La parranda carachera no pide permiso. Sus letras hablan de la producción de la tierra, de los amores que nacen bajo el cielo carachero y de esa interacción casi mística con el entorno natural. Al sonar el primer golpe, el zapateo constante marca el ritmo de una resistencia que lleva siglos gestándose; ocurre un fenómeno físico y espiritual que Dussel (2013) llama *aisthesis*. Es un momento donde la corporalidad entera cambia de tono: el corazón late más fuerte, enviando sangre y oxígeno a cada rincón del ser, la corporalidad entera cambia de tono, cuando se transforma el cansancio de la cosecha en canto. Esa emoción positiva es la prueba de que la música es buena para la vida; en ese instante, deja de ser un adorno para convertirse en la "fuente de vida" que permite a los caracheros seguir adelante con amor y pasión, en esa defensa de su cultura que han querido arrebatarnos, pero que ellos salvaguardan en cada verso. Asimismo, la noción de la estética como mediación para la vida resonó en mí y sirve para decir esa belleza de la parranda no es algo decorativo; es la fuerza que renueva el ánimo y reordena el mundo afectivo del pueblo.

#### LA FIESTA: DONDE LA VIDA SE CELEBRA

En Carache no hay fiesta sin música, ni baile sin alma, sobre todo en las fiestas religiosas donde se mezclan con el humo de la gastronomía local y los bailes callejeros. Enrique Dussel (2013) señala que esta celebración comunitaria es el "momento supremo de la estética". ¿Por qué? Porque en la fiesta el tiempo se suspende. Es un paréntesis en la rutina donde la comunidad se reconoce, se abraza y se humaniza a través del goce compartido. Al bailar y cantar, el carachero recupera lo que la cultura dominante intentó ocultar: su orgullo indio, su herencia negra y su derecho a ser feliz sin pedir permiso.



Cantores y parranderos de Carache.  
Fuente: @cronistacarlosarrieche

Para el pueblo de Carache, la música no es una "contemplación pasiva", como diría Dussel, sino la emoción gozosa de sentir la vida en pleno despliegue. Aquí, la estética se vive en la calle. La belleza no es una cualidad abstracta de los museos; es la "sustancia misma de lo real" que, al ser captada a través del gusto y el oído, genera felicidad y libera al sujeto. Cuando un parrandero canta a la solidaridad colectiva o al trabajo comunitario, no solo se divierte, está haciendo "estética de la liberación". En Carache, la fiesta es el momento culminante de esta estética. Al compartir el alimento, el baile y el canto por un tiempo prolongado, la comunidad vive una experiencia simbólica que humaniza la existencia y otorga un sentido profundo a la convivencia social.

#### ANALIZANDO COMO EJEMPLO LA LETRA DE UNA CANCIÓN: "LA PARRANDA DE LA MOLIENDA"

Son diversas las piezas musicales, estando entre las más conocidas: La Parranda de la Molienda, el Santo Patrón, La Chiricoca, Patrono San Juan Bautista; interpretadas por los grupos de parranderos, los más populares: Los Cantores de Carache, Grupo Vitarú y Grupo Cendé, entre otros.

Este pueblo andino es conocido con la expresión "Carache por la panela" donde se observan trapiches para la molienda de la caña de azúcar en todo el territorio; de allí que analizando como ejemplo la emblemática pieza "La Parranda de la Molienda", encontramos que, la letra de esta parranda es un testimonio rítmico de la cultura del dulce en Carache, es un documento vivo de la identidad, arraigo y tradición del pueblo, que busca rescatar la esencia del trabajo rural y la cohesión social. A través de sus versos, se dibuja un mapa emocional y geográfico que trasciende la simple descripción de una labor agrícola para convertirse en un canto de pertenencia. La canción funciona como un atlas sentimental de dicho municipio. La belleza no se describe con adjetivos abstractos, sino a través del reconocimiento del territorio y la excelencia de sus frutos.

La letra exalta lugares específicos como: La Mesa, La Playa, Miquimbay, Miquías y La Platera.

Al nombrar estos caseríos, la canción otorga una entidad histórica a rincones que a menudo quedan fuera de los mapas oficiales, elevando la producción local a un nivel de orgullo nacional: *"Es la mejor de mi patria, de mi amada Venezuela"*.

La molienda se describe con una energía casi mística; el ritmo del trabajo es tan intenso que "no parece danza, más bien parece que vuela". El "batido" de la panela se convierte en una metáfora de la emoción colectiva; del trapiche como centro social. La molienda en Carache no es un acto solitario, sino un evento aglutinador. La letra refleja una estructura social donde el trabajo y la celebración son inseparables. Y lo corrobora, la mención de bebidas tradicionales como el guarapo y la chicha (elaborada con maíz, clavo y canela) que subrayan la importancia del compartir. Estos elementos no son solo sustento, sino el lubricante social que permite la "parranda" mientras se transforma la caña. El uso repetitivo del término "parranda" sugiere que el proceso productivo de la panela es,





El trapiche y la molienda  
Fuente: @elprofebaldemar



en sí mismo, una festividad que reafirma los lazos entre los vecinos de las distintas zonas mencionadas.

Asimismo, en un mundo globalizado, la insistencia en que el pueblo es reconocido por su panela es un acto de resistencia cultural. La letra enfatiza que lo que se dice en el país sobre la calidad de la panela de Carache es "la pura verdad". Esta afirmación protege la denominación de origen de un producto artesanal frente a la industrialización. Por otra parte, la figura del "muchacho confiscao" evoca una picardía y una energía vital que se niega a ser domesticada, vinculando el baile de la molienda con una herencia rebelde y alegre que se transmite de generación en generación.

"La parranda de la Molienda" es más que una canción; es el registro de una resistencia dulce. A través de la panela, el pueblo construye una trinchera de identidad donde la belleza reside en el sudor compartido y la vida comunitaria se endulza con el guarapo de la fraternidad. Es un recordatorio de que, mientras suene la parranda de la molienda, la historia de estos pueblos seguirá viva y "volando" en sus emociones.

Por otra parte, en su lírica, se observa cómo la música "habla de su gente y del trabajo comunitario". Cuando el requinto inicia su repique, se activa esa "creatividad inagotable" que proyecta sueños colectivos. El zapateo que acompaña la pieza no es solo ritmo; es el acto de "trastocar el imaginario colectivo", emancipándolo de los patrones que intentan oprimir la identidad local. Al cantar el intérprete está ejerciendo su autonomía creativa y emocional frente a cualquier identidad impuesta.

#### CONCLUSIÓN: EL ARCHIVO SONORO DEL MAÑANA

La parranda carachera no es una reliquia del pasado; es una utopía que proyecta sueños y evoluciona con una creatividad inagotable. Lejos de estancarse, sigue siendo ese proyecto de "reconstitución del sentido histórico" que exige una lucha contra cualquier forma de explotación. Al cantar, el carachero no solo celebra su presente, sino que rediseña su realidad, creando un refugio de belleza frente a las insatisfacciones de la vida diaria. Es, en última instancia, el triunfo de la vida sobre la opresión. Mientras un requinto siga sonando en los caseríos de Carache, habrá una señal de que el ser humano puede transformar lo posible en experiencias vividas de libertad. La parranda es la promesa de que



siempre habrá un lugar para el entusiasmo, para que el corazón se agite y el alma se reconozca en el otro.

La Parranda Carachera es un archivo sonoro esencial que sigue vibrando en los asentamientos y caseríos, lejos de la prisa y el estrés de las ciudades modernas. Es una experiencia que resiste, que se mantiene y que identifica a un pueblo que vibra a través del arte. Al final del día, cada acorde es un recordatorio de que somos lo que recordamos y lo que cantamos. A través de la Parranda, los caracheros demuestran que la humillación del pasado fue solo el "caldo para nutrir su música" y transformarla en una subversión de la esperanza. Porque mientras haya unos cuatro afinados en Carache, la utopía seguirá siendo una experiencia vivida, un baile compartido y un grito de libertad que resuena en las montañas.

## REFERENCIAS

- Dussel, Enrique (2013). *Hacia una Estética de la Liberación: ¿Qué es la Belleza?* Obras Selectas X. Buenos Aires: Docencia.
- Quijano, Aníbal (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones.
- Quijano, Aníbal (2014). *Estética de la Utopía. Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, Colección Antologías.



Carache, estado Trujillo  
Fuente: @cronistacarlosarrieche

## LA PARRANDA DE LA MOLIENDA

(Letra)

### INTRO

La parranda e' La Molienda, señores le estoy cantando

La parranda e' La Molienda, señores le estoy cantando

La parranda e' La Molienda.

La parranda e' La Molienda, que se dice en el país Carache por la panela, que se dice en el país Carache por la panela y esa es la pura verdad cosechada aquí en La Mesa, y esa es la pura verdad cosechada aquí en La Mesa. Y en La Playa y Miquimbay

o Miquías y La Platera, y en La Playa y Miquimbay o Miquías y La Platera. Es la mejor de mi patria de mi amada Venezuela. Es la mejor de mi patria de mi amada Venezuela. Ay, laralay

### INTERLUDIO

Para bailar la molienda, a muchacho confisco para bailar la molienda, a muchacho confisco para bailar la molienda,

Para bailar la molienda, como será que han bebido

el guarapo y la panela, como será que han bebido el guarapo y la panela, donde se hace la chicha con maíz, clavo y canela, donde se hace la chicha con maíz, clavo y canela, y eso no parece danza, más bien, parece que vuela, en emociones se da nuestro batido semeja, en emociones se da nuestro batido semeja. Ay, laralay

### INTERLUDIO

La parranda e' La Molienda, señores le estoy cantando

la parranda e' La Molienda, señores le estoy cantando

la parranda e' La Molienda,

La parranda e' La Molienda, que se dice en el país Carache por la panela, que se dice en el país Carache por la panela y esa es la pura verdad cosechada aquí en La Mesa, y esa es la pura verdad cosechada aquí en la mesa. Y en La Playa y Miquimbay

o Miquías y La Platera, y en La Playa y Miquimbay o Miquías y La Platera. Es la mejor de mi patria de mi amada Venezuela. Es la mejor de mi patria de mi amada Venezuela.

DE LAS NUEVAS GENERACIONES PARA EL FUTURO

# “TOCAR, CANTAR Y LUCHAR”

EL SISTEMA COMO PATRIMONIO SOCIAL

LUIS FERNANDO RUIZ YÁNEZ\*

VENEZUELA



¡Sigue adelante, Luis! Tienes un propósito muy noble. Que se multipliquen los éxitos en el Conservatorio y en la orquesta.  
Foto: Cortesía del entrevistado

\*Estudiante de 2do Año de Bachillerato en la Unidad Educativa Colegio Don Pedro Fe y Alegría. Su pasión es la música y hacer amigos.

Correo-e: [luisruiz6580@gmail.com](mailto:luisruiz6580@gmail.com)

**E**l Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, conocido como "El Sistema", es una obra social y pedagógica del Estado venezolano, fundada en 1975 por el maestro José Antonio Abreu. Es un modelo educativo gratuito que utiliza la práctica colectiva de la música para la formación integral, inclusión social y prevención de la violencia en niños, niñas y jóvenes. "El Sistema" se enfoca en valores cívicos y artísticos, siendo considerado un referente mundial de educación musical y transformación social.

Aquí les dejamos un testimonio de uno de los tantos niños y niñas que hacen familia en "El Sistema" y que tiene como norte proyectar el patrimonio musical venezolano a través de la interpretación y ejecución de instrumentos, en este caso, como el Cuatro:

### EL MOMENTO DEL "FLECHAZO"

Mi nombre es Luis Ruiz tengo 14 años y soy cuatrista de "El Sistema".

Todo empezó al yo cumplir los 7 años, cuando quise tocar guitarra y entré a "El Sistema" en el Núcleo La Ceiba, que está ubicado en el corazón del barrio de San Agustín, aquí en Caracas. Sin embargo, para empezar, no toque guitarra, toque el cuatro y desde ese mismo momento quedé enamorado de este instrumento.

### EL SALTO A LOS NÚCLEOS Y EL CONSERVATORIO

Estuve en el Núcleo La Ceiba desde los 7 hasta los 13 años, seis años de mucho aprendizaje, hasta que llegó el momento y tuve la oportunidad y audicioné para la Orquesta Regional del Núcleo San Agustín, de la cuál actualmente formó parte. Más adelante, con mucha disciplina pude presentarme en otra audición para ingresar al Conservatorio de Música Simón Bolívar, en el Paraíso, en donde actualmente estoy cursando 1er año.

Mis experiencias en el sistema han sido todas increíbles, conciertos grandísimos y lo más emocionante es que uno puede rodearse de gente con la que compartimos las mismas metas. ... ¡Eso no tiene precio!

## LA IDENTIDAD Y EL PATRIMONIO

La música es como una medicina que todo lo cura, este maravilloso instrumento que reconocemos con el nombre de Cuatro, que pronto será nombrado patrimonio mundial me acompaña siempre. Mi mensaje para los niños y niñas de mi país es que no tengan miedo de iniciarse en la música, es de las artes más maravillosas que existe. Una vez que prueben la música y especialmente, el Cuatro, quedarán enamorados de este maravilloso instrumento igual que yo.

Hoy, en mi primer año en el Conservatorio, sé que mi camino con el Cuatro apenas comienza. Mi meta es llevar nuestro sonido nacional a cada rincón donde haga falta un poco de esa "medicina" que solo la música sabe dar.

**¡QUE VIVA NUESTRO CUATRO VENEZOLANO!**



El cuatro venezolano fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación el 9 de abril de 2013, reconocido como el instrumento base de la identidad musical venezolana. Es fundamental en géneros como el joropo, la gaita zuliana, el calipso y los aguinaldos, representando la unión de la diversidad cultural del país.

# REFERENCIAS

## AUDIOVISUAL



“**E**l joropo es una vibrante tradición festiva, fruto del encuentro entre pueblos indígenas, africanos y europeos. Su práctica varía según la región: Oriente, Guayana, Andes, Centro-Oeste, Centro y Llanos. Combina música, poesía, canto y danza, e involucra diversos instrumentos como el arpa, el cuatro, las maracas, el violín y el acordeón. Las canciones suelen narrar historias sobre el amor, la naturaleza, el humor y la vida cotidiana. El joropo se interpreta durante todo el año, tanto de forma espontánea como durante eventos programados, y es común en

celebraciones familiares, reuniones públicas y festivales religiosos o culturales. Existe un baile de pareja correspondiente, en el que un hombre y una mujer se sostienen a cierta distancia, comienzan en posición de vals y siguen pasos y movimientos específicos”.

El Joropo venezolano fue inscrito en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en diciembre de 2025. Este video fue parte del expediente que sustentó la declaratoria ante la UNESCO.



EL JOROPO EN VENEZUELA  
<https://www.youtube.com/watch?v=BtIM5YLJ9gs>

UNESCO  
REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA. CENTRO DE LA DIVERSIDAD CULTURAL (2023)  
Colección Plural Venezuela. Dirección: Benito Irady

# LECTURAS SUGERIDAS

## COMPLEMENTARIAS



“C”omo investigación de lo étnico, en su sentido más amplio, se piensa la música en y desde lo popular tradicional, como afirmación de comunidad y de esfuerzos compartidos en coordenadas que, en algunos casos, superan el tiempo de la nación (en particular, las manifestaciones indígenas) y hasta su espacio, por el énfasis en rasgos regionales que van más allá de las divisiones políticas artificiales de origen colonial. Por otro lado, las autoras abundan en una Venezuela llena de márgenes internos, que en muchos sentidos refieren a grupos sociales que no acceden a los espacios hegemónicos de representación nacional, a veces incluso en resistencia ante las tendencias de borramiento y uniformidad que provocan las percepciones culturales “desde arriba”, así como también las de una modernidad que se creyó única, unidireccional e inevitable.

Por el contrario, en este volumen se muestra un pueblo plural y complejo, que se fortalece en prácticas tradicionales de notable vigencia, con una sorprendente recepción de las generaciones recientes, que ejercen su acción e influencia sobre ellas. Una nación vigorosa en su sentido colectivo, formas de vida coexistentes, a despecho de discusiones posnacionales que afirman el fin de lo identitario, esa posmodernidad que pareciera ahora hacer aguas en la crisis económica mundial en proceso. (...)”.

Dr. Alejandro Bruzual Director de la Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange

(Tomado del prólogo del tomo Manifestaciones Religiosas)

KATRIN LENGWINAT, RUTH SUNIAGA (2013). *Panorama de tradiciones musicales venezolanas. Manifestaciones religiosas*. Con la colaboración de María Teresa Hernández

KATRIN LENGWINAT (2015). *Panorama de tradiciones musicales venezolanas. Manifestaciones paganas*. Con la colaboración de Sofía Barreto.

Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange (CELARG).

DISPONIBLES EN:

[https://unearte.edu.ve/wp-content/uploads/2025/07/manifestaciones\\_religiosas.97f0f90570adc01ab087.pdf](https://unearte.edu.ve/wp-content/uploads/2025/07/manifestaciones_religiosas.97f0f90570adc01ab087.pdf)

[https://unearte.edu.ve/wp-content/uploads/2025/07/manifestaciones\\_profanas.96be7bf9cf347d4223da.pdf](https://unearte.edu.ve/wp-content/uploads/2025/07/manifestaciones_profanas.96be7bf9cf347d4223da.pdf)



## TEMÁTICAS . PRIMERA ETAPA

- 01** Nace un boletín
- 02** Día Nacional del Patrimonio Cultural / Carnavales
- 03** Patrimonio literario / mes de la poesía
- 04** Fiestas del solsticio de verano
- 05** Llegó San Juan Bautista
- 06** Patrimonio cultural edificado / mes del arquitecto
- 07** Niñas y niños jugando con el patrimonio
- 08** Religiosidad y devociones
- 09** Abya Yala / La resistencia indígena
- 10** El día de Muertos
- 11** Tradiciones decembrinas
- 12** 1er Aniversario del BOLETÍN en RED

## TÍTULOS . SEGUNDA ETAPA

- 13** Reflexiones en tiempos de pandemia
- 14** Interculturalidad y saberes ancestrales
- 15** Vulnerabilidad y desafíos globales actuales
- 16** Educación patrimonial: hacia la revitalización de la biodiversidad y diversidad cultural
- 17** Gastronomía: sabores de identidad
- 18** Patrimonio cultural en las artes y oficios
- 19** Patrimonio cultural y turismo: hacia un turismo que camine con la gente
- 20** Historia, identidad y soberanía
- 21** Patrimonio cultural y memoria local
- 22** Patrimonio cultural en riesgo
- 23** Los museos en el patrimonio cultural
- 24** Patrimonio Cultural Indígena
- 25** Patrimonio Cultural y cambio climático
- 26** Patrimonio Cultural en tus manos: Gestión Integral del Patrimonio
- S/N** Edición Especial 5to. Aniversario
- 27** Patrimonio Cultural Industrial y de Producción
- 28-1** Patrimonio Cultural en las Ciencias
- 28-2** Patrimonio Cultural en las Ciencias
- 29-1** Patrimonio Cultural y Espiritualidad
- 29-2** Patrimonio Cultural y Espiritualidad

DISPONIBLES EN: <https://www.redpatrimonio-ve.com/boletin>



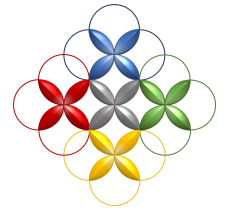
# ESCANEA PARA ACCEDER

A grid of 29 magazine covers for 'Boletín RED en Patrimonio Cultural'. Each cover features a unique image and a 'Sumario' (Table of Contents) section. The covers are arranged in a grid that is 5 rows high and 6 columns wide, with the final cell in the bottom right row empty.

- Cover 13:** 'Reflexiones en TIEMPO de pandemia'. Image: A person in a blue shirt standing next to a large floral arrangement.
- Cover 14:** 'Interculturalidad y Saberes Aborígenes'. Image: A person in traditional white clothing holding a large bundle.
- Cover 15:** 'Valentía y desafíos globales actuales'. Image: A colorful illustration of a person flying over a cityscape.
- Cover 16:** 'Educación patrimonial y la restauración de la biodiversidad y diversidad cultural'. Image: A museum display with skeletons.
- Cover 17:** 'Gastronomía Sabores de Identidad'. Image: A plate of food with a piece of meat.
- Cover 18:** 'en las Artes y Oficios'. Image: A person working with clay on a pottery wheel.
- Cover 19:** 'Patrimonio Cultural y Turismo'. Image: A group of people standing outdoors.
- Cover 20:** 'Historia, Identidad y Soberanía'. Image: A group of people in traditional dress.
- Cover 21:** 'y memoria local'. Image: A painting of a building.
- Cover 22:** 'En riesgo'. Image: A classical building facade.
- Cover 23:** 'Los museos en el Patrimonio Cultural'. Image: A museum entrance.
- Cover 24:** 'Indígena'. Image: A person in traditional dress holding a large object.
- Cover 25:** 'Cambio climático'. Image: A hot air balloon over a landscape.
- Cover 26:** 'PATRIMONIO EN TUS MANOS GESTIÓN INTEGRAL DEL PATRIMONIO CULTURAL'. Image: A colorful abstract design.
- Cover 27:** 'INDUSTRIAL Y DE PRODUCCIÓN'. Image: A person in a white dress in a landscape.
- Cover 28 (Vol 1):** 'PATRIMONIO CULTURAL EN LAS CIENCIAS - VOLUMEN 1'. Image: A woman in a white dress holding a large object.
- Cover 28 (Vol 2):** 'PATRIMONIO CULTURAL EN LAS CIENCIAS - VOLUMEN 2'. Image: A group of people in a laboratory setting.
- Cover 29 (Vol 1):** 'PATRIMONIO CULTURAL Y ESPIRITUALIDAD - VOLUMEN 1'. Image: A person in a white dress in a landscape.
- Cover 29 (Vol 2):** 'PATRIMONIO CULTURAL Y ESPIRITUALIDAD - VOLUMEN 2'. Image: A person in a white dress in a landscape.

# PRÓXIMA EDICIÓN

## CONVOCATORIA



# Boletín 31

# REDen

MUJERES GALIPANERAS

Fuente: Trabajo de investigación "Nuevos Valores Patrimoniales a través de la mirada de las mujeres galipaneras".



# PATRIMONIO CULTURAL

# DESDE LA MIRADA DE

# LAS MUJERES

MAYO - AGOSTO 2026



**PRÓXIMA EDICIÓN . BOLETÍN EN RED N° 31**  
**PATRIMONIO CULTURAL DESDE LA MIRADA DE**  
**LAS MUJERES**  
 Mayo-Agosto 2026

**OBJETIVOS DE LA EDICIÓN**

1. Develar los aportes de las mujeres en la edificación y preservación del patrimonio cultural en el ámbito familiar y comunitario que construyen identidad y cultura desde la transmisión de saberes, tradiciones y memorias vivas.
2. Recuperar las experiencias y voces de mujeres en los procesos organizativos para la defensa del patrimonio cultural para el resguardo y cuidado de formas colectivas de habitar la memoria en sus territorios.
3. Describir las diversas festividades, manifestaciones culturales y actividades productivas de presencia activa y representativa de las mujeres como portadoras de la tradición y “cuidadoras de memoria”, que permitan profundizar en el debate sobre patrimonio cultural y género en las múltiples representaciones y procesos.
4. Dialogar con los diversos debates teóricos en torno al patrimonio cultural desde una perspectiva de género considerando los contextos de dominación hacia el reconocimiento de la “multiversidad-pluriversidad” de las historias y territorios despojados por la visión eurocéntrica y patriarcal del quehacer patrimonial.
5. Dar a conocer propuestas de buenas prácticas de gestión patrimonial para la incorporación de las mujeres a la esfera pública de las manifestaciones culturales materiales e inmateriales con miras a preservar, potenciar y difundir el patrimonio cultural de las mujeres.

**SECCIONES DE LA REVISTA BOLETÍN EN RED**

**OBSERVATORIO DE PATRIMONIO:** artículos de opinión, reflexiones o denuncias susceptibles a la pérdida de valores intrínsecos del patrimonio

cultural.

**OPINIÓN-INVESTIGACIÓN:** artículos productos parciales de investigaciones relacionadas a las diferentes áreas o categorías del patrimonio cultural.

**RESEÑA-ACTUALIDAD:** artículos que enfoquen problemáticas de actualidad del patrimonio cultural, donde la opinión de los propios actores del patrimonio es resaltada.

**CRÓNICA-HISTORIA:** artículos de referencia histórica del patrimonio cultural de nuestras ciudades y pueblos de Venezuela y Nuestra América.

**REQUERIMIENTOS**

\* Enviar los artículos en formato Word al correo-e: [redpatrimonio.ve@gmail.com](mailto:redpatrimonio.ve@gmail.com)

\* Título: 12 palabras máximo.

\* Extensión del cuerpo del texto: entre 1500 mínimo a 3000 palabras máximo (incluyendo las referencias bibliográficas).

\* Imágenes o fotos, con su respectivo mensaje escrito, fuente o autor, en formato JPG, preferiblemente con una resolución mayor de 800px.

\* Incluir una pequeña reseña curricular y un correo de contacto para nuestros lectores, de tres líneas máxima de extensión.

\* Las informaciones enviadas deben ser previamente corroboradas y debidamente sustentadas con referencias confiables y certeras, ajustadas a las normas APA 2026.

**RECEPCIÓN DE LAS**  
**COLABORACIONES**  
**HASTA EL**  
**31**  
**JULIO**  
**2026**

REDpatrimonio.VE



Observatorio de Patrimonio Cultural

La Red de Patrimonio Cultural de Venezuela (REDpatrimonio.VE) es una iniciativa de construcción colectiva, nacida en el año 2018, para la gestión del conocimiento en materia de patrimonio cultural venezolano y nuestroamericano, con una visión de inclusión y transdisciplinariedad, en el marco de la línea de investigación “Patrimonio Cultural, memoria e identidad” del programa en Ciencias de la Conservación del Patrimonio Cultural de la Dirección de Sociopolítica y Cultura de la Fundación Instituto de Estudios Avanzados (IDEA).

## MIEMBROS DE LA RED DE PATRIMONIO CULTURAL DE VENEZUELA

Fabiola **VELASCO PÉREZ**. Dionys **RIVAS ARMAS**. Octavio **SISCO RICCIARDI**. José Gregorio **AGUIAR LÓPEZ**. Petra **AGUILERA ALGUINDIGUE**. Carmen Julia III **AMUNDARAIN ORTIZ**. Gersury Katiuska **ARIAS GARCIA**. Miguel Alciro **BERROTERÁN**. Carolina **BERTI**. Claudio **BERTONATTI**. Trina María **BORREGO DE GÁMEZ**. Michel **BURGOS**. Andrés **CASTILLO**. Yaritza **CONTRERAS RIVAS**. Jesús Enrique **CORDERO VIERA**. Isabel María **DE JESÚS PEREIRA**. Daniel **DI MAURO**. Oscar **FERNÁNDEZ GALÍNDEZ**. Carlina **FLORES LISCANO**. Emily **GONZÁLEZ**. Armando **GONZÁLEZ SEGOVIA**. Víctor **GONZÁLEZ ÑÁÑEZ**. Andreina **GUARDIA DE BAASCH**. Judith **HEREDIA ARIAS**. Jorge Luis **HERNÁNDEZ**. Alejandro **LINARES MUÑOZ**. Aída **MACHADO ROJAS**. Natchaieving **MÉNDEZ**. Wilfredo **MENDOZA**. Ismenia de Lourdes **MERCERÓN**. Debbie **MOLINA**. Evelyn **MOY BOSCÁN**. José Alberto **PARRA OLIVARES**. Blanca **PÉREZ HERNÁNDEZ**. Juan **PIÑANGO**. Carlos **QUIÑONES GUEVARA**. Carlos Darío **RAMÍREZ MORALES**. Luis Eduardo **RANGEL GONZÁLEZ**. Manuel Alejandro **REINA LEAL**. María Alejandra **RIVAS SALCEDO**. Grecia **SALAZAR BRAVO**. Iris **SALCEDO MURO**. Gustavo Enrique **SOLÓRZANO GONZÁLEZ**. Lilia **TÉLLEZ**. Luisa **VILLAMIZAR CONTRERAS**. Soraya **YARACUNA DE ABREU**. Vidal **CISNEROS**. Maury **MÁRQUEZ**. Nancy **ESCALANTE**. Eucarys **JIMÉNEZ ESCALONA**. Rodolfo **VARGAS**. Belkys **MONTILLA ESCALONA**. Jorge **RIVAS**. María Gabriela **MARTÍNEZ DÍAZ**. Rebeca **REQUENA**. Carlos **MORGADO DELGADO**. María Ismenia **GARCÍA**. George **AMAIZ**. José Ignacio **LARES GUERRERO**. Nélide **RÉQUIZ SAYAGO**. Oscar **MAIDANA PINO**. Arnoldo **BARROSO CORDERO**. Yulitza **GARCÍA PITRE**. Carmen Aidé **CAMACHO GONZÁLEZ**. Gladys **OBELMEJIAS**. Betty **GONZÁLEZ MENDOZA**. Eliana **CRESPO PACHECO**. Carlos **NOHLE**. Luz Omaira **MENDOZA**. Yolimar **HERNÁNDEZ**. Martín **PADRÓN**. Manuel Antonio **LÓPEZ**. Pedro **REYES**. Ritzy **MEDINA**. Gabriel **BAUTE**. Yuraní **GODOY**. Ana Isabel **MÁRQUEZ**. Elita **MEDINA**. Amarildo **FERREIRA JUNIOR**. Anabel **LOZANO**. Edgar **HERNÁNDEZ**. Himar **RIVAS**. Pedro **ÁLVAREZ**. Marina **CIBATI**. María Francisca **WALLS**. Salvador **VILLÁ**. María Milagros **PÉREZ**. Hebert **STEGEMANN**. Jessica **LALANGUI**. Moravia **PERALTA**. Joffred **LINARES**. José Gregorio **GONZÁLEZ**. Orlando **ARAQUE**.

## INSTITUCIONES

**Fundación de Estudios Avanzado— IDEA, Caracas**

Escuela Venezolana de Planificación, Caracas

**Dirección de Proyectos y Cooperación Técnica de la Alcaldía Municipio Ambrosio Plaza, Guarenas**

Patrimonios AC, Caracas

**Observatorio de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt, Maracaibo**

Fundación Museo Histórico de Carúpano

**Coordinación de Patrimonio y Turismo de Trujillo**



[redpatrimonio.ve@gmail.com](mailto:redpatrimonio.ve@gmail.com)

[@redpatrimoniove](https://www.instagram.com/redpatrimoniove)

[@redpatrimoniodevenezuela](https://www.facebook.com/redpatrimoniodevenezuela)

<https://www.redpatrimonio-ve.com>

<https://www.youtube.com/@redpatrimoniove2841>