

# Boletín 30 RED en



Enero-Abril 2026

PATRIMONIO CULTURAL EN LA MÚSICA



FABIOLA VELASCO PÉREZ (2026)

**LA SENSIBILIDAD MILITANTE DE DIEGO SILVA SILVA:** RESTAURADOR DE LA IDENTIDAD MUSICAL VENEZOLANA Y NUESTRAMERICANA. BOLETÍN en RED. *Revista de Patrimonial Cultural*, Nº 30, Año 7, Etapa 3, Enero-Abril, Pp. 6-17

REVISTA DE PATRIMONIO CULTURAL



# 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 dox 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 dox de esta 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 dox 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 pa no el pañol clamo ni del hueso pañol ni del hueso pañol el trañe 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 no ha que da su im m so lo ce pañol y Co

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

lom bria 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.

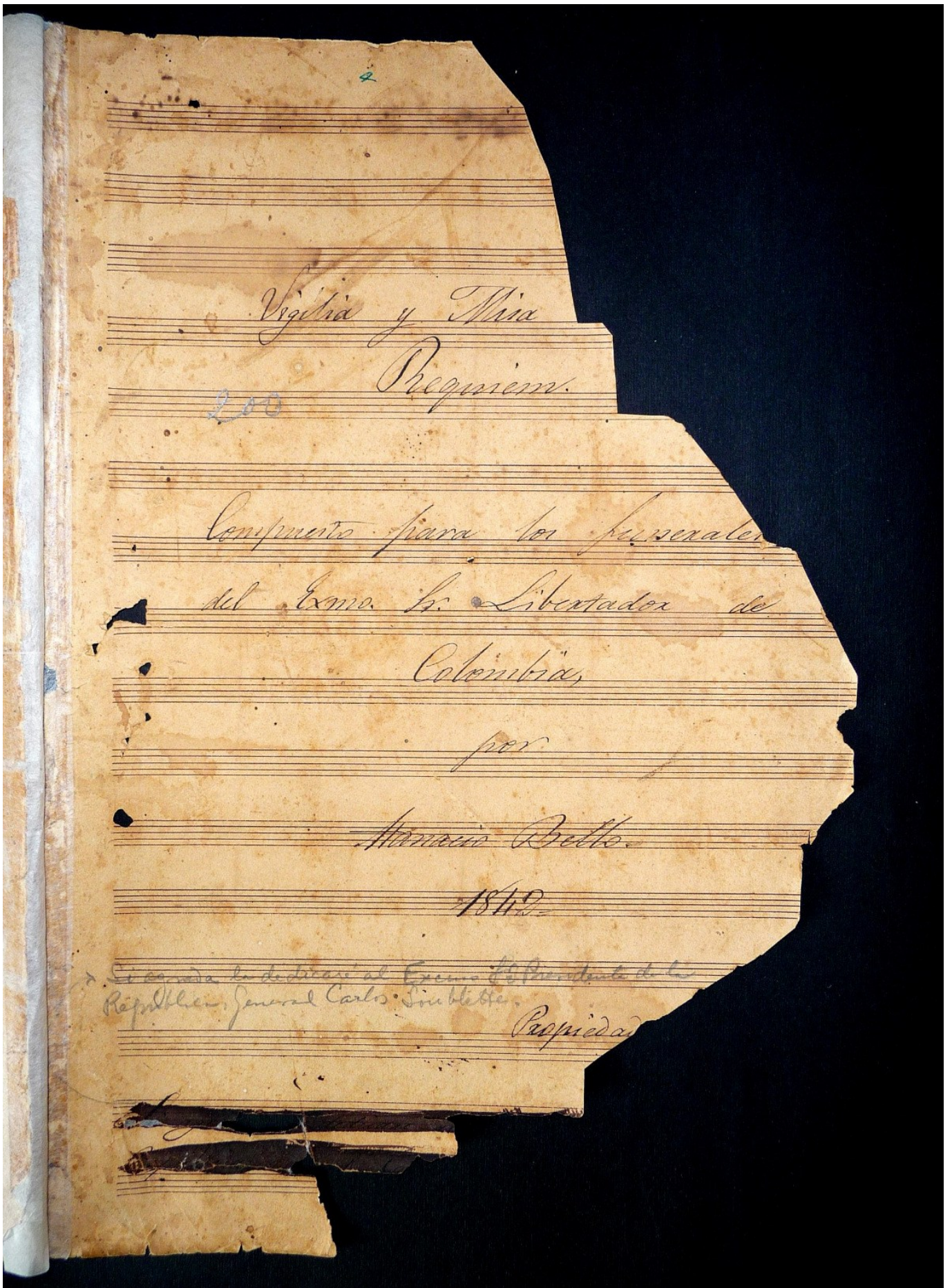
Fuente: Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional

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.*

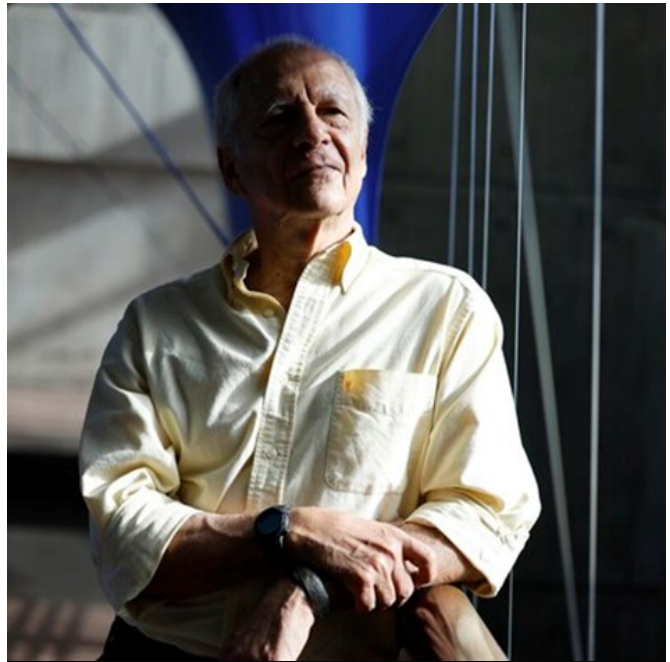


ENLACES SUGERIDOS Y COMPARTIDOS POR EL ENTREVISTADO:

(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/1OLOvcuoAffCek42tU4OWiLCbyUINnB\\_I](https://drive.google.com/drive/folders/1OLOvcuoAffCek42tU4OWiLCbyUINnB_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.