

**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
DOCTORADO EN CULTURA Y ARTE PARA
AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**

**EL ORFEÓN JUAN BAUTISTA PLAZA DEL PEDAGÓGICO DE CARACAS:
UNA MIRADA DECOLONIAL DESDE LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO
CORAL DE SUS PROTAGONISTAS**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al Grado de
Doctora en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe

Autora: María Josefina Machuca
Tutora: Dra. Noemí Frías

Caracas, Noviembre de 2019



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Coordinación de Estudios de Postgrado



N° 076-19


*EL ORFEÓN JUAN BAUTISTA PLAZA DEL PEDAGÓGICO DE CARACAS: UNA MIRADA
DECOLONIAL DESDE LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO CORAL DE SUS
PROTAGONISTAS*

*POR: MARÍA JOSEFINA MACHUCA
C.I. N° V- 5.976.312*


Tesis Doctoral del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe aprobado en nombre de la *Universidad Pedagógica Experimental Libertador* por el siguiente Jurado, a los catorce (14) días del mes de noviembre de dos mil diecinueve (2019).


Dra. Noemí Frías (Tutora)
C.I. N° 4.167.538


Dra. Zulay Pérez
C.I. N° 0.226.881


Dra. Silvia Gómez
C.I. N° 4.250.883


Dra. Josefina Palacios
C.I. N° 9.428.476


Dra. Iris Salcedo
C.I. N° 4.848.815

Dedicatorias y Agradecimientos

Agradezco a todas las generaciones de integrantes del Orfeón Juan Bautista Plaza y sus Directores, porque descubrí en este espacio cultural, un tesoro de vivencias que nunca imaginé que pudieran darle forma y consistencia a mi Tesis Doctoral, lo cual contempla otro motivo más para estar agradecida con mi querido Orfeón, quien ha aportado tantos beneficios y alegrías a mi afortunada existencia. Les dedico el producto de ésta Tesis que entreteje nuestras experiencias, emotividad, espiritualidad y solidaridad a través de este significativo proceso de co-construcción colectiva de vivencias corales.

Mi agradecimiento infinito a mis hermanos Orfeonistas Robert, Erin y Julio y a mis hermanas Nidia, Gioconda, Rosa María, Zenaida, Amparo, Alena, Cira y Claribel, porque sin sus versiones sobre esta apasionante vida coral, este trabajo no hubiera tenido ese sustento intersubjetivo que le aportó riqueza y mas amor a todo nuestro quehacer en el Orfeón, los cuales nos entusiasma a seguir adelante con el compromiso que adquirimos con nosotros mismos, con nuestro Pedagógico, con Venezuela, con Latinoamérica y el Caribe y sobre todo con la vida.

Mi agradecimiento infinito a mi tutora Noemí Frías, por motivarme para que produjera una obra inspirada en vivencias musicales, y porque su amor y calidad humana y profesional fueron mi musa en el proceso de construcción de saberes.

Este trabajo está especialmente dedicado a los Maestros:

Ernesto Ortiz Sepúlveda (Tito) porque en sus años mozos tuvo la brillante idea de conformar una agrupación coral, que no solo ha llenado de notas musicales y alegrías todos los espacios a donde ha llegado, sino que promete seguir haciéndolo por mucho tiempo más. Mi honra, agradecimiento y admiración querido Maestro.

Michel Eustache por haberme recibido con los brazos abiertos cuando mi corazón buscaba alinearse con los otros que me acompañarían en esta gran aventura de experimentar la música coral con amor incondicional, hermandad, dedicación, compromiso y solidaridad, y por haber inspirado el sentido de lo propio y de hacer las cosas diferentes. Mis respetos, admiración y eterno cariño Maestro.

María Josefina Machuca

ÍNDICE

	Pp.
Lista de imágenes	vii
Portada	i
Resumen	ix
Introducción	1
ESCENA I	
<i>EL MUNDO TRANSCOMPLEJO DEL ORFEON JUAN BAUTISTA PLAZA</i>	4
Memorias de mis Primeros Momentos Corales	6
La Realidad del Orfeón en el contexto de América Latina y el Caribe	18
El Orfeón del Pedagógico canta en el Espacio Geográfico del Paraíso	21
El Pedagógico de Caracas en el Escenario Actual	23
El Microcosmos del Orfeón en el Cosmos del Paraíso	26
Una Mirada Decolonizadora Origina Cambios Musicales en Venezuela	27
El Mundo Transcomplejo del Orfeón Juan Bautista Plaza	28
ESCENA II	
<i>MUSAS QUE INSPIRAN LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO CORAL DEL ORFEÓN</i>	35
La Epísteme de una Investigación Decolonizadora	37
De las Experiencias de Vida a la Sistematización	44
Notas Musicales Para la Construcción de Polifonías	46
De la Convicción Ontoepistemológica a la Acción Metodológica Decolonizadora	46
Decolonialismo del Saber: Una Propuesta Metodológica Para el Sur	48
Los Significados de un Mundo Coral Subjetivo e Intersubjetivo	50
Reinterpretando Historias Musicales Desde Lo Esencialmente Humano	51
Cómo se Escribe en Este Pentagrama	52
Cantar Danzando al Ritmo de las Vivencias Corales	56
La Pertinencia del Método Autobiográfico	57
Los Protagonistas de una Historia Escrita con los Otros	58
Siguiendo la Batuta de la Información	60
Varias Miradas sobre una Misma Realidad Coral	66
Las Expresiones de Sentido en la Complejización de la Realidad	67
ESCENA III	
<i>LAS EMOCIONES Y LOS AFECTOS EN LAS VIVENCIAS CORALES</i>	68
Evocación Hacia Pasajes Felices de mi Vida Coral	69
El Significado de Cantar en un Orfeón	72
Recordar es Vivir lo que se ha Amado	76

Compartires Internacionales	77
Cantando al Compás de los Ritmos Caribeños	77
Al Encuentro de los Sones en Cuba	78
Festivales Corales Enmarcados En Los Ritmos Latinoamericanos	83
Chile: Un Canto que Viene de la Cordillera	83
El Orfeón Juan Bautista Plaza en los Escenarios de Viña del Mar	91
Compartires Nacionales	102
Festival de Coros en Barquisimeto	102
Cantando en Escenarios Musicales de Caracas	103
Encuentro Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana	104
El Canto que se Comparte en la Ecología de los Espacios	106
Resaltando los Valores Humanos de Personajes Significativos	107
El Orfeón en el Doctorado Honoris Causa de Oscar D'León	109
El Orfeón en el Marco de los Festivales Corales a Nivel Nacional	112
La Identidad y el Sentido de Pertenencia Hacia el Orfeón	114
Un Himno que Inspira las Notas Del Canto	118
Himno de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador	120
ESCENA IV	
<i>UNA MIRADA DECOLONIALISTA EN LOS RITMOS LATINOAMERICANOS</i>	122
Un Joven Músico Estudiante de Castellano Tiene una Gran Idea	123
Nace Un Patrimonio Cultural: El Orfeón Juan Bautista Plaza	127
Un Epónimo De Alcurnia Para El Orfeón	128
Una Historia Entrecruzada con la Familia Plaza	130
La Resignificación de las Historias Contadas por “Tito”	132
Los Prolegómenos de una Música Decolonial que Cautiva	133
La Decolonización se Manifiesta en una Revolución Estética	134
Se Marchita una Música Impuesta y Florece una Nacional	137
Baches y Huecos se Llenan de Polifonías	138
Entre Música Artística, Madrigales y Cánones Inspiradores	139
Giros Melódicos y Variados Ritmos	140
La Resignificación de los Testimonios Escritos por los Primeros Protagonistas del Orfeón Juan Bautista Plaza.	145
Visiones Cosmogónicas nos Llevan a Ritmos Ancestrales	146
ESCENA V	
<i>UNA MIRADA DECOLONIAL EN LOS RITMOS CARIBEÑOS DEL ORFEÓN</i>	154
Entramado de una Realidad Musical con Acento Afrocaribeño	154
África Presente en la Música del Orfeón	155
Al Rescate de las Memorias Perdidas	158

El Perfil del Caribeño Que nos Inspiró con su Música	160
La Complejidad de un Guerrero que Sigue Ganando Batallas	166
De Vuelta a los Orígenes Caribeños del Haití Querido	168
La Caribeñidad Reflejada en la Música del Orfeón Juan Bautista Plaza	173
Al Rescate de Partituras que Yacían Olvidadas	175
La Discriminación Racial y Religiosa: Una Evidencia de la Invisibilización Contemporánea de los Caribeños.	183
ESCENA VI	
<i>LA ESTÉTICA MUSICAL EN UNA EXPRESIÓN DE LA ESPIRITUALIDAD</i>	186
Tejido Subjetivo de una Realidad Músico-Espiritual	186
La Espiritualidad en las Notas de la Novena Sinfonía de Beethoven	192
Una Reinterpretación Subjetiva de la Novena Sinfonía de Beethoven	196
Beethoven un Genio Europeo Decolonialista	201
ESCENA VII	
<i>UN GRUPO FOCAL SE CONVIRTIÓ EN REENCUENTRO CORAL</i>	205
Afloran de Nuevo los Mismos Significados	206
ESCENA VIII	
<i>LA HERENCIA MUSICAL DEL ORFEÓN JUAN BAUTISTA PLAZA</i>	215
La Solidaridad Del Maestro	217
El Orfeón Juan Bautista Plaza: La Gran Escuela	221
El Valor de la Amistad Coral.	223
El Gran Reencuentro De Todas Las Generaciones Del Orfeón	226
ESCENA IX	
<i>AL RESCATE DE LA IDENTIDAD NACIONAL</i>	234
El Orfeón Juan Bautista Plaza Simbólico	235
La Cantata Criolla Símbolo Musical de Nuestra Identidad	236
ESCENA X	
<i>UN APORTE PARA LA PAZ</i>	243
ESCENA XI	
<i>EL ORFEÓN TRANSMODERNO DE MIS ANDANZAS</i>	247
El perfil de una Directora Luchadora	247
ESCENA XII	
<i>LAS POLIFONÍAS DE UN FUTURO PROMETEDOR</i>	252
Un Pasado Proyectado Hacia el Futuro Coral	252
Hallazgos que Develan Realidades Solapadas	
ESCENA XIII	
<i>CAMINANTE NO HAY CAMINO SE HACE CAMINO AL ANDAR</i>	258
REFERENCIAS	

Lista de Imágenes

Imagen 1	Claribel Camero, Zenaida Díaz, Nidia Tabarez y María García	7
Imagen 2	Orfeón antes del iniciar un concierto	9
Imagen 3	Gioconda con nosotros en Santiago de Chile	10
Imagen 4	Amparo con José Luis y yo	14
Imagen 5	Delimitación general del Paraíso	22
Imagen 6	El gran Orfeón Juan Bautista Plaza en una de sus épocas de esplendor	34
Imagen 7	La artista que siempre fui en Viña del Mar	68
Imagen 8	Parte del Grupo coral con el que me inicié	71
Imagen 9	Lista de sopranos y contraltos del Orfeón en el año 1996	74
Imagen 10	Lista de tenores, bajos y Directivos del Orfeón Año 1996	75
Imagen 11	La felicidad irradiaba en nuestro arribo a Cuba.	78
Imagen 12	Orfeón en su arribo a Santiago de Cuba en el año 1993	79
Imagen 13	Orfeón en el Lobby del Hotel Santiago de Cuba	80
Imagen 14	Bienvenida al Hotel Santiago por parte de trovadores cubanos	81
Imagen 15	Presentación en la Sala Dolores en Santiago de Cuba	82
Imagen 16	Orfeón llegando al Aeropuerto Internacional de Santiago de Chile	84
Imagen 17	Posando en Puente Alto San José de Maipo	85
Imagen 18	Visita del Orfeón al Colegio San Andrés de Casas Viejas. Chile	86
Imagen 19	Música y muchachos llenan el corazón de un orfeonista docente	87
Imagen 20	Como hermanos brindando en almuerzo en Santiago de Chile	87
Imagen 21	En la cabaña con mi amiga Evangelina	88
Imagen 22	Acompañantes Manuel Bravo y Marianela Arocha	89
Imagen 23	Emocionados con la bandera de Venezuela improvisada	90
Imagen 24	Representación en pleno del Orfeón en el Lobby del Hotel O`Higgins	92
Imagen 25	Concierto en Viña del Mar Chile dirección Maestro Michel Eustache	92
Imagen 26	En otro escenario de Viña del Mar. Disfrutando de la música	93
Imagen 27	Palabras del Organizador del evento después de una presentación	94
Imagen 28	Michel dirigiendo un canto común en Valparaíso	95
Imagen 29	Disfrutando con Tito y compañeros de un paseo por Valparaíso	99
Imagen 30	Orfeón en el frio Muelle Prat para ir a ver leones marinos	100
Imagen 31	Integrantes del Orfeón en la Catedral de Barquisimeto. 1999	102
Imagen 32	III Encuentro Iberoamericano de Historia de la Educación	104
Imagen 33	Enaltecendo el nombre de Venezuela en el evento	104
Imagen 34	El Orfeón cantando en los espacios del Museo de Bellas Artes	106
Imagen 35	Ensayo con Michel Eustache en los espacios del Cafetín del Pueblo	107
Imagen 36	Orfeón en concierto homenaje al Profesor Roberto Nogales	108
Imagen 37	Profesores Rafael Artiles, Ezequiel Camacho y Ramón Tovar	109
Imagen 38	Oscar D'León Doctor Honoris Causa	110
Imagen 39	Ensayo con el hijo de Oscar D'León	111
Imagen 40	El Orfeón con María Teresa Centeno Vicerrectora de Extensión	112
Imagen 41	Orfeón y músicos en un Festival Nacional en Caracas en los 90	113
Imagen 42	Orfeón en Concierto en el Miniauditorio Simón Bolívar	115
Imagen 43	El Orfeón en una graduación bajo la Dirección de Ernesto Ortiz	117
Imagen 44	El Orfeón en las graduaciones bajo la Dirección de Michel	118
Imagen 45	El Maestro Ortiz con Luis Beltrán Prieto Figueroa acto solemne	123
Imagen 46	Profa. Olga de León de Padrón. Cofundadora del Orfeón.	124
Imagen 47	En sus inicios el Orfeón bajo la dirección de su fundador	125
Imagen 48	Presentación del Orfeón en el Consejo Académico del momento	126

Imagen 49	El Orfeón Juan Bautista Plaza dirigido por Tito	127
Imagen 50	Profesores en Misa solemne honor Maestro Juan Bautista Plaza	129
Imagen 51	Mario Torrealba Lossi con Greta Müller y Marianela Arocha	129
Imagen 52	El Orfeón el día bautizo con el epónimo de Juan Bautista Plaza	130
Imagen 53	Repertorio del Orfeón para un acto académico en el año 1970	142
Imagen 54	El Orfeón en Concierto en el Pedagógico	143
Imagen 55	El Orfeón en la Universidad Industrial de Santander Bucaramanga	152
Imagen 56	Maestro Michel Eustache Vilaire	162
Imagen 57	El Maestro Michel Eustache y Profesor Andrés Gómez en Concierto	163
Imagen 58	Michel al piano en un ensayo	164
Imagen 59	Michel sentía pasión al dirigir y nosotros de ser dirigidos	165
Imagen 60	Arelys de Eustache con Claribel Camero en el Salón del Orfeón	166
Imagen 61	Michel y su esposa en la actualidad con un Coro de Chile	167
Imagen 62	Michel con Tito y Gloria Larrazábal en su grado de Magister	167
Imagen 63	Michel con Nidia Tabarez en la voz ipecista 2004	179
Imagen 64	Concierto sacro en una Iglesia dirigido por Michel Eustache	186
Imagen 65	Novena Sinfonía de Beethoven a Mil voces Teresa Carreño	204
Imagen 66	Grupo focal en el reencuentro compartiendo un almuerzo	205
Imagen 67	En el reencuentro por los 50 años del Orfeón.	214
Imagen 68	Con Robert en las graduaciones	215
Imagen 69	Milagros Benítez dirigiendo el Orfeón en Navidad	222
Imagen 70	Robert con Erin Vargas	223
Imagen 71	Reencuentro por los 50 años en el Salón del Orfeón	230
Imagen 72	Profesor Omar Hurtado en el brindis por los 50 años del Orfeón	231
Imagen 73	Mi mamá y mi tía en el Salón del Orfeón	232
Imagen 74	Parte del grupo en un compartir en Restaurant “El Gran Señor”	233
Imagen 75	Afiche con la invitación a la Cantata Criolla	237
Imagen 76	Integrantes del Orfeón y amigos reunidos en espacios del Teatro	238
Imagen 77	Michel con un grupo representativo del Orfeón	239
Imagen 78	Con Alberto y la madre de Alena	240
Imagen 79	Concierto de la Cantata Criolla en el Teatro Teresa Carreño	241
Imagen 80	Idwer Álvarez, Felipe Izcaray y Franklin de Lima al culminar la exitosa Obra.	242
Imagen 81	Dra. Cira Parra Directora del Orfeón	249
Imagen 82	El Orfeón Juan Bautista Plaza en las graduaciones año 2019	250
Imagen 83	Orientaciones Corales por parte de Cira	250
Imagen 84	En Tanaguareñas en armonía y siempre felices	251
Imagen 85	El Orfeón en un descanso sinérgico	254
Imagen 86	Posando en el Aeropuerto de Aruba	257

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
COORDINACIÓN DE POSTGRADO
DOCTORADO EN CULTURA Y ARTE PARA
AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
RESCATE, CONSERVACIÓN Y GESTIÓN CULTURAL DEL PATRIMONIO
TANGIBLE E INTANGIBLE LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO**

**EL ORFEÓN JUAN BAUTISTA PLAZA DEL PEDAGÓGICO DE CARACAS:
UNA MIRADA DECOLONIAL DESDE LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO
CORAL DE SUS PROTAGONISTAS**

**Autora: María Josefina Machuca
Tutora: Dra. Noemí Frías
Fecha: Noviembre de 2019**

RESUMEN

La última nota de este pentagrama fue develar la realidad sociocultural del Orfeón Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas desde la mirada decolonial del mundo coral a través de relatos de vida de sus diferentes protagonistas. Se hicieron cruces dialécticos de los relatos plasmados en documentos del Orfeón, con el versionar de integrantes activos y retirados, los directivos del Orfeón, y el mío como coralista, en un contexto ubicado en la Sede del Orfeón en el Paraíso, durante los últimos 27 años. Por tratarse de una investigación relacionada con la música, en la metodología se hicieron referencias a las propuestas culturales basadas en paradigmas transmodernos: Burke (2000), Dussel (2006), Maturo (2010), Sousa Santos (2011), Kuper (2001), García Canclini (1989) y Juan José Bautista (2014). Se sustentó en el paradigma Socioconstruccionista, bajo el método biográfico-narrativo. Como fuentes se utilizaron conversaciones informales, observaciones participantes, grupos focales, entrevistas en profundidad y memorias fotográficas. Surgieron como expresiones de sentido: 1) La emocionalidad y los afectos en las vivencias corales. 2) Una mirada decolonialista musical en los ritmos latinoamericanos y caribeños. 3) La estética musical en una expresión de la espiritualidad en las interpretaciones corales. 4) Rescate de la Identidad Nacional. Se construyó la realidad coral del Orfeón visto como un espacio que propicia las experiencias de vida de sus integrantes, los encuentros sociales de subjetividades e intersubjetividades. Afloró el afecto de sus protagonistas desde un pasado lleno de gratas experiencias emocionales y espirituales, así como la evocación de momentos que dejaron huellas imborrables en sus vidas. Como hallazgo emergió la postura decolonialista que enaltece la música local y regional, la necesidad de una cultura de paz y el rescate de la cultura latinoamericana y caribeña, al tiempo que nos visibiliza desde nuestros espacios del Sur y el Caribe hacia el resto del mundo.

Descriptores: paradigma transmoderno, intersubjetividad, subjetividad, decolonial, espiritualidad, mundo coral.

INTRODUCCIÓN

En la época contemporánea, diferentes autores latinoamericanos se han dado a la tarea de volver su mirada hacia atrás, con el fin de releer la historia, reinterpretarla y reescribirla de acuerdo a los aportes que le suministran equipos multidisciplinarios conformados por historiadores, economistas, sociólogos, antropólogos, lingüistas, artistas de diferentes ramas y otros estudiosos de la historia cultural, con enfoques y perspectivas diferentes a las tradicionales. Hay una tendencia a desarrollar este proceso combinando las orientaciones básicas que han dado sentido a las formas tradicionales de escribir la historia, con la incorporación, aunque tímida y paulatina, de otras tendencias contemporáneas que trascienden los paradigmas tradicionales, pero sin que se excluyan mutuamente. De acuerdo a lo anterior, se asume el paradigma transmoderno, según el cual los paradigmas emergentes-cualitativos coexisten con los paradigmas históricos tradicionales, en la medida en que éstos hacen sus aportes de acuerdo a sus puntos de encuentro.

La pertinencia de ésta Tesis Doctoral puede evidenciarse en el abordaje de la investigación cualitativa y la construcción del conocimiento, desde la visión de quienes construyen y reconstruyen la realidad, la modifican y las viven, no solo en un contexto social, sino también en una realidad individual y humana, con una visión fenomenológica que nos ubica en el presente, pero relacionado con el pasado y proyectado hacia el futuro. Esta investigación se centra sobre todo en el significado de las experiencias humanas y las vivencias tanto de los integrantes del Orfeón, como de las personas que no han hecho vida interna en la agrupación, pero han estado vinculados afectivamente con sus integrantes.

A su vez, busca comprender al ser humano latinoamericano y caribeño, desde las acciones individuales y colectivas en la vida cotidiana del Orfeón, resaltando así las experiencias de lo vivido como una vía de explicar lo observado en el contexto regional y local, y su implicación en el puesto que le corresponde en el mundo contemporáneo, tal como lo plantean los autores citados. En este caso la realidad sociocultural del Orfeón, la compone un sistema de elementos interconectados y una realidad subjetiva producto del entretreído de visiones, experiencias de vida y

emociones que todos aprecian y la perciben de diferentes formas según sus propios procesos personales, históricos y culturales.

Es por ello, que se genera un punto de vista personal que se fundamenta en los trabajos de otros investigadores o autores que lo apoyan, pero que procura mantener la pertinencia con las expresiones de sentido suministradas por los actores y autores de los textos consultados, así como del contexto social estudiado. Los aportes teóricos en la investigación donde existen visos transmodernos, donde lo ecléctico u holístico permite ampliar las visiones para la construcción de nuevas realidades, me permite como investigadora, una posición no sólo reflexiva y crítica, sino creativa e inspiradora por referirse a un tema cultural relacionado con el arte musical.

Se toma como punto de partida en el proceso de investigación la postura de Graciela Maturo (2010), propone la reconstrucción intuitiva de la historia, con el apoyo importante de los documentos y textos del pasado y una descripción que propicie el análisis bajo la perspectiva de los procesos actuales, con la cual me identifico, porque ésta en su obra literaria, permite que los personajes adquieran una dimensión humana diferente a los estereotipos que ofrece la historia tradicional. Pero también propone, hacer que haya confluencia entre varias formas de abordar los temas culturales, tanto desde el punto de vista tradicional, como desde los paradigmas emergentes, e interpretarlos apoyados en varias orientaciones.

De allí, que la historia contada muestre las dimensiones personales y humanas vividas por los actores de la historia, pero en relación con las tendencias de la música coral contemporánea, de acuerdo a la propuesta de uno de sus Directores musicales durante la tercera etapa del Orfeón. Se sigue una estructura que emergió de la misma dinámica de la investigación y se divide en escenas como si fueran representaciones de teatro, que se identifican de esta manera para darle paso a la creatividad artística que caracteriza a esta investigación, la cual quedó conformada de la siguiente manera: **ESCENA I:** El Mundo Transcomplejo del Orfeón Juan Bautista Plaza, donde se devela un mundo coral emergente y complejo, y se describe cuál fue la realidad estudiada y su contexto en el tiempo y en el espacio. **ESCENA II:** Musas que Inspiran la Construcción del Mundo Coral del Orfeón, donde se hace referencia a mis Musas

Ontoepistemológicas y Metodológicas, y se destaca cuál es la postura paradigmática que orienta esta investigación, qué la inspiró y qué camino metodológico sigue.

ESCENA III: La emocionalidad y los afectos en las vivencias corales, devela lo sentido por los protagonistas en cada etapa vivida. **ESCENA IV:** Una Mirada Decolonialista en los Ritmos Latinoamericanos, donde se hace una interpretación de las posturas paradigmáticas que asumieron los actores sociales en los inicios del Orfeón y la influencia en su repertorio coral. **ESCENA V:** Una Mirada Decolonialista en los Ritmos Caribeños del Orfeón. Se elabora el tejido de una realidad musical con acento afrocaribeño, donde se interpreta el discurso del Profesor Michel Eustache y se devela la influencia africana en el repertorio coral. **ESCENA VI:** La Estética Musical en una Expresión de la Espiritualidad. Se construye el tejido subjetivo músico-espiritual donde se narran vivencias espirituales en el Orfeón. **ESCENA VII:** Un Grupo Focal se Convirtió en Reencuentro Coral. Se hace una revisión del mundo de significados narrado por los protagonistas. **ESCENA VIII:** La Herencia Musical Del Orfeón Juan Bautista Plaza. Donde se destaca el patrimonio afectivo y cultural. **ESCENA IX:** Al Rescate De La Identidad Nacional. Propuestas que emergieron. **ESCENA X:** Un Aporte Para La Paz. **ESCENA XI:** El Orfeón Transmoderno De Mis Andanzas **ESCENA XII:** Las Polifonías De Un Futuro Prometedor, incluye los hallazgos donde se develan las realidades solapadas contadas por los protagonistas de la historia. **ESCENA XIII:** Caminante No Hay Camino se Hace Camino al Andar, donde se hace un resumen de la realidad con una mirada hacia el futuro.

ESCENA I

EL MUNDO TRANSCOMPLEJO DEL ORFEÓN JUAN BAUTISTA PLAZA

“La creatividad es un acto de valentía. Establece: estoy dispuesto a arriesgarme al ridículo y al fracaso para poder experimentar este día con novedad y frescura. Aquel que se atreve a crear, a trasponer los límites, no solo participa de un milagro, sino que llega además a descubrir que en su proceso de SER, el es un milagro...”
Joseph Zinker

Una visión transcompleja de la realidad me permite reinventar los modos de percibirla, de indagarla e interrogarla para poder comprenderla e interpretarla. Ello supone crearla y recrearla de un modo nuevo. Balza (2009). Debido a la naturaleza de ésta investigación, no se requirió delimitar el tema de estudio dentro de criterios rígidos e inflexibles, pues, este se iba construyendo en la medida en que las observaciones donde participé, los discursos de los protagonistas, las fotos que observé, las partituras y los documentos que rescaté y mis propias evocaciones iban aportando la información para la co-construcción del objeto de estudio.

La transcomplejidad en este estudio le da vida al entramado socio-cultural que se construye desde una mirada holística. Para Bateson (citado en Castro, 2007)

El pensamiento complejo permite entablar puentes de diálogo con aquellas tradiciones cosmológicas y espirituales, para las cuales la “realidad” está compuesta por una red de fenómenos interdependientes — que van desde los procesos más bajos y organizativamente más simples, hasta los más elevados y complejos— y que no pueden ser explicados sólo desde el punto de vista de sus elementos. Tradiciones filosóficas o religiosas en las que el entretreído es mayor que cada una de las partes. (p.87)

Esa misma co-construcción permanente y cotidiana a través del discurso de los actores sociales, hizo que el objeto de estudio no fuera algo acabado, e iba dejando espacios para realizar modificaciones y replanteamientos sobre la marcha, hasta el momento cumbre de la presentación oral de los productos de ésta investigación, y aún más allá, en el futuro. Ibáñez (1990) reafirma lo anterior cuando expresa que: “La realidad es siempre un proceso abierto, inacabado y en constante

devenir, con lo cual es difícil mantener presupuestos estrictamente deterministas...”(p.220)

Al estar circunscrita ésta investigación a paradigmas emergentes, la permanente revisión, reflexividad y nuevos aportes en el día a día lo único que me permitió fue aproximarme a una realidad transcompleja que fue emergiendo, en la misma medida en que profundizaba en la interioridad de los personajes de los relatos narrados. Esta visión emergente y transcompleja, hizo que las historias contadas, se narra en primera persona, una tendencia decolonialista que se revela en contra de la obligación impuesta por la investigación positivista de referirse a sí mismo en tercera persona, como si fueras otro, para significar que lo esencialmente humano no es importante. No comparto la visión de que lo esencialmente humano no está presente en el objeto de estudio de ninguna investigación “seria”, según los investigadores positivistas, y se *“obliga al investigador a proyectarse durante el relato en una tercera persona, que no se apropia de la investigación porque está aislada de su objeto de estudio”*, Vallejo (2018, p.19) quien se apoya en Wolcott (2004) para justificar esta postura:

El reconocer la naturaleza crítica del papel del observador y la influencia de sus valoraciones subjetivas en el trabajo cualitativo hace más importante que los lectores sean conscientes todo el tiempo de ese papel, de esa presencia. Escribir en primera persona ayuda a los autores a conseguir estos propósitos. (p. 24).

Para la construcción de esta historia que llevará a develar el mundo coral oculto en las memorias de sus protagonistas, en el siguiente aparte, empiezo con los primeros relatos, narrados en primera persona, y los que emerjan de boca de otros protagonistas. Ibáñez (1990, p.222) se refiere a la construcción de las historias en conjunto al afirmar lo siguiente: “Los actores sociales guían sus actividades en función de marcos de significación que deben ser dilucidadas por el investigador, pero esto sólo puede conseguirse entrando en el juego de significados articulados por los propios actores”. Comienza el interesante juego de significados.

Memorias de mis Primeros de Momentos Corales

Comienzo evocando momentos vividos en un macroescenario teatral llamado vida coral, cuyo microescenario transcurre en el Salón del Orfeón Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas, y otros escenarios donde pudimos compartir en felicidad a través del canto coral, donde se destaca su importancia de ser un espacio de encuentro social de subjetividades e intersubjetividades, y emerge la trama humana en todas sus dimensiones. Por ellos, se cuentan episodios gratos y no tan gratos, tal como sucede en la vida real, porque de allí vienen, con sus protagonistas de carne y hueso, espíritu, sentimientos y emociones como son todos los seres humanos.

Recurrí entonces a la memoria para evocar en el presente momentos de mi vida coral, donde los eventos reaparecen como destellos acompañados de las emociones más significativas para el momento. La memoria destello es aquella que "... se activa en el caso de que un suceso implique sorpresa, emoción y relevancia personal". Bellelli y Leone (1999). Al hacer uso de mi memoria destello para evocar muchos momentos en mis 27 años de vinculación con el Orfeón, me percibo como un personaje cuyo mundo de vida me insertó naturalmente en la música coral, y con mis relaciones afectivas con los que considero, mis hermanos orfeonistas.

Con ellos y sus Directores Tito, Michel y Cira, pude percibir que no se trataba solamente de darle rienda suelta a la parte técnica que acompaña de manera necesaria las interpretaciones musicales, sino a la posibilidad de expresarme como persona que vive y experimenta momentos como cualquier otro ser humano, de tristezas y desencuentros, pero también de grandes logros, satisfacciones personales y expresión del espíritu. Esta percepción es compartida por Zenaida, soprano activa, quien decidió seguir en el Orfeón, a pesar de que tuvo que renunciar al Departamento de Idiomas en el Área de Francés, del Pedagógico de Caracas, por motivos personales.

Mira, Estoy súper emocionada contándote esto, yo a Michel le voy agradecer y al Orfeón toda la vida por haberme enseñado. En estos días, ayer por cierto, me preguntaba una estudiante, profesora usted estudió canto? Y contesté: No estudié sistemáticamente, no en una academia donde me evaluaron ni me pusieron una nota por canta, pero creo que el Orfeón es humano, entonces hay una conexión allí que trasciende lo básico, lo superficial, el conocimiento de una partitura, técnica particular, es también ese encuentro con lo humano que va mas allá.



Imagen 1
Claribel Camero, Zenaida Díaz, Nidia Tabarez y María García
Fuente: Silvia Gómez

La actual Directora expresa lo que para ella significa el Orfeón Cira:

La música es bien cuadradita, superlógica, científica pero el final es la alegría la emoción las endorfinas, el placer, el amor, la amistad, el compañerismo, la amistad, el amor entre todos, o sea, el trabajo de equipo, y el pelear entre equipo pues. Personas que manejan empresas me preguntan que como se maneja un coro y se hace que suene al unísono. Porque los líderes de cuerda de repente son panas patria o muerte que tienen que sacar a su grupo adelante. Y se logra que el resultado final sea el mejor. Y es lo mejor porque hay mucha emoción mucha alegría. E inclusive hay mucho llanto porque uno llora muchas veces por las canciones. Es tener los sentimientos a flor de piel pero dirigidos hacia un texto a una cosa bien organizada como es la música y el punto final es felicidad”.

Por su parte, Claribel la Profesora de Canto expresa que el Orfeón “*Ha sido parte importante de mi vida, de mi quehacer, por la gente que conozco. Me identifica la música que hemos trabajado*”. Su esposo, Erin Vargas fiel acompañante de ella en el Orfeón y también Profesor de Música agrega: “*Para mí el Orfeón es algo que he querido mucho a pesar de que no me he metido, pero por medio de Claribel estoy vinculado, ella ha tenido una larga relación con Michel.*

La memoria destello compartida con cada uno de los integrantes del Orfeón con su carga de gran emotividad forma una memoria colectiva que acude a “la acumulación de las representaciones del pasado que un grupo produce, mantiene, elabora y transmite a través de la interacción entre sus miembros” Jedlowski (citado en Bellini, 1999). Sin embargo, la memoria colectiva en el Orfeón es mucho más que las memorias compartidas de eventos particulares que se dieron en el pasado, ya que implica también recordar pasajes que nos hacen reflexionar sobre hechos que en su momento no tenían el significado que tienen ahora. Las emociones tienen un papel preponderante en esas memorias, ya que cuando emerge el recuerdo viene acompañado de una emoción.

El papel de las emociones en las situaciones y conductas compartidas se ha señalado a menudo. Las respuestas emocionales de las otras personas es una de las señales más poderosas y directas de la importancia de un suceso. Las emociones de otra gente son también significativas para atraer la atención de los individuos. (Op.cit)

Recordar estas vivencias y experiencias felices, alegres y emocionantes, se combinan con las no tan alegres, como la muerte de nuestros hermanos, quienes se nos adelantaron en su viaje hacia la eternidad, con los necesarios conflictos y desencuentros que nos hacen crecer como personas y construir relaciones sólidas y duraderas, y también con el sinfín de anécdotas y recuerdos de un pasado que trae al presente imágenes nítidas de momentos que nunca se borrarán de nuestras mentes, pero sobretodo, de nuestros corazones. Se sucedieron muchos destellos de la memoria de cada uno de nosotros para construir una memoria social en correspondencia con una colectiva, que develó realidades del mundo coral que no se conocían. Rosa María, contralto activa, actual Profesora de Educación Especial relata:

Recuerda que también nos íbamos a desmayar frente a un director mexicano. Eso fue en un América Cantat, no recuerdo el año. Había que montar un canto común entre lo sacro y lo profano. No pudimos aprendernos la misa en idioma azteca porque el tipo maltratador y abusador dijo que sus coros leían música y estaba atacado porque la mayoría no éramos lectores. Decidimos no cantar con él. El día de la presentación terminamos todos por error en el escenario con el personaje, no nos pudimos escapar y terminamos doblando y a Gioco le dio un yeyo del estrés.

A pesar de esos recuerdos, Rosa recuerda muchos momentos gratificantes vividos en el Orfeón, tal como lo demuestra la siguiente imagen.



Imagen 2
Orfeón antes del iniciar un concierto. Rosa María segunda a la izquierda
Fuente: Silvia Gómez

La disciplina, la constancia y la perseverancia abrió nuevas aristas para el encuentro con los otros, quienes tenían intereses comunes a los míos, y sus sentimientos eran análogos cuando venían de la interpretación coral, muchas veces también de eventos cotidianos en el cual nos identificábamos porque vivíamos situaciones comunes como los seres humanos y sociales que somos.

La intersubjetividad acompañaba nuestras constantes interacciones y nos hacía crecer como personas. No es fortuito el hecho de que al menos 30 integrantes del Orfeón para la época, hubiéramos convergido en el mismo espacio y al mismo tiempo, y por mucho tiempo fuimos inseparables. Nos atrajo la misma energía musical, el mismo deseo de compartir con los otros, los mismos valores que nos hacían querernos incondicionalmente, y también amar lo nuestro, lo que nos identificaba, lo que sentíamos que nos pertenecía.

Al respecto Robert explica lo que significa para el pertenecer al Orfeón:

Para mí ha sido una escuela gigantesca desde el punto de vista, no musical, sino desde el punto de vista humano desde el punto de vista de crecimiento de valores porque yo el orfeón lo concibo también como una familia. De hecho los coralistas que yo conocí allí me ayudaron a madurar porque no solo fue el director sino todo el contexto en el que yo me desenvolvía”.

Se entrecruza esta versión con lo que plantea Ibáñez (1990)

Lo social solo existe en el marco y por medio de la intersubjetividad entendida como “el mundo de significados comunes y propios de una colectividad de seres humanos” y sólo puede darse en la interacción entre las personas, la comunicación tiene un papel fundamental. Pero los significados elaborados en el espacio intersubjetivo dependen del bagaje acumulado a través de la historia de la colectividad a la que pertenecen las personas. (p.279)

Una contralto exorfeonista, jubilada del Pedagógico de Caracas, pero sentimentalmente ligada al Orfeón, cuenta su apreciación sobre sus años en nuestra compañía. Gioconda:

Te puedo decir que los años vividos en el Orfeón fueron de los mejores de mi vida donde compartí, no solo con un excelente director como Michel Eustache, sino con inolvidables compañeros y amigos que aún conservo y que siempre están en mi corazón.



Imagen 3

Tercera a la derecha Gioconda con nosotros en Santiago de Chile

Fuente: María Josefina Machuca

La individualidad de cada integrante es muy importante, pero cede su espacio al encuentro colectivo con los otros. De Sousa Santos (Op.cit), tiene una concepción ontológica sobre el ser y la vida muy distintas del individualismo, y considera que los seres son comunidades de seres antes que individuos, y le da preeminencia a las comunidades y sus antepasados, y estas están presentes y vivas, al igual que los animales y la Madre tierra. Como complemento, en ésta investigación con enfoque biográfico-narrativo ese trascender lo individual hacia lo colectivo queda diluido en el todo que representa el espacio social de encuentro de subjetividades e intersubjetividades del Orfeón. Esta afirmación tiene su apoyo en lo expresado por Ferrarotti, (1983) en la siguiente cita:

Todo acto individual es una totalización de un sistema social...es como una síntesis activa de un sistema social, la historia individual es como la historia social totalizada por una praxis: estas dos proposiciones implican un camino heurístico que ve lo universal a través de lo singular, que busca lo objetivo sobre lo subjetivo, que descubre lo general a través de lo particular. Una historia de vida es una práctica de vida, una praxis de vida en la que las relaciones sociales del mundo en que esa praxis se da son internalizadas y personalizadas, hechas ideografía. Esto es lo que justifica poder leer o descubrir toda una sociedad en una historia de vida. (p.45)

La historia del Orfeón se dio a conocer a través de mi historia entrelazada con las historias contadas por los otros participantes, distintos a mí. Tomando la idea de Dussel (2006) considero que el otro es distinto a mí, no meramente diferente. Aunque con otros personajes de la historia no era tan empática, el Orfeón igual significó, para muchos de nosotros, ese espacio de encuentro que se convirtió en un oasis dentro del desierto que representaban las responsabilidades laborales y estudiantiles, que colmaban de estrés nuestros días, y que nos ayudaba a salir contentos aunque las circunstancias no nos favorecieran.

Acojo la idea de Dyer (1981) cuando expresa que a la necesidad básica de trabajar y de sentirse productivo, la acompaña el instinto de relajarse y aminorar la marcha y ser capaz de eliminar toda presión. La sinergia que se producía al estar todos juntos, unidos por el don del canto, diluía cualquier vestigio de fatiga. Ese estrés se canalizaba, y se sigue canalizando de forma positiva cuando interactuamos

en los ensayos y las presentaciones con esos otros, con quienes logramos afinar las notas musicales en una polifonía que nos recarga de energía positiva, que al mismo tiempo nos libera de enfermedades, amarguras y nos hace productivos.

Tanto el ocio positivo como la musicoterapia que propicia la participación en el Orfeón se evidenciaba en salud física, mental, emocional de la mayoría de sus integrantes, que se traducía en mucha alegría y entusiasmo. Nidia, además de pertenecer al Orfeón, ocupó durante 14 años el demandante cargo de Jefa de Departamento de Artes en el Pedagógico de Caracas, y confiesa que no hubiera podido sobrellevar la compleja carga de sus responsabilidades si no hubiera sido por las escapadas que hacía a los ensayos y las presentaciones del Orfeón.

Por mi parte, desde que ingresé como docente ordinaria al Pedagógico de Caracas en el año 2005, fue fundamental mi participación en el Orfeón, porque tuve que compartir mis labores docentes con la Jefatura del Área en Educación Comercial en mi Departamento de Prácticas Docentes, que también era muy demandante en obligaciones y compromisos administrativos. Pero el ocio positivo que generó la música trajo grandes beneficios para mi salud y mi bienestar emocional.

Entretejiendo lo afirmado con lo que dice Honoré (2007):

Cantar y tocar instrumentos, o escuchar a otros que lo hacen, es una de las formas de ocio más antiguas que existen. La música puede ser estimulante, provocadora, emocionante, o puede tranquilizar y relajar, que es precisamente lo que hoy buscan cada vez más personas. (p.246)

Además del ocio positivo, la musicoterapia natural que se generaba cuando asistía al Orfeón en un compartir perenne con mis hermanos coralistas, también mantuvo a raya muchos desequilibrios físicos y emocionales que pudiera haber padecido, por causa de la constante tensión que significa cumplir con múltiples cargas laborales en el Pedagógico que fueron compartidas con las del Liceo Edoardo Crema hasta el año 2014. Al respecto, Zapata y Maya (2014) refieren que la musicoterapia contribuye a reducir el estrés cuando se emplean los efectos fisiológicos que provocan algunas melodías que al ser escuchadas generan un estado modificado de consciencia, en el cual la persona supera de forma creativa sus conflictos y las causas de su tensión nerviosa.

La alteridad también caracteriza ese interactuar subjetivo e intersubjetivo. En este caso se refiere a la presencia y el reconocimiento de la otredad. Tomar consciencia de el otro con el cual puedo interactuar, y en cuya interacción me beneficio de sus efectos, a veces hasta terapéuticos. Así se interpreta del discurso de una contralto activa, docente contratada del Departamento de Prácticas Docentes en el Área de Educación Inicial. Amparo:

En relación a mis experiencias vivenciales en el orfeón son muchas, una de ellas fue el compañerismo que encontré en algunos miembros de aquel orfeón del año 1995. Cuando ingresé al Orfeón sentí un grupo muy cerrado. Sin embargo, hubo grandes personas que hicieron que cambiara mi forma de percepción de las cosas y seguí porque un grupo no lo hacen dos o tres o cinco personas sino todos en conjunto. Es por eso que esa fue una gran experiencia personal vivenciada y emocionalmente porque cuando uno canta lo hace de corazón y se compacta a nivel grupal lo cual hace posible realizar un buen trabajo musical. Como soy un ser que trato bien a las personas, poco a poco fui engranando en el. Ya hoy a casi 24 años, pues no me arrepiento, porque un grupo lo hacemos todos, haciendo del un lugar donde reine el compañerismo, la solidaridad, la amistad y el amor.

La alteridad genera una comunidad de perspectiva que permite la interacción entre las personas. Esa perspectiva común, se evidencia en varios de los relatos contados por los orfeonistas donde la subjetividad se rinde ante ese compartir intersubjetivo con los otros que le dan sentido y significado a muchos episodios importantes de sus vivencias corales. Haciendo un cruce dialéctico con lo planteado por Schutz (citado por Ibáñez, 1990) la intersubjetividad propone que exista la posibilidad de que las personas establezcan un mundo común de significados compartidos, sin vulnerar los puntos de vista subjetivos de cada uno. Es pertinente en este caso la acepción del término alteridad en cuanto al otro con el cual se interactúa en grupo, y es cercano a mí. Cito el uso actual del término Alteridad que hace Lévinas (2004), con quien me identifico en su definición , el vocablo alteridad, se aplica en el mundo contemporáneo al descubrimiento que se hace del otro, lo que hace surgir un amplia gama de imágenes del otro, para convertirlo en nosotros, así como las visiones múltiples de la propia persona. Pero más adelante se citará con otra

acepción, que sería la de tomar consciencia de la presencia del otro en el ámbito cultural latinoamericano.



Imagen 4
A la derecha Amparo con José Luis y yo
Fuente: María Josefina Machuca

El Orfeón, ese espacio que invitaba a la creación y a la expresión del arte, visto como un espacio de encuentro social de subjetividades e intersubjetividades, permitía trascender las diferencias para cantar y amar en grupo. Sánchez (2014) comenta al respecto: “...defendemos la música realizada en grupo, pues adquiere un valor todavía más educativo, permite la socialización y acerca personas entre sí, favorece el respeto por los demás y desarrolla la capacidad de adaptación al grupo”. (p.83)

Las inconformidades se diluían en la energía que aportaban las interpretaciones corales que le daban vida y sentido a ese estar en contacto con los otros coralistas y con los otros, representados por el público asistente. Siguiendo a Ibáñez (1990), ponerse en el lugar del otro, supone que cada persona asuma que puede situarse en la posición del otro, y también que el otro puede hacer lo mismo. Entonces, como solución a las inconformidades y las divergencias, esa reciprocidad

de las perspectivas permite limar las diferencias en beneficio de una mejoría en las comunicaciones a través de puntos de vista compartidos. En esos espacios de encuentro intersubjetivo con los otros, prevalece la coralista, pero también la que comparte el reconocimiento y el autorreconocimiento como personaje importante de su propio guión en la pieza teatral, ya que en este escenario yo también actúo al igual que todos los demás protagonistas.

Juntos formamos parte de una historia que se cuenta a trazos por cada uno, según la forma en que cada quien la percibió, dando origen a muchos relatos que reconstruyen sus propias historias. El espacio de encuentro social que constituye el Orfeón Juan Bautista Plaza, no solo lo proyecta institucionalmente en cada acto solemne a las que asiste, sino que la expresión de la música desde las interpretaciones de su tejido identitario, ha logrado construir una membrecía propia, sin patrones preestablecidos que emerge de la interacción en el tiempo y el espacio y nos expresa en notas musicales lo que debe ser el Pedagógico de Caracas en estos momentos importantes de la historia, y nos empodera de lo nuestro..

Para los integrantes del Orfeón, la identidad y el sentido de pertenencia son valores que se han ido construyendo a través de varias etapas, con la constante interacción, y han trascendido las barreras del tiempo y la distancia, tal como lo demuestran los relatos del mundo de vida aquí contados. Los discursos revelan constantes fluctuaciones en el tiempo pero, a su vez, develan la venezolanidad, latinoamericanidad y caribeñidad que tanto nos caracteriza. Para Mercado y Hernández (2010). "...cuando los individuos en su conjunto se ven a sí mismos como similares y generan una definición colectiva interna estamos frente a la dimensión colectiva de la identidad". (p.236)

Esto se entrelaza con muchos momentos de la historia del Orfeón, donde fuimos actores de eventos que dejaban al descubierto la identidad combinada con la visión crítica de quienes en ellos participábamos. Como grupo universitario que cantaba, esa visión crítica nos permitía vernos a nosotros mismos construyendo nuestra propia identidad colectiva. Al respecto Mercado y Hernández (2010) consideran que "...la identidad colectiva es, ante todo, una construcción subjetiva,

resultado de las interacciones cotidianas, a través de las cuales los sujetos delimitan lo propio frente a lo ajeno”. (p.231)

Gracias a la iniciativa de su Director, Michel Eustache, maestro musical y docente por Profesión y vocación, nos insertó progresivamente, en la interpretación coral bajo la perspectiva de la pedagogía crítica que daba apertura a la emancipación de antiguos paradigmas, y al mismo tiempo abría las posibilidades de asumir otros nuevos, a través de las cuales, no sólo nos hacía protestar en contra de situaciones sociales, que como universitarios, teníamos el deber de denunciar a través de las canciones, sino, a la inclusión de la música latinoamericana, caribeña y nacional como una posibilidad sentida y justificada de las expresiones corales propias de nuestra América. Al relacionar esta afirmación con lo que dice Ortega (2009):

...se hace necesaria la dimensión cultural de las prácticas pedagógicas como escenarios de comprensión y transformación de la cultura. De esta manera, se puede pensar el espacio de lo cotidiano desde la multiplicidad de sentidos y acciones que en él confluyen. (p.29)

Como ejemplo, emerge del discurso de Michel una denuncia por las injusticias sociales que se derivan de la discriminación racial, a la cual critica con tristeza cuando expresa que: “...*la discriminación es muy fuerte en algunos países. En Santo Domingo utilizan la mano de obra haitiana para cosechar grandes extensiones de caña de azúcar, pero los tratan (a los negros) como si no fueran humanos*”. La Pedagogía Crítica da lugar a las reflexiones que nos sensibilizan en pro de la superación de las desigualdades. Entonces, la pedagogía crítica en estos tiempos convulsionados requiere producir la comprensión del otro. La Pedagogía Crítica se traduce en una Pedagogía Descolonizadora, así lo expresan Monzó y McLaren (2017) “...una epistemología de resistencia como resultado de la necesidad de sobrevivencia, en medio de la pobreza, hambre, alienación, guerra, enojo, dolor y humillación, lo que puede ser llamado “Pedagogía Descolonizadora”. (p.106).

Ello traduce también la intención del fundador del Orfeón, el Maestro Ortiz, al proponer un epónimo que rompiera, en su legado, con las imposiciones colonialistas que prevalecían en la época, y el atreverse a hacer propuestas musicales que rompieran con estos patrones musicales preestablecidos. De acuerdo a la convicción

de Bautista (2014) de lo que se trata es de reconocer y aceptar nuestra propia memoria histórica y cultural, y para ello debemos desarrollar nuestra propia cultura, nuestros propios saberes y nuestra propia tecnología ancestral.

Como un ejemplo coherente con el discurso de Michel, y la propuesta de Bautista, el Maestro Ortiz dentro de sus múltiples propuestas, hizo que el Orfeón interpretara “El Cañaveral” haciendo alusión al pesado trabajo de los negros de cosechar caña al sol candente, como denuncia del maltrato del cual eran víctimas. Se reproduce a continuación la letra que nos conecta con ese sentir el sufrimiento que le imponían a los negros, pero al mismo tiempo la resiliencia que mostraban al no dejarse vencer por las miserias de la que eran víctimas.

*¡Qué amarga es la caña dulce
la que tienes que cortar
y pasar toda la vida
dentro del cañaveral!*

*Pobres los negros esclavos
que para ganar su pan
se pasan toda la vida
dentro del cañaveral*

*Anda camina negrita
vamos al cañaveral
a cortar la caña dulce
que luego azúcar será*

*Camina negra, camina
que tengo que trabajar
anda y recoge la caña
que tu negro va a cortar*

La guía decolonialista de la obra del epónimo, logró impactar como grupo institucional, tanto en el ámbito universitario, como fuera de él, con su propuesta de no sentar el trabajo coral solo en lo universal puertas adentro, sino trascenderlo con lo identitario regional puertas afuera. El hecho de indagar en la interioridad de los protagonistas, hizo que la asunción del paradigma emergente fuera útil, pues me permitió la interacción espontánea con quienes interactué, la visibilización de los

informantes, la construcción de realidades que desconocía, de no haberme enterado a través de sus discursos de lo que las vivencias en el Orfeón habían significado en sus vidas, y de lo que aún significa para cada uno de nosotros el tener ese vínculo invisible que nos sigue deparando instantes de verdadera felicidad y autorrealización.

Por ello, en esta fase de la investigación se hizo una aproximación a la realidad coral en estudio, y es por ello que todo el proceso investigativo procuró ceñirse a las exigencias de claridad y pertinencia como lo declara Márquez (2002) cuando dice que la aproximación al objeto de estudio obedece a una decisión epistemológica donde se asume que el inicio de una investigación social implica para el investigador un momento de sus reflexiones que le permite identificar lo que desea investigar y que puede aparecer en una primera aproximación de forma difusa y poco estructurada, que va tomando su propia forma a medida que se va desarrollando.

Lo difuso y poco estructurado caracterizó la aproximación al objeto de este estudio en sus inicios. Se mantuvo su coherencia paradigmática emergente transcompleja, y para ello las relaciones complejas se tejen en un entramado de episodios corales que definen nuevas realidades como producto de ese entretejido de construcciones sociales.

La Realidad del Orfeón en el contexto de América Latina y el Caribe

Al situarnos en un contexto general, vemos que existe un sinnúmero de información acerca de la cultura en la actualidad, vista ésta, desde diferentes perspectivas relacionadas con la producción del arte: la literaria, las artes plásticas, el teatro, el cine, la escultura, la arquitectura y la musical, hacen importantes aportes que enriquecen los estudios sobre la cultura Latinoamericana y Caribeña en los últimos tiempos. Para algunos autores como Dussel (2006) este proceso se ha afianzado durante los últimos 40 años.

Nos ubicamos en América Latina y el Caribe, para procurar establecer una correspondencia entre lo que se ha entendido como perteneciente a nuestra cultura local, y cómo éstas han influenciado las culturas particulares de los pueblos y específicamente la realidad del mundo coral del Orfeón Juan Bautista Plaza. Estos aspectos son de interés para esta investigación, porque me di cuenta, de que de la

complejización de la realidad en estudio emergen también las realidades latinoamericanas y caribeñas, y viceversa. Se sigue lo planteado en los trabajos de autores contemporáneos como Graciela Maturo (2010).

Esta autora resalta la importancia de entender la cultura y la historia a través de las obras artísticas, propuesta que es de utilidad cuando se trata de escribir sobre la realidad sociocultural del Orfeón Universitario Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas. De la lectura de los trabajos realizados por ésta y otros autores, pude interpretar, que a pesar de mantener cada uno puntos de vistas multidiversos bajo los cuales sustentan su enfoque sobre la cultura, estos coinciden en establecer que existe una distancia entre la cultura que se sustenta en un pensamiento eurocéntrico, caracterizada por ser universal y única, y reconocida a nivel mundial desde hace muchos siglos, y el pensamiento latinoamericano y caribeño.

Esta última, le da vida activa a la cultura indígena y mestiza también existente desde hace muchos siglos, y por ende, a la actual cultura popular en nuestros pueblos ancestrales Latinoamericanos y caribeños. Éstas caracterizadas más bien por lo local, regional y multidiverso, cuyo proceso para su reconocimiento ante los ojos del mundo, apenas se está desarrollando desde algún tiempo.

Una de las preocupaciones que afloran en la actualidad, se refiere justamente a la Cultura debe tener una concepción homogénea, única y universal, o si ésta debe irse construyendo con los aportes de todas las culturas existentes en este nuevo siglo, con una visión totalmente distinta a la tradicional, que la convertiría en heterogénea, multidiversa y con una esencia que podría concentrarse tanto en lo regional como en lo universal. Llevando esta apreciación a la realidad del Orfeón, Nidia señala:

Justamente esa es la estética del Orfeón, “Lo múltiple lo diverso” es una categoría estética de este tiempo. Ya los discursos unidireccionales no satisfacen, por ello vemos tantas fusiones. Las mezclas los definen como época y el Orfeón no escapa a esta visión multidireccional. Nada escapa de la estética. Todo tiene su estética y un grupo musical como el Orfeón, con más razón, es lo que lo define.

Por ser inclusiva de elementos fundamentales, estoy en sintonía con la conceptualización que le da Schwanitz (2005) a la cultura, cuya comprensión propicia formas evolucionadas de autorreflexión:

La cultura se ha entendido siempre como una forma de comprenderse a sí mismo, por eso resulta imprescindible conocer el significado de los conceptos mediante los cuales el hombre se describe a sí mismo y explica su acción, identidad, rol, psique, emoción, pasión, sentimiento, consciencia, inconsciente, represión compensación, norma, ideal, sujeto, patología, neurosis, individualidad, originalidad. (p.856)

La concepción que de la Cultura se tenga, de manera inevitable delimitará el enfoque en el que han de ubicarse los estudios acerca de la cultura en Latinoamérica y el Caribe, y en este caso, dan un aporte importante para trazar el curso de éste estudio. No podía entonces desligar la realidad coral del Orfeón, de uno más amplio, porque me di cuenta que ambos son interdependientes. Es una tendencia de vida, ver las realidades particulares o colectivas con una visión holística, donde se integran la microrealidad a una macrorealidad que sirve de marco a todo lo que allí acontece.

De allí que sienta la necesidad de relacionar lo que pasa en el espacio, el tiempo y las características de esos contextos, con las realidades que surgen en la actualidad como producto de ese contexto. Las investigaciones emergentes dan respuesta a esa inquietud. Entonces el enfoque Geohistórico es el estudio coherente con esa postura personal, porque me permitió ubicar el objeto de estudio de esta investigación en un espacio bien definido en la época actual, como producto de las transformaciones sociales y geográficas que ha sufrido al transcurrir el tiempo.

En coherencia con lo anterior, Ibáñez (1999) prescribe que:

La realidad social no puede entenderse con independencia de las actividades tangibles y concretas de los individuos en sus quehaceres cotidianos, de la misma forma, que a su vez, estas actividades pierden su inteligibilidad si se las contempla con independencia del marco en el cual se desarrollan y del cual participan como elementos constitutivos. (p.269).

En toda investigación social es muy importante el contexto temporo-espacial en el cual se desarrolla la realidad en el estudio, ya que permite la comprensión de la naturaleza de las relaciones que allí se desarrollan, pues estas siguen la naturaleza del

contexto social y cultural que les da forma, sentido y significado, porque es inevitable el impacto que ese contexto socio-cultural ejerce sobre los microcontextos que dentro de él se desarrollan.

El Orfeón del Pedagógico canta en el Espacio Geográfico del Paraíso

La ubicación en el tiempo y espacio cobra importancia cuando evidenciamos que las transformaciones que se dan en ellos, de alguna forma caracterizan las maneras de ser de cada uno de los grupos sociales que allí se desarrollan, como los grupos corales que han conformado y aún conforman el Orfeón Juan Bautista Plaza. En este caso el Salón del Orfeón Juan Bautista Plaza, se encuentra ubicado al lado de la Zona llamada el Pueblo, dentro del Pedagógico de Caracas, que a su vez ocupa espacios de la Urbanización El Paraíso, en Caracas.

El ámbito geohistórico abarca la descripción y relación desde la historia de la institución, misión educativa, comunidad, familia, modo de formación del docente, la historia local, regional, nacional e internacional. En la presente investigación el escenario fue el Pedagógico de Caracas, ubicado en la Avenida Páez del Paraíso-Caracas, por lo tanto es imprescindible mostrar el contexto de la Parroquia el Paraíso y su ubicación en los cartogramas actualizados. La información fue obtenida de Google Earth (2010) que complementa este estudio donde describe en forma general, la ubicación del Paraíso, que le da forma e identidad en la actualidad.

En la sede del Pedagógico de Caracas, donde a su vez, se ubica el Salón del Orfeón del Pedagógico de Caracas, es el área en la cual suceden la mayoría de los eventos musicales que se narran en este estudio, y se encuentra ubicada en el Municipio Libertador, Parroquia el Paraíso-Sector Noreste, limitando por el Norte con la autopista Francisco Fajardo, al sur con la avenida José Antonio Páez, al este con la avenida Los Samanes y al oeste con las instalaciones de la Guardia Nacional y Parque Naciones Unidas. En la siguiente ilustración se muestra su ubicación. A continuación se muestra la ubicación del Paraíso.



Imagen 5
Ubicación del contexto geográfico de estudio, Sector Noreste de El Paraíso
Fuente: Google Earth, 2010

La fecha de fundación de El Paraíso, es el 28 de julio de 1895, fecha en la que, el para entonces Presidente de la República General Joaquín Crespo, inauguró la construcción de la primera urbanización residencial de Caracas, según Mago de Chopite (1986) este fue el primer emplazamiento que traspasó los límites naturales de la ciudad y ocupó las tierras al otro lado del río Guaire, que venían siendo utilizadas para el cultivo de caña de azúcar, en el sitio llamado la Hacienda El Paraíso o Trapiche de los Echezuría, con el firme propósito de urbanizarla.

Una información importante, es que El Paraíso era una hacienda, por lo cual se le conocía como Hacienda Paraíso, dedicada al cultivo de la caña de azúcar, y su nombre le dio origen al nombre de la actual Urbanización.

Varios fueron los eventos que contextualizaron el crecimiento de El Paraíso, dentro de los cuales pueden destacarse:

- El terremoto del 29 de octubre de 1900, que obligó a la población a abandonar los lugares donde generalmente habitaban, afectados por el sismo, en especial las que habitaban en el espacio privilegiado para la época como era el casco histórico de Caracas, constituido fundamentalmente por las parroquias Catedral y Altagracia.
- El apoyo por parte del Ejecutivo Nacional, Bajo el gobierno del General Raimundo Andueza Palacios, que permitió la construcción del famoso paso

“El Paraíso”, que permite la conexión entre puente oeste y la estación del Ferrocarril a El Valle. Posteriormente, el General Joaquín Crespo ordenó la construcción de un gran edificio destinado a la exposición Agrícola-industrial y Comercial de Venezuela; se construyen varios puentes: Puente Hierro y posteriormente, Puente Restaurador, que comunica ambas orillas del río Guaire, lo que permite un traslado más directo con la nueva urbanización Las primeras quintas pertenecieron a Félix Rivas (gerente de Tranvías de Caracas), Elena Russell de Ibarra, Carlos Zuloaga, Raimundo Fonseca, Pedro Salas, Bartolomé López de Ceballos, Aureliano Fernández y José Loreto Arismendi. (Mago de Chopite, 1986).

- Las negociaciones entre la Compañía Tranvías de Caracas y un grupo de empresarios caraqueños, conocido como el Sindicato donde establecen un proyecto que incluía el trazado de la línea de tranvía, agua potable, cloacas y luz eléctrica para la urbanización El Paraíso (Op.cit.)
- Una información curiosa de esa investigación, es que la urbanización El Paraíso se expandió hacia el suroeste y no como estaba planificado que se hiciera, según la costumbre, que era hacia el norte y el oeste, donde se construían las viviendas con un propósito antisísmico, para lo cual se utilizaba acero y concreto armado para lograr su objetivo. En cambio, se produce una modificación en la estructura urbana donde surgieron casas aisladas, con todo confort, de varios pisos, hermosos jardines adornados por fuentes y estatuas, quintas lujosas de inspiración europea y que se comunicaban con el centro de caracas por los puentes y los tranvías. El Edificio Histórico del Pedagógico de Caracas, es un ejemplo de las construcciones de la época.

El Pedagógico de Caracas en el Escenario Actual

En la dinámica espacial actual, se aprecia una transferencia en el uso del espacio que, en sus inicios fue agrícola, a un espacio residencial y el proceso de ocupación del Paraíso representa un significativo deterioro y fragmentación de las viviendas unifamiliares convertidas en comercio y por la tendencia dominante a la densificación, mediante la construcción de conjunto residenciales, centros

comerciales, centros educativos, autopistas y demás vías de comunicación, debido al crecimiento de la población.

Se puede afirmar que, la época contemporánea está marcada por una acelerada construcción de viviendas multifamiliares para atender una gran demanda que consecuentemente incrementó la densidad poblacional de la zona, lo que requirió la necesidad de servicios asistenciales, educativos, comerciales, especialmente automercados, panaderías, de mantenimiento de vehículos, religiosos, de comida rápida, entre otros y el establecimiento de dos centro comerciales.

Esto, adicionalmente, generó un incremento del tráfico automotor y peatonal: estimulando la aparición del mercado de calle, especialmente de vendedores de frutos del campo y lavadores de carros, todo lo cual se resume en el cuadro de Contexto Espacial y en la actualidad el área de estudio presenta una variedad de servicios concentrados especialmente en el área comercial (60), educativos (10), gubernamentales: Guardia Nacional y CICPC. Además que los servicios en general se concentraron en la Avenida El Ejército (15), Calle Madariaga (15), y Avenida Principal del Paraíso (14).

Con relación a la situación ecológica ambiental observada en la comunidad del Paraíso, pueden evidenciarse casi los mismos problemas que se presentan en todas las comunidades de Caracas y que es por todos conocidos, como es el ejemplo de la vialidad que en los últimos años se ha visto gravemente deteriorada, y debido a ello, casi siempre se evidencia al frente del Edificio histórico del Pedagógico un hueco que ocasiona daños a los vehículos que por allí transitan y también ocasionan retrasos en la circulación. Después de ciertas horas. La inseguridad que reina en la zona, también afecta de forma directa la seguridad dentro del Pedagógico de Caracas.

Debido a esta inseguridad, algunos profesores, estudiantes y trabajadores del Pedagógico en general, son víctimas del hampa quienes algunas veces se aprovechan de la soledad que reina a ciertas horas de la tarde, para despojar de sus pertenencias a los que allí se encuentren, sobre todo si se encuentran en los pisos altos de la Torre Docente donde falla la vigilancia. El problema de vivienda también se evidencia el aumento de indigentes, las quintas que en otra época adornaban la Urbanización,

ahora son casas abandonadas que habitan esos indigentes, o familias que perdieron sus viviendas. También esto provoca el hacinamiento en algunas viviendas unifamiliares, las cuales deben ser compartidas por varias familias.

Para atender a las familias que se quedan en la calle debido a fenómenos naturales y otras causas, se utilizan como refugios hoteles que en otra época eran de gran importancia para la zona, así como los centros educativos y estadios “que han traído consigo un caudal de consecuencias donde los únicos afectados son los habitantes y aldeaños de la zona. A esto se le agrega la notoria contaminación sónica que debemos enfrentar los que allí habitamos en nuestro día a día laboral. Puedo dar fe, de que en el Departamento de Prácticas Docentes del Pedagógico de Caracas, en el desarrollo de investigaciones de los estudiantes en la Fase de Ejecución de Proyectos Educativos, se han hecho muchos estudios donde queda en evidencia la influencia negativa que ejerce el excesivo y permanente ruido, sobre todos los que ocupamos, tanto el Edificio histórico como la Torre Docente del Pedagógico de Caracas.

Esto como producto de otro problema más, que es el tráfico excesivo de vehículos, que en los últimos años se ha visto complementado con el peatonal, debido a que en las zonas cercanas existe un Centro Comercial y varios establecimientos que incrementan la circulación tanto de los automóviles, como las personas que se ven obligados a pasar por allí. La difícil crisis social, económica y de transporte que se vive en el país, agrava los problemas presentes en esta importante zona de Caracas.

La Parroquia el Paraíso se ha caracterizado por ser una Urbanización de Clase Media Alta y no tan alta, y en los últimos tiempos han emergido barriadas populares de clase media baja, cuya falta de planificación urbanística, tiende a agravar los problemas que se han suscitado como consecuencia de la profunda crisis por la que estamos atravesando, que se corresponde con la crisis inflacionaria y de dolarización de la economía, el bacheo, y la diáspora como fenómenos asociados a la grave situación socio-económica, con los efectos de la fragmentación del espacio y sus efectos nefastos en el ambiente.

Este contexto general en la actualidad, no puede ser ignorado por la comunidad educativa del Pedagógico de Caracas, ni por esta investigación, entre otras razones, debido a la nueva visión que se tiene de integración natural que debe existir entre la escuela-familia-comunidad, que no pueden verse ahora de forma parcelada, y en la cual el contexto socio-geohistórico, sirve de marco referencial a la caracterización de la sociedad que en él se desenvuelve. Por lo tanto, esas características la dotan de una identidad que le es propia y la distingue de otras sociedades y urbanizaciones que se desarrollan en la ciudad de Caracas, aunados a la nueva organización espacial que se realizó a partir de 1999.

El aspecto anterior se concreta con los Consejos Comunales como organización micro, una de las poligonales del Barrio Brisas de El Paraíso correspondiente al sector A del referido barrio, al visualizarse puede observarse claramente que constituimos parte de esa extensión territorial, en otras palabras, al Instituto Pedagógico de Caracas a partir del espacio que ocupa en la Parroquia El Paraíso, le asigna una categoría de comunalización, de espacio popular que debería reflejarse en la pluralidad de gestión socioeducativa y cultural que le es inherente, donde el Orfeón Juan Bautista Plaza se constituye en un ícono de ese espacio comunal compartido entre el Instituto Pedagógico de Caracas y Brisas de El Paraíso.

El Microcosmos del Orfeón en el Cosmos del Paraíso

De acuerdo a todo lo anterior, se puede decir que la ubicación del Paraíso también contribuye al acceso a las instalaciones tanto del Pedagógico de Caracas, como al Salón del Orfeón ubicado en la misma sede de la Institución. Pero, a pesar de que la ubicación geográfica facilita el acceso al Salón del Orfeón, ya que éste se encuentra en un lugar equidistante, a donde se puede acceder fácilmente desde distintos puntos de la ciudad capital, en estos momentos han dificultado la asistencia de sus integrantes, los problemas económicos que se evidencian en falta de transporte, limitaciones para pagar los pasajes, problemas de acceso a servicios fundamentales, como el agua y en algunas ocasiones también el servicio de electricidad, y aunado a ello, también los constantes llamados a paros gremiales y

suspensiones de actividades debido a problemas generales de la sociedad y del Pedagógico en particular. Al respecto, Cira expresa lo siguiente:

Así seamos 6, pero que funcione con pocos, los que estamos tenemos muchos años de experiencia, lo podemos hacer, ustedes hasta ya me corrigen cuando me equivoco con las partituras. Y ese argumento lo complementa Robert: “Yo creo que es el compromiso yo sé que estamos en una situación difícil, pero podemos salir adelante.

De acuerdo al discurso anterior, el sentido de la responsabilidad y el compromiso hace que el Orfeón se mantenga activo a pesar de las vicisitudes.

Una Mirada Decolonizadora Origina Cambios Musicales en Venezuela

Una vez ubicados en el contexto geohistórico, puedo proseguir con la narración destacando, que a partir de los estudios realizados a lo largo de este Doctorado, pude observar que no es posible unificar bajo un enfoque único la concepción de cultura. Por lo tanto, la construcción socio-cultural que se hará en este trabajo se corresponde con la definición que nos da Giménez (2008). La cultura es “la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”. (p.8).

Esta definición considera la cultura como “pautas de significados” que contribuyen a construir lo la realidad socio-cultural desde la objetividad y la interioridad de “la cultura dialécticamente relacionadas entre sí”. (Op.cit). Aunque ambas están relacionadas y son indisolubles, aquí hago énfasis en la forma interiorizada que es la que acompaña a las pautas de significados que contribuyen a la construcción del mundo coral del Orfeón. Siguiendo al mismo autor “muchos de estos significados compartidos revisten además una gran fuerza motivacional y emotiva”, como sucede en forma natural con la música.

Las experiencias heterogéneas sobre las cuales se sustenta la cultura en una América que es cada vez más visible ante los ojos del mundo, hace que las posturas que se asuman se correspondan con esa realidad emergente. Uno de los mejores ejemplos lo constituye el reconocimiento al prestigio musical del Maestro Dudamel,

importante Director que emergió del seno del Sistema Nacional de Orquestas, bajo la visión emancipadora del Maestro José Antonio Abreu, Institución que con su masificación ha hecho llegar tanto la música clásica universal, como la local o regional hasta los estratos menos favorecidos de nuestro país, pero proyectado casi en forma infinita, hacia a los lugares más recónditos del mundo.

Esto nos da la idea de la relevancia que ha adquirido el movimiento coral y orquestal nacional ante el resto del mundo. Es por esta razón, que en el repertorio que interpreta, están presentes las obras académicas reconocidas universalmente durante muchos siglos, pero también repertorio musical latinoamericano y caribeño, y sobretodo repertorio musical venezolano que se ha dado a conocer a nivel mundial a través de las infinitas giras que ha realizado con la Orquesta Sinfónica Venezuela, en las cuales han sido ovacionados por su participación magistral, en escenarios antes impenetrables por nuevas propuestas como La Escala de Milán, por ejemplo.

Pero aunado a esta mirada decolonialista del movimiento coral venezolano, se encuentra el entramado de relaciones de convivencia que se dan entre cada uno de sus integrantes de esas agrupaciones corales y orquestales. Ese convivir caracterizado por el dinamismo, entusiasmo y alegría que acompañan los movimientos danzantes del Director latinoamericano y sus coralistas, surge como una innovadora manera de interpretar el repertorio, que hasta hace pocos años era desaprobada por los maestros clásicos de la interpretación musical. Esta mirada decolonial de interpretar la música coral y orquestal, me dio ideas de cómo enfocar mi trabajo.

El Mundo Transcomplejo del Orfeón Juan Bautista Plaza

Comenzar a interpretar la realidad compleja desde el contexto de los actores sociales en un tiempo y espacio específico, presentes en los documentos donde hablaron los que sienten un gran apego por el Orfeón, así como los testimonios actuales de sus Directores, coralistas y mi propia persona, me acercó como ser humano, a los otros seres humanos que interactúan subjetiva e intersubjetivamente en su mundo y desde su mundo, tanto en forma individual, como en grupos, en este caso construyendo historias personales y colectivas del Orfeón JBP, donde quedaron al descubierto todos los puntos de encuentro que compartimos alrededor del amor que

sentimos por la música y develaron la realidad que rodeaba esos puntos de encuentro social.

Al respecto Schütz (2003), señala que “la situación actual del actor tiene su historia; es la sedimentación de todas sus experiencias subjetivas previas, que no son experimentadas por el actor como anónimas, sino como exclusivas y subjetivamente dadas a él y solo a él” (p. 17). Pero al mismo tiempo, sumergirme en ese mundo de vida de los otros, corrió el velo de otra realidad subyacente, que encontré en esta investigación la oportunidad de declararse decoloniales con toda honestidad, porque no se justifica en pleno Siglo XXI que los pueblos de Latinoamérica y el Caribe, sigan tratando de ocultar la relevancia que tiene su cultura en un mundo en el que cada vez somos más visibles e importantes, y esto debido a la gran lucha por hacerse valer como cultura ancestral ante la hegemonía que sustenta la cultura occidental.

El interpretar el mundo de vida de los protagonistas de esta historia, favoreció la interpretación de una realidad innegable que destaca el papel de lo esencialmente humano que estuvo presente en los discursos de los actores, sus interioridades y sus acciones cotidianas, reflejadas, a su vez, en sus frustraciones y aspiraciones, que alimentan el deseo de fomentar una cultura coral que se adecúe a nuestra realidad latinoamericana y caribeña. Me acerqué a esta realidad transcompleja, desde una perspectiva múltiple con la evocación de mi propia experiencia espiritual, y descubrí en el proceso que la música de por sí, es una manifestación espiritual por excelencia, que no puede dejar de compartirse con los otros seres espirituales que se expresan a través de ella.

También los testimonios de los Profesores de Música Michel Eustache, Robert Inojosa, Claribel Camero y Cira Parra contribuyeron a develar una realidad musical que hasta ahora había pasado desapercibida. Tomando las ideas de Maturo (2010), en esta etapa inicial, también me guíé en forma intuitiva, no apegada al deber ser de la razón, por los testimonios plasmados en documentos escritos que narran algunos hechos relevantes de la realidad del Orfeón desde su fundación, que hicieron emerger la posibilidad de entretejer esos hechos con algunas de mis vivencias como coralista en el Orfeón durante mi participación como integrante activa durante los últimos 27

años y de las historias contadas por otros protagonistas ligados al Orfeón durante su larga trayectoria en el pasado y en el presente.

De la constante observación de los orfeonistas y los allegados al Orfeón, sus acciones, sus discursos, sus aspiraciones, sus afectos y vivencias, así como de la observación de la cotidianidad del Orfeón como un entramado de relaciones intersubjetivas, que a su vez, mantienen una constante dinámica social compleja, surgió la necesidad de narrar mi propia historia y construir mi biografía musical, entretejida con la historia del Orfeón Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas, recogiendo información proveniente de los propios actores sociales, en este caso, testigos que escribieron historias del Orfeón, algunos orfeonistas activos, otros no, y yo en mi rol de investigadora-protagonista.

Nuestras vivencias en su conjunto le dieron vida y vigencia a una historia narrada con mi mirada puesta desde adentro, para que sea conocida por la comunidad universitaria como un aporte a la divulgación de la trayectoria musical del Orfeón como patrimonio cultural de nuestra Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Por otra parte, de la observación que hice de las partituras del repertorio coral del Orfeón se desprendió la convicción de que ese repertorio ha sido rico y variado, y tiene mucho que ver con la postura decolonial que arrojó el presente estudio.

Entonces, tomé como punto de partida, rescatar algunos textos de mi biblioteca que se refieren a algunos testimonios de hechos importantes del Orfeón desde sus inicios, que me ubican en el contexto histórico de la fundación del Orfeón. Tomé como fuentes los Libros “20 canciones corales de Juan Bautista Plaza” (1986) y “Orfeón Juan Bautista Plaza” (2002) escritos por el fundador del Orfeón Ernesto Ortiz Sepúlveda, así como algunas de las partituras del repertorio musical interpretado durante mi trayectoria coral como integrante del Orfeón desde el año 1992 hasta el año en curso.

De allí extraje de forma espontánea, los primeros testimonios que conllevaron a que decidiera orientar la investigación con la guía del método biográfico-narrativo porque, de entrada, me permitió su combinación con la narración histórica de los

diferentes actores, para reconstruir los hechos. Estos actores iniciales fueron: el Profesor Ernesto Ortiz Sepúlveda, Director fundador del Orfeón JBP, el Director del Pedagógico de Caracas en el momento de su fundación, La Profesora Jefa del Departamento de Castellano y Literatura, el Profesor Maximiliano Bezada, el Profesor Omar Hurtado. Éstos como allegados afectivamente del Orfeón JBP, entre otros actores de estos relatos que evidencia mucho las subjetividades e intersubjetividades de sus personajes.

Las expresiones de sentido emergieron de las observaciones donde fui participante, así como de la lectura de los textos con un propósito interpretativo, las entrevistas realizadas a algunos de los actores sociales y mi propia evocación de las experiencias vividas. Esta investigación se ubica en los espacios del Orfeón Juan Bautista Plaza en las instalaciones del Instituto Pedagógico de Caracas en el Paraíso, donde tiene la sede desde su fundación en el año 1964, y de donde se recogieron todas las expresiones y significados que propician los encuentros de intersubjetividades entre cada uno de sus integrantes, y yo con ellos, durante los fructíferos años que he pertenecido a esta agrupación coral.

De mi propia reflexividad inicial sobre lo observado y mis vivencias dentro de Orfeón, surgió un sinfín de temáticas. Entonces tuve que depurarlas y tomar, de primera mano, solamente aquellas sobre las que debía centrar mi foco, y bajo mi única visión. Las primeras premisas fundamentales que emergieron de esta investigación, en coherencia con la epistemología que guía este trabajo y con mis propias convicciones, fueron:

1. La presencia de paradigmas emergentes evidenciados en :

Una mirada decolonial de la música.

Resistencia a la desigualdad latinoamericana y caribeña

2. La presencia de la espiritualidad en las vivencias corales

3. Lo afectivo y emocional presente en la interpretación coral

4. Un mundo de vida que conlleva a un lenguaje musical para la paz

Algunas de estas premisas, tuvieron eco en las expresiones de sentido que emergieron del cruce dialéctico de la información que ya había obtenido en las

observaciones en las que participé, y con los testimonios escritos y los posteriores discursos de los que hablaron, las cuales quedan resumidas así:

- 1) La emocionalidad y los afectos en las vivencias corales.
- 2) Una mirada decolonialista musical en los ritmos latinoamericanos y caribeños.
- 3) La estética musical en una expresión de la espiritualidad en las interpretaciones corales.
- 4) El rescate de la música con identidad nacional.

De acuerdo a las premisas y las expresiones de sentido enunciadas anteriormente me hago las siguientes preguntas de investigación: ¿Está mi propia historia personal entrelazada con las experiencias dentro del Orfeón Juan Bautista Plaza? ¿Cómo contribuye la historia escrita por los otros a la construcción del mundo coral mundo coral del Orfeón Juan Bautista Plaza? ¿Cómo contribuye la historia contada por otros a la construcción mundo coral del Orfeón Juan Bautista Plaza? ¿Cómo se entrecruzan las historias contadas por los otros con mi propia historia musical? ¿Qué devela ese entrecruce dialéctico?

De acuerdo a lo narrado persigo el propósito general denominado Última Nota del Pentagrama, sin olvidar que éste puede cambiar de acuerdo a las realidades que vayan emergiendo en el proceso de investigación hasta su culminación.

Última Nota del Pentagrama

Develar la realidad sociocultural del Orfeón Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas desde la mirada decolonial del mundo coral a través de los relatos de vida de sus diferentes protagonistas.

Las Notas del Pentagrama

1. Resignificar los discursos plasmados en documentos que aborden realidades musicales del Orfeón Juan Bautista Plaza del Instituto Pedagógico de Caracas.

2. Interpretar en un proceso dialógico, la realidad del Orfeón Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas, sustentada en los relatos de sus protagonistas y de mis propias vivencias como coralista.
3. Construir bajo una mirada decolonial, el entretejido sociocultural del Orfeón Juan Bautista Plaza del Instituto Pedagógico de Caracas, sustentado en el cruce dialéctico de los relatos de vida de sus diferentes protagonistas, los discursos plasmados en documentos y mis vivencias como coralita.

Adecuación a un Mundo Sediento de Paz.

La legitimación y pertinencia social de este trabajo, permite dar a conocer el acervo musical del Orfeón Juan Bautista Plaza ante toda la comunidad universitaria upelista, nacional y también fuera de nuestras fronteras, en un esfuerzo por visibilizar nuestras vivencias y nuestra música ante el mundo. Así mismo, contribuye a la formación de una consciencia histórica como patrimonio cultural de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador ajustado a las tendencias decoloniales del Siglo XXI. Por lo tanto, busca concientizar a todos los actores sociales y al público en general, acerca de que, las transformaciones pedagógicas van de la mano con las transformaciones culturales a nivel mundial, latinoamericano, caribeño y nacional.

Esto implica, en algunos casos, que se deba vencer la resistencia al cambio de los profesores y la comunidad universitaria que aún mantienen una visión tradicionalista sobre la educación, la cultura y específicamente sobre la música coral. El hecho de abordar las tendencias músico-corales que se han venido suscitando en nuestros países latinoamericanos y caribeños en los últimos años, donde se evidencia el importante aporte del Movimiento impulsado por el Sistema Nacional de Orquestas de nuestro País, contribuye a la formación de una memoria musical que visibiliza y enaltece nuestros valores ancestrales, ante nosotros mismos y ante el mundo.

Por lo tanto, nos ubica en el lugar que nos merecemos en el mundo, tal como lo plantea De Sousa Santos (2011). Esta tendencia se encuentra presente en la realidad del Orfeón quien contribuye a la visibilizar nuestras expresiones musicales con una mirada decolonialista que propicia el encuentro con otros coralistas

latinoamericanos y caribeños, con la participación de coros de Norteamérica y Rusia como una oportunidad de compartir intersubjetivamente con los coros de los otros lados. Como resultado de esa visibilización ante el mundo, también nuestra identidad como pueblo venezolano se enriquece e impulsa para seguir comunicando mensajes de optimismo.

Ese compartir como ciudadanos del mundo nos orienta a buscar el camino hacia la paz tan necesaria en el mundo de hoy, a través de una composición coral, cuyos valores elevados del espíritu se expresan a través de la música y lleva hasta los lugares más recónditos de nuestra tierra y nuestro Universo un mensaje de paz que nos reconcilie con nuestros hermanos.

En lo personal, contribuye a conocer la historia del Orfeón no como un simple hobby, sino como la oportunidad de descubrir el talento escondido y ponerlo al servicio de los demás, en un intento de lograr el equilibrio en las relaciones sociales, pero particularmente en mi equilibrio emocional, tan necesario como lo es el oxígeno y la comida para mi cuerpo, y como lo es para cualquier ser humano expresar sus emociones y sus sentimientos a través de la música como una manifestación del amor verdadero, junto a otros sintonizados en la misma polifonía músico-espiritual.



Imagen 6
El gran Orfeón Juan Bautista Plaza en una de sus épocas de esplendor
Fuente: Alexander Abello

ESCENA II

MUSAS QUE INSPIRAN LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO CORAL

En las primeras notas de este pentagrama musical, develo cuáles fueron las fuentes de inspiración que guiaron con coherencia este camino investigativo. Recogí en la misma escena las musas ontoepistemológica y metodológica porque a mi parecer, ambas musas son indisolubles, por lo tanto, son interdependientes si se trabaja en aras de mantener la consistencia metodológica que debe acompañar a toda investigación en especial, la sustentada en la perspectiva cualitativa.

Mi Musa Musical Ontoepistemológica

Comienzo hablando de mí como la protagonista investigadora que soy, a través de mis ideas y la transformación de éstas en el tiempo y en el espacio, pues es el producto de una investigación donde se interactúa con personas y sus mundos subjetivos e intersubjetivos. Y además, como la fuente de información principal, también siempre estuve ligada con el contexto como investigadora, por lo cual al final afloran rasgos importantes de mi personalidad y el entorno que los perfiló.

Decir que siempre tuve mi musa epistemológica clara, teóricamente hablando, sería decir una gran mentira. Pero no lo sería, reconocer que en mi cotidianidad esa musa “emancipadora” “diferenciadora” y “decolonizadora” siempre estuvo presente para guiar todas las acciones y decisiones importantes y no tan importantes de mi vida. En mi identificación como ser humano perteneciente a este inigualable planeta, están presentes tres aspectos fundamentales que guían mi andar por la vida:

a) Los valores que me inculcaron en mi familia, muy arraigados y donde el Amor y los afectos tienen un rol fundamental, y, en estos momentos de crisis de los cuales no somos ajenos, me conduce hacia la paz como realización de mi ser.

b) Los paradigmas poco comunes, los que no se parecen a ningún otro, que hoy puede ser uno, y mañana otro, muy distinto y hasta contradictorio, pues mi nivel de empoderamiento con lo emergente ya no coloca en conflicto las ideas que sobrevienen a las nuevas ideas, aunque se peleen entre sí y luzcan paradójicas y contradictorias, siempre que éstas se adecúen más a mis aspiraciones y a mis

cambiantes puntos de vista, con los cuales, por cierto, me siento muy a gusto y sin complejos.

c) Y por último, la espiritualidad, que ha estado presente desde mi juventud, cuando empecé a preguntarme qué hay escondido detrás de este escenario llamado realidad o vida, que se puede sentir pero no palpar, y la cual, a partir de este trabajo, me atrevo a mostrar abiertamente, y no con disimulo como lo había venido haciendo, en atención a la estética o la fenomenología musical que emergió de las vivencias.

Llegar hasta aquí, significó un proceso de transformación personal que delineó mi perfil investigativo cuyas debilidades fueron enfrentadas y superadas en una trayectoria, que a pesar de que no fue tan larga, contribuyó en sus diferentes etapas a que se consolidara la adquisición de la postura epistemológica que hoy asumo. Esas etapas las describiré en varios actos como en el teatro:

Primer Acto: Como actriz de mi propia representación teatral siempre tuve una natural tendencia a abrazar paradigmas distintos a los tradicionales la cual incentivó mi curiosidad por saber cómo se investigaría bajo estos paradigmas. Cuando mi colega Mayra León se refería al proceso de investigación de su tesis de Maestría guiada por una Investigación Cualitativa, esto me motivó a practicar la investigación cualitativa en forma empírica, pues no contaba con los sustentos teóricos que apoyaran mi praxis, pero si algunas ideas orientadoras y lo hice con muchas dudas, debilidades y preguntas sin respuestas.

Segundo Acto: Con una pequeña ayuda de mis colegas con experiencia en Investigación Cualitativa, Doctora Noemí Frías y Profesor Héctor Castro, recibí orientaciones acertadas de cómo emprender ese camino investigativo para ser aplicado en la Fase de Ejecución de Proyectos Educativos en las Prácticas Profesionales, y la recomendación de comenzar a leer sobre la metodología a seguir, que en esta etapa se centró en los textos escritos por el Dr. Efraín Márquez, con quien pude construir un piso epistemológico y metodológico sólido, sobre el cual he ido construyendo conocimientos con el aporte de otros autores. En esta etapa solamente se daba la investigación bajo el paradigma Sociocrítico en Investigación-Acción-

Participante, debido a que las realidades estudiadas en las Prácticas Profesionales requerían de transformaciones socioeducativas.

Tercer Acto: Ya con más seguridad y claridad en mi postura epistemológica bajo una nueva visión paradigmática emergente, surge la oportunidad en el Doctorado de desarrollar la Tesis bajo el paradigma Socioconstruccionista, el cual me ha llevado a profundizar en mis conocimientos en la Investigación Cualitativa sobre la base de la hermenéutica y la fenomenología, para interpretar las realidades y los significados que emergen en los discursos de los protagonistas de las historias contadas, denominados “*los protagonistas que sustentan nuevas historias*”, con el propósito de complejizarlas y construir el conocimiento cotidiano con la interacción que propician los diálogos de quienes los expresan, entre ellos, y de ellos conmigo como protagonista e investigadora que da lugar a la construcción de una realidad complejizada.

Debido a ésta perspectiva diferente a otras formas de plantear los temas de investigación, se hizo propicia la ubicación en un paradigma emergente que permite la creatividad en sus planteamientos, su estructura, sus argumentos y posturas epistemológicas, en este caso sustentadas en lo subjetivo e intersubjetivo, en el cual lo fenomenológico, etnográfico y hermenéutico tiene un rol fundamental. Esta postura, aunque innovadora, está acorde con lo planteado por Guba (1991) cuando afirma que los paradigmas son construcciones científicas coherentes.

La Epísteme de una Investigación Decolonizadora

Una vez definido qué quería investigar, dónde quería investigar, cómo lo quería investigar y para qué quería investigar, aparecieron los autores que le dieron sentido a una postura epistemológica mucho más clara, Dussel (2006), padre de la transmodernidad, y en esa misma tendencia Burke (2000), Maturo (2010), Sousa Santos (2011), Kuper (2001), García Canclini (1989) y Juan José Bautista (2014), quienes también asumen una postura paradigmática transmoderna, que encaja perfectamente, no sólo con mi mirada decolonialista de la música coral, sino también con mi visión espiritual del mundo, identificada con la inclusión de todos como unidad.

Siguiendo los planteamientos de Bautista (2014), no se trata de contradecir el eurocentrismo, sino más bien, intentar lograr un nuevo criterio ético o principio epistemológico, y por ello surge la necesidad de construir nuevas realidades sin invisibilizar, ni excluir las que ya existían antes de esa nueva construcción, e independientemente de las posturas paradigmáticas de quienes hubieran construido realidades anteriores, y más bien atendiendo a cómo la realidad músico-coral nos está haciendo visibles ante el resto del mundo como nunca lo habíamos sido, sin necesidad de perder tiempo y energía en contradicciones derivadas de las diversas posturas. Esta idea es compartida por los siguientes autores quienes expresan que:

La de-colonización misma, y el discurso a su alrededor, tendrían que tomar la forma de “regalo” o invitación al diálogo. El reconocimiento de la diversidad epistémica lleva a concebir los conceptos de la descolonización como invitaciones al diálogo, y no como imposiciones de una clase iluminada. Castro y Grosfoguel (2007, p.162)

Se trata de no entrar en conflictos con las posturas eurocéntricas que hasta ahora habían dominado el pensamiento cultural, sino más bien idear cómo nos proyectamos hacia el futuro con la dignidad y la templanza que nos caracteriza como pueblos de Latinoamérica y el Caribe, sin resaltar de más esas posturas modernistas. Confieso que la claridad con la que asumo mi postura ontoepistemológica ha hecho que en esta investigación yo pueda actuar como lo haría un pez en el agua, porque así de fácil, fluido y cómodo ha sido el proceso, que además, aportó muchos más conocimientos y experiencias de las que había obtenido hasta ahora.

Esta visión inclusiva, holística, que propicia lo ecléctico y lo complementario ha sido el gran reto para mí, ya que en mi andar investigativo, he observado que muchos de los que transitan este camino paradigmático emergente, aunque sin ánimos de excluir ni invisibilizar, asumen una posición, a mi parecer tan radical como la visión paradigmática positivista y eurocéntrica. Pero sin querer, al final terminan invisibilizando y excluyendo todo conocimiento construido bajo esas propuestas tradicionales, de las cuales pudieran rescatarse aquellos aspectos subjetivos que no contradicen en su esencia una visión paradigmática emergente.

La transmodernidad significa proponer la aceptación de la existencia del otro, sin minimizarlo, excluirlo ni invisibilizarlo, sino más bien, proponer nuevas categorías para el análisis de los fenómenos sustancialmente diferentes a la tradición moderna y postmoderna eurocéntrica, es decir, centrada en los fenómenos sustancialmente latinoamericanos que no pueden ser comprendidos sino desde la epísteme transmoderna.

Dussel (2006), declara que la transmodernidad “...vino a superar los malentendidos de la posmodernidad al trascender los límites que suponen las posiciones extremistas de que los paradigmas postmodernos, son extremadamente desapegados y autónomos de las construcciones epistemológicas tradicionales”. (p.12). En la realidad del Orfeón esta propuesta es viable, ya que al involucrar puntos de vista y formas diversas de percibir la realidad social, o “enfoques” como los denomina Martínez (2007), de cada uno de los que narraron sus historias, éstos pudieron triangularse con nuevas formas de percibirla, y dio lugar a la co-construcción desde múltiples perspectivas.

Reitero, que asumí la transmodernidad como el paradigma que responde en forma coherente con las demandas de esta investigación con una mirada decolonialista, porque vino a propiciar, tanto la construcción, como la reconstrucción de la realidad, sin excluir de forma radical algunos aspectos de la realidad que en cada momento de la historia, pudieron haber tenido un tratamiento pertinente con la investigación positivista, la cual si es vista desde diferentes perspectivas, y sin intención excluyente, me permitió la reinterpretación de los hechos con una visión fenomenológica y hermenéutica más amplia.

Como ejemplo, en un momento determinado en el cual evocaba memorias sobre la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven, me inspiró reinterpretar el mensaje de la obra, vinculando su contenido con la decolonización musical, pues a mi modo de ver, a pesar de ser un músico europeo, prevalece en su obra una rebeldía hacia las formas tradicionales de componer e interpretar la música, e interpreto que por eso ha trascendido los límites del tiempo y las distancias, no solamente en los músicos a nivel mundial, sino en Venezuela y en mi caso muy particular. Esa

posibilidad lo da ajustarse a un paradigma ampliamente flexible como el transmoderno.

La visión crítica también acompaña en muchas ocasiones los argumentos paradigmáticos en esta investigación, pues los procesos de construcción de los conocimientos son inherentes a las propuestas de una investigación que se plantea de una forma totalmente distinta a la tradicional positivista. Pero también, la mirada crítica acompaña las discrepancias que podrían presentarse en los mismos postulados de los paradigmas emergentes, como es el caso de los postmodernos y transmodernos, y en sus planteamientos e implementación.

Bajo esa visión crítica asumí, al igual que Dussel (2006), que la postmodernidad es profundamente eurocéntrica, porque se centra en las contradicciones que genera la modernidad. McLaren (1998) aporta su percepción a esta visión crítica porque considera que escucha una resonancia atronadora de la nueva derecha en la obra de los posmodernos. En el afán de contradecir sus postulados, el postmodernismo terminan poniendo toda su atención en ella, en vez de orientarse hacia la posibilidad de construir un proyecto distinto, o como lo denomina Bautista (2014) un “*proyecto alterativo*” que nos visibilice ante el mundo sin necesidad de centrar toda la atención en las contradicciones de la modernidad. “No basta con criticar, hay que accionar” (op.cit.) No obstante, se podría centrar en aquellos aspectos subjetivos de la modernidad que se traducen en la colonialidad del pensamiento y de la cultura, no para contradecirlos, sino para construir ese proyecto alterativo que nos visibilice ante el mundo. Al respecto Bautista (2014) prescribe que:

Hay una colonización del ámbito de la subjetividad de las relaciones humanas, de la sociedad, de la cultura, del conocimiento, del saber, del poder, sometimiento, dominio o colonización del ámbito de las visiones, percepciones, cosmovisiones y autocomprensión del mundo que tenían los dominados. El fenómeno de la colonización pasó a formar parte de la subjetividad de los colonizadores y de la subjetividad e interioridad de los sujetos colonizados. (p.63)

De acuerdo a lo anterior, vemos que la postmodernidad es limitativa solamente a una realidad subjetiva que ha sido invisibilizada, y solo a ella, y tiende a

ignorar la existencia de otra realidad sustentada en otras miradas que fueron contrarias, en el pasado, pero que conservan un carácter de subjetividad que pueden aportar en mucho a la postura paradigmática emergente, y que bajo una nueva perspectiva puede contribuir a la co-construcción de nuevos conocimientos decoloniales y transmodernos.

Por otra parte, el carácter de purismo de la postura postmodernista, no responde a las necesidades de búsqueda de información de este estudio, y tampoco contribuye a la reelaboración de los hechos, porque sencillamente excluye los discursos y las tendencias de quienes se manejaron en el pasado bajo la orientación de paradigmas tradicionales. En este estudio no se pretende excluir ninguna noción de la cultura y de la historia que aporte información valiosa, sino más bien conciliarlos a través de un diálogo de saberes como lo propone de Sousa Santos (2011).

El paradigma transmoderno cumple con mis expectativas porque al no adoptar posturas rígidas y limitativas en el estudio de la realidad, me permitió tomar ideas provenientes de textos con contenidos tradicionales y reinterpretarlos para buscar una conciliación con nuevas percepciones, así como la coconstrucción de los conocimientos. También me permitió apoyarme en la complementariedad de los paradigmas con lo ecléctico y lo holístico sin que se pierda la vigencia del paradigma rector que en este caso se refiere a los paradigmas emergentes. Sobre este aspecto Zulma Palermo, (s.f) señala que:

Colocarse en la exterioridad del pensamiento de la modernidad, significa colocarse fuera de las categorías creadas e impuestas por la epistemología occidental. No se trata de negarla o cambiarla, sino de asumirla analíticamente poniendo en diálogo el pensamiento crítico que surge desde su interioridad con el que deviene de las culturas externas a aquél. Tal diálogo posibilita romper con la monotopía de la verdad única, incluyendo en ella el aparente relativismo que postula la retórica de la posmodernidad, en tanto ésta sigue hablando desde la misma lógica; se reclama, al contrario, la interacción productiva con “otras” perspectivas, las emergentes de la diferencia colonial que se entrama como consecuencia del poder colonial (p. 3).

Aunque estoy en sintonía con la complementariedad de paradigmas que orienta la transmodernidad, cabe aclarar, que no me refiero a la posibilidad de

mezclar metodologías para incluir ambos paradigmas en una mezcla cuali-cuantitativa, pues en su justificación ontoepistemológica esto no es posible. En la realidad cultural de este estudio lo que prevalece es lo ancestral de nuestros pueblos en la transmodernidad, versus el eurocentrismo clásico y universal propuestos por la modernidad, para buscar el sustento que apoya la construcción o reconstrucción de la realidad socio-cultural del Orfeón.

En este caso no se trata de poner a coexistir lo objetivo con lo subjetivo, convirtiéndolo en una mezcla cuali-cuantitativa difícil de digerir en el aspecto epistemológico, Hurtado (2000), sino más bien conciliarlos como lo propone Martínez (2007) a través de un “enfoque” distinto, para construir pensamientos que le den vida a un nuevo proyecto desde Latinoamérica y el Caribe. Para Bautista (2014), ese proyecto

Se fundamenta en la consciencia de intentar hacer cualquier abstracción o formalización de la realidad pensada en términos no modernos, se parte de las historias negadas, encubiertas, excluidas y condenadas al olvido por la modernidad, para desde ellas elaborar los conceptos y las *categorías* críticas con las cuales desfondar la supuesta racionalidad, universalidad, verdad u objetividad de la modernidad euro-norteamericana y occidental. (p.57).

Particularmente, en esa manera de enfocar la realidad cultural del Orfeón, se partió de aquellas informaciones provenientes de visiones positivistas eurocéntricas de grandes maestros patrios de la música, como el Maestro Juan Bautista Plaza, quien, como veremos más adelante, con sus composiciones lentamente fue abriendo caminos de independencia de la música clásica a la música nacional, cuya evolución hacia lo local en la actualidad pueden darnos importantes aportes históricos acerca del camino hacia una decolonización de la música coral, sin negar que ese pasado histórico contado desde el eurocentrismo existió, aunque no compartamos la visión con la que nos la presentaron.

Es por ello, que fue necesario llevar a cabo las acciones pertinentes para obtener información que nutrieran la investigación, independientemente de la postura epistemológica de quien informaba. Por ejemplo, en referencia a relatos musicales estudiados desde una visión emergente, la consulta que aquí se hizo de documentos y

bibliografías que complementan los discursos de los actores sociales, no convirtió a la investigación en documental. Sólo se cubrió la necesidad de ir a las diferentes fuentes de información para triangularla y extraer del proceso interpretativo aquella que contribuyera a la construcción de nuevos conocimientos.

Hay una razón por la cual hago énfasis en esta aclaratoria. Ésta se hace porque, a pesar de ser una investigación biográfica narrativa, donde el versionar de los protagonistas presentes en cuerpo le dan sentido a los testimonios, lo que dijeron los no presentes en cuerpo pero sí en el espíritu de los testimonios plasmados en los textos consultados, también contribuyó a la co-construcción de la realidad del Orfeón, porque se sustentó en la palabra dicha, en el “decir” de cada actor social. Permitió recuperar el alter ego, pero desde la mirada del otro como si fuera yo misma, y no desde la dominación colonialista de la modernidad.

Este sencillo pero importante paso, contribuyó a que se percibiera desde los testimonios de los actores sociales plasmados en estos documentos, que esa mirada descolonizadora a través de la música ya estaba presente desde antes de la fundación del Orfeón, aunque los propios autores no supieran de ello en forma intencionada. Aún cuando la música académica tuvo plena vigencia en un momento y lugar determinados, sirvió de base a la creación de nuevos géneros musicales con características locales, como los cánones y madrigales del Maestro venezolano Juan Bautista Plaza, por ejemplo, quien tuvo la valiente iniciativa, original para su tiempo, de crear piezas con aportes técnicos de la música clásica y universal, pero con contenido nacional, en nuestra lengua, con nuestras tradiciones y con símbolos relacionadas con su patria Venezuela.

Para quien suele adoptar posturas flexibles como yo, tal vez signadas por la espiritualidad que rige mis pensamientos, tendencias de vida y acciones, en el cual el concepto de “Unidad” está muy arraigado, existe la posibilidad de incluir todo lo que signifique enriquecimiento, tanto de los seres humanos involucrados, como de las informaciones, y de las realidades que al mismo enriquezcan el proceso de investigación donde el ser humano tiene un papel protagónico indelegable, es coherente y pertinente ubicarse en la propuesta transmoderna que hacen los autores, a

riesgo de recibir críticas por parte de los investigadores cualitativos identificados con una postura postmoderna y purista.

Una mirada transmoderna permite cambiar la percepción o el “enfoque” de los hechos desde una actitud reflexiva y crítica para visibilizar realidades que fueron invisibilizadas en el pasado, y que ahora pueden mostrarse al mundo desde otra perspectiva: la de la cultura musical patria, desde nuestra propia identidad como latinoamericanos y caribeños. Los autores que apoyan esta investigación, proponen como metodología, impulsar paradigmas de experiencias e interpretación “que propicien diálogos y polifonías”, y apuesten a la integridad de la experiencia.

Además, le dan un justo valor a la intuición y la percepción que se derivan de la experiencia personal, que a su vez propician una relación empática con los actores sociales, se construye cultura si una buena etnografía se basa en la empatía, y ella brota por los poros de cada integrante del Orfeón que compartió sus vivencias, desde sus diferentes visiones, contextos, sentimientos y emociones. Vemos entonces, que la trama entretejida por ese complejo de relaciones subjetivas e intersubjetivas dentro del Orfeón Juan Bautista Plaza.

De acuerdo a Márquez (2009), ésta es producto de una construcción compartida entre el investigador y los participantes, un conocimiento co-construido en contextos particulares, que se ubica en el “aquí” y en el “ahora” donde despliegan las acciones sociales de los participantes. En este caso, el entretejido se dio entre los integrantes del Orfeón, Directores y yo como participante de esa realidad en mi trabajo como investigadora, en un viaje en el tiempo que iba desde el pasado hacia el futuro.

De las Experiencias de Vida a la Sistematización

Relacionar estas vivencias con un tema de investigación, por supuesto que no fue nada sencillo, sobre todo cuando se ha tenido una formación basada en lo tradicional, donde el ir a lo cotidiano, a las profundidades del ser de los participantes y el mundo de vida que rodea a cada uno como ser único e irrepetible, no es un tema de interés para ser estudiado por la ciencia, y tampoco resulta nada fácil su abordaje.

Entonces me vi en la necesidad de poner en acción la creatividad para elegir el camino a recorrer, y cuando no sabía por dónde arrancar, comencé a consultar textos.

Una fortaleza que tuvo el Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe, es que en cada seminario que yo cursaba, el trabajo final era la construcción de un capítulo de la tesis doctoral, y esto facilitó la construcción de la versión definitiva. Las lecturas de los trabajos de autores casados con la postura epistemológica que asumí, nutrían esas construcciones. Desde entonces, adopté los trabajos escritos por la autora latinoamericana Graciela Maturo (2010) como los textos orientadores, en principio, de este estudio porque proponen las formas en las que pueden sustentarse las investigaciones culturales, como es éste caso.

La autora, propone la reconstrucción intuitiva de la historia, con el apoyo importante de los documentos y textos del pasado. Para evitar confusiones, lo intuitivo aquí se refiere a la ausencia de patrones preestablecidos, es ceñirse a lo que dicta el corazón, sin olvidarse también de la razón. Por ello, comienzo haciendo una descripción apegada a las percepciones sensoriales y no sensoriales de los procesos actuales, en triangulación con todos los discursos que se recogen en este trabajo investigativo. La autora citada lo hace con las obras literarias, pero yo lo traslado a este caso particular relacionado con la música.

En coherencia con ello, para reconstruir las historias que sirven de aporte en la construcción del mundo coral en este estudio, apelo a las tendencias emancipadoras que ha mostrado el Orfeón desde los inicios, así como todos los que conformamos esta gran familia coral en la actualidad, quienes nos hemos caracterizado por hacer propuestas que se salen de los parámetros tradicionales y de darle rienda suelta a la creatividad e imaginación para llenar, no sólo el espíritu de los intérpretes, sino el de las personas que participan como espectadores en los diversos escenarios donde nos encontramos para disfrutar de la música.

A su vez, ello propicia que se generen puntos de vista personales que se fundamenten en los trabajos de otros investigadores o autores que apoyan miradas decolonialistas, y que procuran mantener la pertinencia entre esas expresiones de sentido suministradas por los actores sociales que dejaron sus testimonios por escrito,

con los discursos de los propios actores sociales actuales, y también de mis propias visiones sobre la realidad vivida, quienes actuamos como fuentes vivas del estudio.

Un reto a superar, lo constituyó la incógnita de cuál debería ser el camino metodológico emergente a seguir, porque en apariencia, confluían algunos elementos multiparadigmáticos, y la duda de si ello no menoscaba la esencia decolonialista casada con la esencia cualitativa de la investigación. Me percaté que se requiere, en mi rol como investigadora, una postura epistemológica emergente consolidada, no sólo reflexiva y crítica, sino creativa e inspiradora por referirse a un tema cultural relacionado con el arte musical, que sea pertinente con el propósito del Doctorado en Cultura y Arte para Latinoamérica y el Caribe, sin dejar de lado mis propias convicciones paradigmáticas caracterizadas por la flexibilidad en las posturas, pero con una marcada tendencia hacía la transcomplejidad de los planteamientos.

Notas Musicales Para La Construcción De Polifonías

En ésta parte, se describe cuál es el camino a seguir en el desarrollo de ésta investigación, y por ello inferí que la dimensión metodológica en ésta investigación debe responder de manera coherente a los supuestos teóricos de las dimensiones ontoepistemológicas que sustentan el paradigma transmoderno que asumí.

De la Convicción Ontoepistemológica a la Acción Metodológica Decolonizadora

Como hallazgo, percibí que es importante destacar la decolonización de los métodos, por tener pertinencia con las propuestas de los estudios culturales con la mirada puesta en esa decolonización. En la interpretación de los mundos de vida de los personajes de esta historia, la metodología seleccionada coherente con el sustento ontoepistemológico, contempló a su vez, lo transcomplejo, lo multidiverso, multirreferencial y multidimensional. Al describir e interpretar una realidad que está acompañada de música y artistas que expresan sus vivencias corales con todas las transcomplejidades que ello implica, se mantuvo una flexibilidad en cuanto al camino a recorrer, siempre que siguiera un orden espontáneo y natural. Siguiendo a Márquez (2009.) se abarcaron los siguientes aspectos:

- Fueron los testimonios los que en primera instancia describieron la realidad, por lo tanto la perspectiva múltiple estuvo presente desde el inicio.
- Se hizo énfasis en los sentimientos, las emociones y los significados que emergían de los discursos de sus relatores, y esta apertura hacia la interpretación y la comprensión de la realidad se hizo desde la complejidad de lo social.
- El acercamiento hacia la realidad en estudio a través de sus actores sociales, le dio forma y contenido a la investigación, y no a mis suposiciones hipotéticas y unilaterales. La triangulación de la información dada por los coralistas activos y retirados, los directores, los allegados al Orfeón quienes hablaron en los documentos y otros trabajos teóricos, así como mi propia reflexividad y observación, definieron qué debía investigarse y cómo debería hacerse la investigación.
- Como consecuencias del inacabamiento del proceso de investigación cualitativa, se tuvo en cuenta, que esa co-construcción tenía un carácter temporal, y la misma dinámica la hacía susceptible de ser modificada, cuando era necesario, y eso fue lo que sucedió en la práctica investigativa.

Cabe destacar, que la base sobre la que se construye la metodología con visos decolonialistas desafía las tendencias modernas que tienen los investigadores, de querer imponer sus convicciones academicistas, enciclopedistas, científicas y colonialistas culturales, por encima de los argumentos de quienes no comparten su tendencia, en algunos casos, haciendo gala de la prepotencia, la arrogancia que acompañan el control que caracterizan las tradicionales formas de “Ser” de los colonizados, los cuales colocan a las teorías, los modelos, las disciplinas y las tradiciones culturales de las que se sienten orgullosos y dependientes, por encima de otras formas distintas de actuar, aunque estos los complementen.

En resumen, debido a su carácter transcomplejo que conlleva a lo multidimensional y multirreferencial de las realidades que se estudian en el Orfeón en interacción con sus protagonistas, fue la razón por la que la descripción de su objeto

de estudio cualitativo sólo me aproximó a él a través de toda la información suministrada, cuyo producto tiene un carácter temporal y circunscrito al espacio y los sujetos de estudio específicos.

En este trabajo se evidencia una mirada descolonialista en la interpretación del repertorio coral tanto del Director como de los coralistas, quienes danzan al compás de la música caribeña y toda la música que lo permita, y se sale de los patrones preestablecidos por la música académica universal, aceptados con sumisión por la comunidad coral en el pasado reciente. Y por otra parte, en el énfasis de los contenidos de ese repertorio que destacan lo local latinoamericano en su repertorio sureño, y caribeño, en la interpretación de la música con acento afrocaribeño, como una forma de ser visibles ante el resto del mundo.

Decolonialismo del Saber: Una Propuesta Metodológica Para el Sur

En coherencia con lo aprendido en Filosofía I con el Profesor Gregorio Pérez, esta también es una forma de revelarse en contra de un colonialismo que ha convertido en víctimas a quienes no han podido evadir el control y la imposición cultural, y una manera sutil de alzar la voz para hacerse valer dentro de un mundo que reclama, cada vez más nuestra presencia. Además de que se revela en lo cultural en contra del “poderío epistémico” que subyuga a los más débiles Martínez (2007), también como investigadora y protagonista de una narrativa descolonialista, lo hago en contra de la “colonización epistemológica”, según Gordon (2010) quien se refiere a la metodología que se sigue en coherencia con esa mirada descolonialista cultural, a través de la música.

Es por ello, que también interesa al propósito de este trabajo, una metodología que se desligue de la colonización de los saberes y de las culturas, o *colonización epistemológica*, al cual está ligada la *colonización metodológica*. En mi quehacer como investigadora, he cuestionado las imposiciones tradicionales de los colonizadores de controlar no solamente el *qué* es lo que uno piensa, sino también, de *cómo* uno piensa, no importa quién sea usted, ni que sienta, ni para dónde va, ni de dónde viene. De allí el énfasis que se le ha dado a seguir métodos que permitan ver las realidades desde lo humano, a través de la hermenéutica y la fenomenología que

propician la interacción subjetiva e intersubjetiva de los seres humanos que crean las tramas de estas narrativas.

Revelarse contra la decadencia epistemológica colonizadora, también es revelarse contra la *fetichización metodológica*, la cual se refiere, a ir en contra del exagerado apego a los métodos científicos y por eso es común que en los actuales momentos las investigaciones sociales se replanteen un debate sobre las ciencias. Al respecto, De Sousa Santos (2011) prescribe: Quienes se interesan en la *fetichización metodológica*, no están interesados en si algo es verdad o real, solamente fija su interés en ceñirse en forma estricta a las fórmulas metodológicas preestablecidas.

El otro término que define la decadencia, es el *solipsismo disciplinario*, esto es el revelarse contra el saber de otros, cuando éstos creen que una disciplina cubre toda la realidad. Hago referencia a estos aspectos, porque la experiencia en la investigación cualitativa, ha hecho necesaria la claridad en la postura epistemológica y metodológica, debido a que a menudo me encontré con científicos tradicionales que se referían a mi forma de asumir la investigación emergentes diciendo: “que lo que yo hacía no era ciencia”. Pero como una investigadora con genuino perfil transmoderno no he caído en su desvalorización.

En sus discusiones, éstos científicos colonizados justifican su apego a la ciencia tradicional, argumentando que el método científico en sí ya abarca toda la realidad. Pero al respecto digo, que los métodos son productos de los seres humanos y, hasta donde yo sé, ningún ser humano podría abarcar toda la realidad. En la actualidad, ya nadie puede *colonizar los métodos* sin encontrar quien se les resista. El énfasis de destacar estas definiciones decolonizadoras, es “blindar” la postura epistemológica y metodológica que guía esta investigación, como lo refería mi Profesora de Investigación I, II, y III, Rovimar Serrano, justamente para no ser víctima sorpresiva de los colonizadores metodológicos, y poder justificar por qué esa postura epistemológica que orienta su metodología se da de la forma que más me conviene.

En contraposición a las posturas colonizadoras, los investigadores decolonizados, pueden observar la realidad en forma natural, cotidiana, construirla o

reconstruirla junto a los actores sociales, interpretarla y comprenderla, vivirla más allá de las metodologías, pero tomando en cuenta los afectos las complejidades y transcomplejidades inherentes a todo ser humano que definen sus subjetividades e intersubjetividades en sus relaciones con los otros. A este respecto, Maldonado-Torres (2007), argumenta a favor del pensamiento des-colonizado cuando expresa que para responder a la decadencia disciplinaria se requiere una suspensión teleológica de la disciplinariedad.

Yo agrego también, que se debe ir más allá de los métodos tradicionales, lo que significa estar dispuesto a ir más allá de la disciplina y de los métodos por el bien de la realidad. Si la gente no puede ser explicada por la teoría, por la disciplina o el método, es necesario cambiar entonces esa teoría, esa disciplina y ese método por otras formas de estudiar la realidad y llegar a las profundidades de los seres humanos que estudia, sus interioridades y su mundo de significados.

Muchos de nosotros nos olvidamos, de que las disciplinas que hemos estudiado no existían antes: nosotros las creamos y depende de nosotros tener la responsabilidad de los conocimientos que ellas producen, así como de ir más allá de esos conocimientos. En las nuevas propuestas metodológicas, cada uno contribuye a la co-construcción del conocimiento. Por lo tanto, en este trabajo de investigación, yo como investigadora, y los otros como los investigados, dependemos unos de otros para construir el conocimiento. De acuerdo con esto, se definirán los aspectos metodológicos más importantes.

Los Significados de un Mundo Coral Subjetivo e Intersubjetivo

En coherencia con lo anterior, la postura epistemológica que asumí en esta Tesis Doctoral se inscribe en el paradigma emergente *Socioconstruccionista*, y por ello, la forma y la metodología que le da más sentido se orienta por una Investigación Cualitativa sustentada en lo Biográfico-Narrativo, ya que se refiere a las vivencias en el Orfeón Juan Bautista Plaza de un grupo de coralistas, entre los cuales me incluyo, sus allegados y directores. Es así como entretejiendo las historias de todos estos actores, se construyeron realidades complejizadas, donde las subjetividades e intersubjetividades remiten a diferentes escenarios musicales, los cuales se reflejan en

los testimonios, donde se contrastan bajo una perspectiva múltiple con los que escriben sobre los temas y mi propia visión como protagonista e investigadora.

En coherencia con una visión decolonizadora, se define esta Investigación Cualitativa como aquella que considera la realidad como epistémica, ya que está construida por los mismos sujetos que están involucrados en una misma realidad cultural, que es la del Orfeón Juan Bautista Plaza, y también por las complejas relaciones sociales subjetiva e intersubjetivas de coralistas activos, directores del Orfeón y yo como investigadora y coralista activa, independientemente de la postura paradigmática que estos posean.

Es por ello que se percibe, se comprende, se piensa, se siente, se actúa y se comparten vivencias que cada quien enfoca libremente desde su visión cosmogónica, e incluye todas las miradas posibles, con la prudencia de garantizar que en la práctica investigativa no se incurra en una mezcla de metodologías. Esta investigación propicia el estudio, construcción y reconstrucción de la realidad social en su contexto natural, tal como sucede, interpretando los fenómenos observados de acuerdo con los significados que tienen para las personas involucradas en esta historia musical.

También, asume el conocimiento de lo que se está observando dentro de la interacción entre los investigadores, el investigado y el contexto social y cultural en el cual se desarrolla, que en el momento actual, está permeado por una crisis, cuya complejidad impide que pueda pasar desapercibida, y que me llevan a hacer propuestas que minimicen sus efectos dañinos.

Reinterpretando Historias Musicales Desde Lo Esencialmente Humano

En coherencia con mi postura ontoepistemológica, en ésta investigación orientadas por una postura decolonial transmoderna, pueden coexistir todos los aspectos de la realidad vista más bien en su totalidad y de forma integral, sin desperdiciar información. Es a partir de esta aproximación conceptual que puedo definir el diseño de ésta investigación cualitativa, como una construcción social donde todos los coralistas, directivos y los otros actores sociales, juegan un papel protagónico. Parafraseando a Márquez (2009), éste señala que la investigación cultural sustentada un diseño de investigación cualitativa alcanza su legitimidad

social en la propia realidad social, con la cual guarda una justa relación, donde lo esencialmente humano es tratado trascendiendo la pretensión positivista y estructural-funcionalista, de reducir la dinámica social a controles artificiales.

Lo anterior se corresponde con el énfasis que se le da a lo largo de este trabajo a la necesaria coherencia paradigmática, donde si hablamos de la subjetividad y la intersubjetividad, el camino metodológico debería guiarse por la presencia de lo esencialmente humano en interacción permanente con el entorno natural y social. Márquez (2009) destaca el papel de lo esencialmente humano en las investigaciones sociales, ya que considera muy importante asumir que el actor social, es un sujeto activo de su propia historia individual y colectiva que actúa en condiciones históricas determinadas. De allí también la importancia que adquieren los contextos en los cuales se desenvuelven esos seres humanos. Es por ello que en aquellas investigaciones de índole cultural, debe destacarse la multidimensionalidad de lo humano, y estudiar al sujeto con todas sus complejidades.

Cómo se Escribe en Este Pentagrama

En coherencia con lo anterior, el presente estudio construido desde la perspectiva cualitativa, requirió por su naturaleza, una metodología que permitiera indagar o comprender la realidad cultural del Orfeón, como una construcción social, interpretando el modo de vida y la cultura desde la propia perspectiva de quienes participaron como actores sociales, incluyéndome como investigadora. Sandín (2003), nos ofrece una definición de diseño cualitativo resaltando su carácter contextual, su adaptación a la realidad investigada y a las contingencias propias de la investigación, así como, el protagonismo del investigador y su posicionamiento epistemológico, señalando que:

El diseño de una investigación cualitativa exige que el investigador se posicione y adopte una serie de decisiones no sólo durante la elaboración del proyecto de investigación y al inicio del proceso investigador, sino también durante y al finalizar el estudio. (pp.138-139)

Interpreto, que hasta el momento en que se presenta el trabajo para su divulgación, y aún cuando ya haya culminado, debo tener consciencia de la necesidad de tomar las decisiones que sean pertinentes con su desarrollo y constantemente estar revisándolo y cambiándolo si fuera necesario. En coherencia con este autor, Márquez (2008) explica que el diseño de investigación cualitativa se centra en comprender la realidad, y para ello debe interpretar la realidad sensiblemente la vida social y cultural de quienes participan en la investigación desde la propia perspectiva de los actores, y no desde la visión unilateral del investigador.

Esto significa entonces, que como investigadora debí conocer a profundidad el entorno que rodeaba a los protagonistas de esta historia, con el fin de vislumbrarlo en su mejor expresión, apegado, en la medida de lo posible, a los significados que la realidad tenía para esos protagonistas, como si los conociera por primera vez. En virtud de este hecho, es importante destacar las características del Diseño de Investigación Cualitativo que le dieron forma a ésta investigación en el espacio coral. Fue posible que este estudio fuera flexible, lo cual permitió que el diseño de investigación y su estructura se fuera construyendo con la información que iba emergiendo de los discursos de los protagonistas.

Esto permitió que el diseño permaneciera abierto para la adaptación a realidades sobrevenidas, que conllevaran a redefiniciones y replanteamientos en la metodología, estrategias y procedimientos de investigación hasta el final del estudio. Se contextualizó en el enfoque geohistórico, y se acudió a Google Maps como fuente para adquirir la información pertinente, cuya información fue valiosa en el desarrollo de este estudio. Este sirvió de marco al mundo real de lo cotidiano en los ensayos, en las intervenciones artísticas, en los comentarios, pareceres, conciertos, y demás escenarios culturales.

Ese mundo de lo cotidiano, se dio en su naturalidad, no construido, ni adaptado, de manera que se asumió que los acontecimientos y eventos, donde se desarrollaron las acciones, las vivencias, expresadas por los actores sociales, tuvieron el lugar en espacios, salas de ensayo y escenarios culturales, en un macro espacio que

fue en Venezuela, específicamente en la Urbanización El Paraíso, donde se encuentra ubicado el Instituto Pedagógico de Caracas, en un tiempo determinado que va desde el año 1992 hasta el presente.

Apegado a la fenomenología y la hermenéutica tuvo un carácter interpretativo y comprensivo, por lo tanto la metodología utilizada orientó las técnicas y procedimientos de tal forma que los actores sociales hablaran con libertad sobre sí mismas, y por sí mismas, de manera que como investigadora pudiera construir, reconstruir e interpretar a través de las narraciones, una realidad que pudiera ser comprendida en profundidad. Esto me permitió conocer la experiencia desde lo personal, y también como grupo coral, de los significados que emergieron desde la propia visión de los actores sociales, desde sus contextos personales y culturales, que me permitieron conocerlos mejor a través de sus discursos sobre aspectos que nunca habíamos compartido, y que de otra forma tampoco hubiera conocido.

Testimonios que dormían el sueño de los justos en las empolvadas gavetas donde permanecían guardados, fueron reivindicados, así como los testimonios de los integrantes del Orfeón quienes vieron visibilizadas sus experiencias al darlas a conocer para la construcción de nuevas historias musicales y se resaltó el protagonismo de los actores sociales en la trama entrelazada a propósito del surgimiento de nuevas historias basadas en su propia vida.

El carácter reflexivo propició una permanente autoobservación y también la observación del entorno social y cultural, que permitió que se asumiera una postura crítica que llevó a una propuesta musical para trascender las limitaciones emocionales, de valores y afectivas que el entorno complejo pudo haber propiciado. Ese carácter reflexivo de la investigación social, y autorreflexivo en lo personal, equivale a decir que como investigadora seguiré formando parte de la realidad que estudio, en este caso del Orfeón Juan Bautista Plaza, para dar respuestas asertivas a las situaciones que sobrevengan en el complicado mundo que nos toca vivir en el Siglo XXI.

Para Ibáñez (1990) “la reflexividad presupone que el ser humano es capaz de tomarse a sí mismo como objeto del conocimiento”. (p.182). En este caso, la reflexividad me llevó al autoconocimiento, y fui capaz de verme con otros ojos, lo cual me permitió conocer un poco más sobre mi propia manera de ser. Una permanente vinculación con la subjetividad e intersubjetividad, sus supuestos teóricos-epistemológicos y el propio contexto personal, modularon mi actuación como investigadora en mi relación con los protagonistas y la comunidad coral del Orfeón.

Este aspecto quedará evidenciado en el proceso de triangulación de la información entre los que escriben (los autores), los que hablan (actores sociales) y mi posición como investigadora. Es por ello que se da un permanente entretejido de la trama que se desarrolla en el mundo de los coralistas. Siguiendo las orientaciones del autor, al no existir una estructura predeterminada sobre la cual debía construirse y orientarse el proceso de investigación cualitativa, pude idear un diseño original, adaptado a su realidad.

La estructura del trabajo se iba amoldando a las características que emergían de las dinámicas investigativas donde se desarrollaban, y por ello, fueron construyendo poco a poco, sobre la marcha, todas las acciones y realidades que los protagonistas iban perfilando. Una fórmula, tipo camisa de fuerza sobre la cual muchos recomiendan construir la investigación, no tuvo ninguna pertinencia en el desarrollo de ésta investigación. Al respecto nos señala Sánchez (2000):

Una estructuración previa del diseño, en consecuencia, tiene el riesgo de no ser consonante con las particularidades del fenómeno que van surgiendo, por lo que es necesario un plan de investigación que vaya constituyéndose a la medida de las especificidades que se construyen del objeto. (pp.10-11)

El proceso se desarrolló en forma de espiral, el cual permitiría que se retrocediera a una etapa anterior siempre que fuera necesario. Y dotó de suficiente flexibilidad como para modificar los aspectos que no encajaban en el Diseño de la investigación.

Cantar Danzando al Ritmo de las Vivencias Corales

Como en esta investigación los protagonistas narran sus historias vivenciales en la música coral, fue de gran utilidad ajustarme a las sugerencias metodológicas para investigar en materia cultural que asumen algunos de los autores citados en la dimensión epistemológica, porque me permitió ubicar una metodología particular para estos temas. Seguí la postura de Maturo (2010) cuando dice que tanto la vida personal, como la historia colectiva, se comprenden y se interpretan por su naturaleza temporal, lo cual impide que haya un relato absolutamente neutro, y por lo tanto, la narrativa sirve de sustento para la constitución de una consciencia ética, que propicia la comprensión de sí mismo y del mundo que nos rodea.

La visión de la autora apoya y facilita la construcción de la aproximación a la realidad emergente y transcompleja de los relatos de los protagonistas del Orfeón Juan Bautista Plaza, porque cada uno de los actores sociales tiene un relato que deja en evidencia situaciones personales de gran significado y simbología que definieron sus relatos como protagonistas. Me di cuenta en la interacción con esos otros protagonistas, que sólo se puede conocer una parte de la realidad, porque cada uno es un ser complejo con percepciones que le son propias. Y los actores sociales contaron historias que nunca me hubiera imaginado, porque a pesar de que estuve en el mismo escenario, en el mismo tiempo y con los mismos personajes, mi complejidad y mi percepción eran muy distintas a las expresadas por ellos.

Siguiendo las orientaciones de los paradigmas emergentes, le fui dando forma a la investigación en la medida en que obtenía más conocimiento de las situaciones y del contexto, a través de la reflexión que emergió por la observación, el intercambio con las informaciones obtenidas tanto de la bibliografía existente desde mucho tiempo atrás, como de la literatura actual disponible. Se orienta la investigación cultural preguntándose de qué modo los actores y grupos crean, modifican, transforman e interpretan el mundo en el que se encuentran. Por lo tanto, la metodología, se va perfilando a medida que las características, dinámicas y propuestas emerjan de la misma realidad.

La Pertinencia del Método Autobiográfico.

Aún cuando comencé este proceso de investigación enfocada en los textos, partituras, fotografías y documentos que me hablaron sobre la trayectoria del Orfeón, fue inevitable que los relatos de esta historia coral me llevaran a colocar el foco sobre mí misma. Pues, ¿quién mejor que yo misma para ubicarme en el contexto que quería visibilizar, conociéndolo tan bien durante tanto tiempo? Contar las historias del Orfeón para develar ese mundo coral desconocido por algunos, implica la evocación de mis vivencias que se ven entrelazadas con las historias narradas por los otros.

Me acojo a la definición de Montero (2006) porque para ella el Método Biográfico es aquel que está centrado en el discurso de carácter narrativo y de orden cualitativo, tal como se dio en este proceso. El mundo de vida de los protagonistas de los relatos corales se devela a través de las narraciones, propias y ajenas, tal como lo plantea la misma autora, y me permiten como investigadora la posibilidad de indagar ese mundo desconocido, hasta el momento en el que los propios actores sociales deciden descubrirse y donde emergen los sentimientos, emociones, creencias, valores, y formas de percibir la realidad de acuerdo al contexto personal de cada uno.

La manera como emergen naturalmente los mundos de vida de los protagonistas de esta historia, se ajusta, a lo que la misma autora (op.cit.) considera, que deben ser los aspectos que deben caracterizar las expresiones técnicas del método biográfico. Estos son: el género discursivo porque se basa en lo que se expresan a través del discurso. Son autorreferenciales porque al expresar aspectos introspectivos de la persona que develan su interioridad, desnudan, al mismo tiempo, su identidad personal y social. Es autorrepresentacional de la identidad real e ideal propuesto por el propio personaje. Todos esos aspectos se dan en los discursos de los protagonistas.

Como protagonista de esta historia pude verme desde afuera como si fuera una extraña, por lo tanto, esto me permitió entrelazar mi relato como actora-investigadora, al hablar de mí misma, desde afuera, con los otros relatos, para la construcción y coconstrucción dialógica de realidades que contemplan a las propias personas, sus relaciones subjetivas e intersubjetivas, devela su cultura, nos ubica en el tiempo, sus

sueños, sus aspiraciones y sus frustraciones que le van a dar un significado a lo expresado por cada uno en correspondencia empática con lo expresado por mí.

Las propuestas de éstas autoras son consistentes con el uso del método biográfico-narrativo tratado por Tójar (2006) porque a mi parecer logran conectar dialécticamente lo dado y lo vivido, entre personas y estructura, entre individuo grupo, que haga posible comprender un grupo humano a través de relatos narrativos de forma exclusiva. Ello da lugar a la construcción de historias basadas en los relatos de mi propia autobiografía, y también de los relatos narrados por los otros, como integrantes del Orfeón que pueden ser más o menos amplias, o referirse a etapas o aspectos concretos de la vida de los protagonistas. (Op.cit).

“Se trata eso sí de la revisión de nosotros mismos como personas...ello es una exigencia del proceso de comprensión e interpretación hermenéutica” (Frías, 2009, p.11) y por lo tanto el producto de la acción efectiva y afectiva concertada, es una transformación ajustada a la verdad de los involucrados. Guba (1991), pero sin desconocer las realidades existentes (visión tradicional). El producto, es la subjetividad e intersubjetividad que forman parte del mundo coral construido sobre la base de la interpretación o reinterpretación de los hechos. Maturo (2010) es precisa al referirse a la metodología a seguir cuando considera que el método para la reelaboración de los hechos se basa en la reinterpretación de los diferentes momentos del pasado, y en asumir una actitud hermenéutica ante los hechos, a través de la historiografía, que a su vez, establece el vínculo entre esa realidad pasada y la identidad cultural de América en el presente, lo cual permite reelaborar de nuevo la historia.

Los Protagonistas de esta Historia Musical

De acuerdo con los fundamentos teórico-epistemológicos que se han venido tratando en el presente trabajo, vemos que son esos soportes los que le permiten al diseño de investigación emergente concebir a los participantes (informantes), o protagonistas de los relatos como seres capaces de entender, reflexionar y explicar el mundo social donde viven y desarrollan sus acciones. En concordancia con esta

afirmación Ibáñez (1999) expresa que: “El conocer y el hacer están íntimamente ligados, ya que el conocimiento resulta de la acción y sólo se puede constituir a través de la acción” (p.221)

Los protagonistas de mi historia son directores y cantantes, incluyéndome, quienes nos hemos desarrollado en diversos escenarios y en diferentes etapas del Orfeón, y me dieron la posibilidad de escribir sus relatos con una proyección innegable hacia el futuro, y yo como principal testigo de estos momentos históricos. “Para poder describir una forma de vida, es preciso conocer cuáles son los significados que la constituyen desde la propia perspectiva de sus protagonistas. (Op.cit). Por lo tanto, allí estuvimos todos los que podíamos contar una historia, sin discriminación alguna, e independientemente de su postura epistemológica.

Debido a la limitación en el tiempo de desarrollo de este trabajo, en comparación con las infinitas historias que podrían derivarse si hubiera interactuado con un grupo significativo de coralistas, me vi en la necesidad de limitar la participación de los actores sociales a algunos informantes, tomando como criterio quienes tienen una larga permanencia en el Orfeón y son integrantes activos en la actualidad.

Por considerar que está acorde con el paradigma emergente, se escogió un grupo de estudio presente en un contexto específico en tiempo y espacio, el cual es considerado por Tójar (2006), como un procedimiento mediante el cual seleccionamos situaciones, acontecimientos, personas, lugares, momentos, e incluso temas, para considerarlos en la investigación, tal como se hizo en esta investigación.

Éste me permitiría la interacción con todas aquellas personas vinculadas al Orfeón que pudieran informarme sobre el tópico de interés, en lugares y momentos determinados, cuyas argumentaciones y experiencias, se circunscriben sólo al contexto de estudio, como lo es el Orfeón Juan Bautista Plaza como un espacio de encuentro de intersubjetividades. Como integrante del Orfeón y a su dinámica, en ocasiones, tuve la oportunidad de interactuar con mis compañeros coralistas y demás personas allegadas al grupo como observadora informal, cuya información obtenida se adecuó a lo que los autores Hernández, Fernández y Baptista (2003) definen como

datos netamente cualitativos porque ellos se refieren a la descripción profunda y completa de eventos, situaciones, imágenes mentales, interacciones, experiencias, actitudes, creencias, emociones o conductas reservadas de las personas, ya sea de manera individual o colectiva; con la finalidad de analizarlos para comprenderlos y así responder a preguntas de investigación buscando generar conocimientos, y no la simple reproducción de datos.

Todo ello con el propósito de no desvirtuar el verdadero sentido de la investigación cualitativa, referida a que la obtención de la información debe darse completamente en ambientes donde se desenvuelven los sujetos investigados lo más natural y cotidiano posible, para determinar de forma espontánea la realidad que emerge de forma original de parte de éstos, en su forma de pensar, hablar, sentir, interactuar con los demás, entre otros, y de esta manera obtener información más significativa.

El proceso dialógico inmerso dentro del método, permite la construcción y comprensión de los significados, es una metodología de índole hermenéutica, donde la interpretación reinterpretación que realicé como investigadora al desmenuzar las mis propias vivencias y la de los coralistas, propició ese mundo de subjetividades e intersubjetividades que, en muchos casos, me llevaron a descubrir las simbologías que estaban presentes en esas realidades.

Siguiendo la Batuta de la Información

Otra razón por la cual el diseño cualitativo no pudo ser limitativo, ni precisó de una estructuración previa, fue el hecho de que tomara en cuenta, tanto en sus propósitos como en sus temáticas de investigación, los significados de la experiencia humana (fenomenología) y la comprensión de las acciones en los contextos particulares (hermenéutica). Para ajustarse a estas realidades se utilizaron las técnicas de investigación social pertinentes a su esencia cualitativa, tales como, la entrevista cualitativa, el grupo focal, la observación participante, el estudio documental con una visión interpretativa y la fotografía como recurso iconográfico.

Los discursos orales y escritos de los sujetos fueron los principales medios y recursos a los que acudí para dilucidar el sentido de los significados y su

comprensión. (Buendía, Colas y Hernández, 1998). Acerca de las técnicas idóneas para obtener la información en la Investigación Cualitativa, me guio por Tójar (2006), quien considera que las técnicas de obtención y producción de información son los instrumentos que el investigador cualitativo tiene para acceder a la información sobre el tema y del contexto de estudio.

En las investigaciones cualitativas, puede darse el proceso de una forma atípica, por lo cual puede procederse a observar el contexto en su cotidianidad sin hacer juicios apriorísticos, como lo plantea Márquez (2000), y tomando notas sin apegos a formularios predeterminados. Por lo tanto, ante la imposibilidad de reunirme oportunamente en los grupos focales y las entrevistas que tenía planificados por limitaciones de horarios, apagones, problemas de transporte y paros gremiales, me vi en la necesidad de acudir a una técnica atípica conformada por un grupo en Whatsapp cuya interacción aportó valiosa información para el desarrollo de este trabajo.

Esto provisionalmente, mientras se normalizaban las situaciones problemáticas, para lo cual dispuse como instrumento tecnológico mi celular con las funciones que me eran útiles. También saqué provecho de las conversaciones informales en vivo, por considerar que todo el tiempo era hábil y necesario para ir descubriendo cada día, según las inquietudes y opiniones de los actores, cuál era su visión sobre la realidad en estudio. Las técnicas utilizadas permitieron obtener productos vinculados a las situaciones complejizadas. Es por ello que como repertorio de técnicas de investigación utilicé las que siguen:

-La Observación Participante: Para mí una de las técnicas más idóneas en ésta investigación que se dio de forma natural y de forma espontánea, porque implicó que cada vez que interactuaba con el Orfeón, tanto en el Salón de Ensayo como en los diferentes escenarios donde nos tocaba presentarnos, me involucraba en profundidad con las situaciones que en colectivo abordábamos donde siempre mantuve un rol activo, con la intencionalidad de ser reflexiva y estar alerta de los detalles, sucesos e interacciones, para tomar notas y enriquecer esta investigación.

Fue muy importante estar allí, presente como quien “no quiere la cosa” para no parecer sospechosa, y así poder tomar todo aquello que fuera útil a este trabajo. Algunas veces, pude llevar registros y descripciones de cada acción que ocurría. Pero la mayoría de las veces anotaba lo que era más relevante después que llegaba a casa, para que al momento de interpretarlas no dejara por fuera algo que fuera de importancia para la investigación. Para Claret (2009), la observación participante, consiste, a diferencia de la tradicional, en que el investigador se sumerge en el contexto y *modus vivendi* de los grupos que quiere investigar, interrelacionándose con ellos, sus usos, costumbres y estilos de vida, como uno más del grupo.

Siguiendo a Tójar (2006), para que la observación participante dé sus frutos es imprescindible que el observador conviva con los individuos del grupo, y se convierta en la medida de lo posible en un miembro activo del mismo, durante un período significativo. Estas observaciones se han dado a lo largo de tantos años de vida en el Orfeón, en forma natural y espontánea, pero una vez iniciada esta investigación se hizo con intencionalidad. La observación participante me ha llevado, en muchas ocasiones, a sostener los diálogos informales con diversos protagonistas. Me acojo al criterio de Tójar, (Op.cit), quien manifiesta que el propio investigador es la principal técnica de obtención de la información. Sin ella, el resto de las técnicas no son nada. Sin su trabajo, su diálogo con las personas y con la información obtenida, así como la ayuda de otras técnicas no hay investigación posible.

-Entrevistas cualitativas: A diferencia de las positivistas, que se rigen por un guión preestablecido, las entrevistas cualitativas se basan fundamentalmente en un diálogo espontáneo y en la interacción que se va generando a partir de éste, entre el investigador y su interlocutor, como se hizo en este proceso de investigación. Claret (2009). Para ello se acordaron entrevistas con Michel Eustache, como exdirector del Orfeón, Profesor Robert Inojosa, como Subdirector del Orfeón y Cira Parra como actual Directora del Orfeón, pero ésta última finalmente participó en el grupo focal. Estos protagonistas pudieron expresar las percepciones sobre las experiencias desde su visión como Directivos y al mismo tiempo integrantes del grupo coral.

No hubo guiones preestablecidos, en un ambiente que inspirara confianza, y apelando a una pregunta generadora para iniciar el diálogo y la interacción con los protagonistas de las historias, algo que puede resultar atípico en la investigación positivista, pero que aquí tiene una justificación. Tójar (2006) apoya esta iniciativa cuando dice que, el investigador debe tener gran amplitud de conocimiento y habilidad para aprehender conocimientos proposicionales y tácitos, y cualidades para explorar cuestiones atípicas y características que son de difícil comprensión por los medios habituales.

-Conversaciones informales: Siguiendo este criterio del autor, (Op.cit) en muchas ocasiones nos encontramos espontáneamente en el medio de conversaciones que nos dan luces acerca de los temas a tratar. Aunque la teoría positivista dice que deben llenarse algunas formalidades para convocar a conversatorios, considero que por ser este tipo de investigación flexible y carente de formalidades no tenía porque ceñirme a esas orientaciones. El conducir una conversación como cualquier otra, me permitió mantener una comunicación intersubjetiva donde pude darme cuenta de las emociones, los gestos y los sentimientos de las personas.

Las ventajas de interactuar espontáneamente con los miembros del Orfeón, tanto en el Salón del Orfeón, en físico, como en un grupo de Whatsapp denominado “Vivencias Orfeón” propició la fluidez de las interacciones que se dieron. Para sustentar esta iniciativa, me apoyé en el Manual de Trabajos de Grado y Tesis Doctorales (2016), el cual ofrece una alternativa para esas situaciones cuando enuncia:

Como cada día se añaden nuevos tipos de información y medios que amplían las posibilidades de acceso y recursos disponibles para la investigación, las convenciones de registro que se exponen en este capítulo nunca podrán ser exhaustivas, ni tampoco deberían ser aplicadas de un modo rígido. Ante cualquier situación no prevista en este Manual, se recomienda tomar la norma del caso más parecido, para adaptarla con flexibilidad y creatividad. (p.121)

-Grupos focales: Aún cuando el grupo de discusión es la técnica cualitativa por excelencia, donde el discurso de los integrantes permite el entretrejo que le da sentido a lo hablado, no se eligió como técnica para esta investigación debido a que los integrantes del Orfeón tienen diferentes perspectivas sobre los hechos narrados, y se tiene la gran limitación de que lo que se expresa, es lo que le va dando forma al diálogo de acuerdo a una dinámica propia, que se adecúa a esas diferentes perspectivas de los participantes. Debido a lo difícil que fue consensuar los espacios para estos encuentros, se corría el peligro de que la discusión tomara rumbos diferentes, y se desviara de las temáticas relevantes para la investigación. Gurdíán (2007).

Es por esta razón que elegí el grupo focal, que se celebró el 29 de Agosto de 2019, ya que se enfocó en temas de interés para la investigación, obviando los que no tienen nada que ver, y resalta lo que Martínez define como principio de complementariedad, porque, aunque están definidos los temas de interés, no se agota la realidad con una sola perspectiva, sino que se complementa con las perspectivas del otro, en un evidente juego de intersubjetividad que nos lleva al tejido que debemos develar para construir el conocimiento.

Esa interacción discursiva permitió que los integrantes del grupo focal del Orfeón, expresaran partes de las vivencias que les eran propias para entrelazarlas con las vivencias y experiencias de los otros participantes en momentos determinados de la vida del Orfeón, del cual pude evidenciar las diferencias en los puntos de vista que cada uno resaltaba. Este estuvo conformado por integrantes del Orfeón con más de 20 años de antigüedad en el Orfeón, durante la vigencia de la Dirección del Maestro Eustache: Profesor Robert Inojosa, actual Subdirector del Orfeón y perteneciente a la cuerda de los bajos, pionero en este tipo de cargo, la Profesora Rosa Garcés, perteneciente a la cuerda de los contraltos, Profesora Claribel Camero de Vargas, actual Profesora de canto de nuestra agrupación coral y soprano primera, Profesora Amparo Acosta, también perteneciente a la cuerda de los contraltos, Profesora Alena García y la Profesora Zenaida Díaz pertenecientes a la cuerda de las sopranos,

solistas en algunas interpretaciones y Profesor Julio Hidalgo, quien asiste esporádicamente a las actividades del Orfeón.

-*La fotografía*: Según el Manual de Trabajos de Grado y Tesis Doctorales de la UPEL (2016) “Este grupo comprende las imágenes fijas obtenidas por medios fotográficos, así como también los mapas, planos, ilustraciones, dibujos técnicos y demás modos de representación de información gráfica”. Por la naturaleza de la realidad estudiada, es común que exista una memoria fotográfica debido a la necesidad que existe de dejar plasmado en una imagen la evidencia de lo que acontece en los innumerables momentos corales. Pude recuperar fotos tomadas por mí, mis compañeros orfeonistas y de la Profesora Silvia Gómez, quien aportó muchas fotografías pertenecientes a las diferentes etapas del Orfeón.

La fotografía como fuente en esta investigación complementó la información suministrada por las otras fuentes, y enriqueció en gran medida, el repertorio de vivencias de quienes las observaban al traer a la memoria aspectos que todavía no habían sido tratados. Hubo una “inmersión” en el caso de estudio porque a pesar de que las fotografías fueron tomadas al azar, sin un propósito predeterminado, se eligieron aquellas que tomaban un sentido y tenían un significado en los temas de investigación tratados. Se utilizaron argumentos textuales que quedaron representados en las imágenes visuales y cobraban su significado de acuerdo a quien las observara.

El consentimiento informado fue punto de honor en esta investigación, pues, queda claro que se debe ser muy cuidadoso para no herir susceptibilidades, pues al no estar enterados de cuál será el aporte de la información suministrada para la investigación, puede vulnerarse el derecho de los protagonistas a saber qué utilidad se le dará a sus testimonios, y si están de acuerdo con el tratamiento que se le está dando. Esto sugiere el respeto que debe demostrarse a quienes interactúan, y por lo tanto, el investigador debería actuar siempre de forma *responsable* con lo que hace y *respetuosa* con los miembros de la comunidad estudiada, tal como lo sugiere Tójar (2006), porque su trabajo está en contacto con seres humanos y su influencia no

debería dejar nunca una huella negativa en la cultura investigada, ni en sus actores sociales.

Varias Miradas sobre una Misma Realidad Coral

En este Diseño de investigación se interpretó la información desde múltiples perspectivas. Como investigadora interpreté la información, siempre, apegada a la perspectiva del “otro”, lo cual a veces es difícil cuando también se es protagonista de la historia, como en mi caso. De acuerdo a las técnicas utilizadas, ello implicó la existencia de múltiples versiones, vistas desde diferentes ángulos, desde diferentes miradas acerca de la realidad a investigar, éstas descritas por los protagonistas de acuerdo a su propio contexto personal (ontología relativista) y su cosmovisión.

Y por otra parte, los contenidos teóricos de los autores que han investigado sobre los temas en cuestión. Es así, como la visión de los protagonistas, los que escribieron teorías y mi visión como investigadora, propiciaron la interpretación de la realidad vista a través de un triángulo que permite interpretar la realidad desde perspectivas múltiples. La triangulación como proceso de legitimación del conocimiento en Investigación Cualitativa, consiste según Gurdián (2007) “...en determinar ciertas intersecciones o coincidencias a partir de diferentes apreciaciones y fuentes informativas o varios puntos de vista del mismo fenómeno”. (p.242)

El entretejido que dio lugar a la trama de esta historia se sustentó en el cruce dialéctico de toda la información obtenida de las diferentes fuentes. Para complementar lo anterior, Sánchez, (2000) se refiere al el proceso de triangulación de la información cuando dice, que las partes del diseño, como lo son la información contenida en la revisión teórica, como las opiniones y comentarios del discurso de los actores sociales, las situaciones observadas y las impresiones e ideas surgidas de la reflexividad del investigador, se convierten en fuentes de conocimiento.

Con este entretejido, se logró hacer un contraste entre lo que establecen el contexto conceptual a través de los argumentos de los diferentes autores (los que escriben), con las expresiones de sentido de los actores sociales (los que hablan) que me permitió en mi rol de investigadora, interpretar la realidad construida por los

actores a través de sus manifestaciones verbales. Para llevar a cabo el proceso de triangulación, se extrajeron de las entrevistas, las conversaciones informales y los grupos focales, aquellas expresiones de sentido que emergieron de las conversaciones con cada uno de los actores sociales. Las respuestas proporcionadas por los entrevistados, se sistematizaron a través del proceso de interpretación de las expresiones de sentido derivadas de los discursos de los entrevistados.

Las Expresiones de Sentido en la Complejización de la Realidad

La posición teórica de los que escriben, se combinó con los argumentos de los que hablan Márquez (s.f) y ésta combinación dio lugar a mi interpretación de los significados, como expresiones de sentido que presentan los temas de la complejización diálogos de saberes. Es por ello, que una vez realizado el trabajo de descomponer cada una de las entrevistas y los diálogos de los grupos focales, procedí a identificar las expresiones de sentido.

Las expresiones de sentido lo constituyeron todas aquellas acciones que llevaron a cabo todos los protagonistas para manifestar, expresar, y demostrar los sentimientos, pensamientos y emociones que tienen sobre su mundo de vida en el Orfeón, percibido en su cotidianidad, tanto en el entorno donde emergieron las situaciones espontáneas, como en otras que se derivaron de las necesidades o percepciones de situaciones que surgieron desde el particular interés de cada uno. Me permitieron describir, interpretar y comprender la realidad en estudio. Las expresiones de sentido que emergieron del proceso interpretativo fueron las siguientes:

1. La estética musical. Una expresión de la espiritualidad en las interpretaciones corales.
2. Decolonialismo musical: una mirada desde su representación en los ritmos latinoamericanos y caribeños.
3. La expresión de la emocionalidad y los afectos en las vivencias del Orfeón.
4. El rescate de la música ancestral en una cosmovisión holística del mundo.

ESCENA III

LAS EMOCIONES Y LOS AFECTOS EN LAS VIVENCIAS CORALES

A partir de ahora comenzaré a hacer uso del método biográfico-narrativo descrito anteriormente, y por ello comenzaré narrando mis propias vivencias personales, porque a propósito de mi participación en este Doctorado, me he descubierto como la artista que siempre fui, la que soy y la que seguiré siendo hasta que el cuerpo y la voz me lo permitan. En ésta fase, construyo un entretejido subjetivo basado en información que aporta mi propia autobiografía, y también uno intersubjetivo basado en la información que aportan las biografías de cada uno de los integrantes del Orfeón que quisieron participar en su construcción.

Se remontan a etapas o aspectos concretos de nuestra vida como los protagonistas de la trayectoria musical del Orfeón. En ella, se describen momentos significativos y mágicos que me han permitido en forma espontánea o con intencionalidad expresarme musicalmente, y ser feliz.



Imagen 7

La artista que siempre fui en Viña del Mar

Fuente: Comité Organizador del Festival

Ese interactuar intersubjetivo lo comparto con una Profesora jubilada del Departamento de Artes, quien decidió seguir en el Orfeón como soprano y está activa. Nidia:

Yo he derramado lágrimas en muchos conciertos una de las cosas que me gusta es ver la cara de los diversos directores que hemos tendido. Cada uno ha sido más emotivo que otros en ciertas piezas. Pero de igual modo en algún momento cada uno me ha hecho llorar. Es su gesto el que me inspira... a veces verlos tan comprometidos es lo que me mueve a sacar la voz donde a veces la tengo guardada. No soy de las cantantes "prodigiosas" del Orfeón, pero mientras he estado, me he sabido conectar con las sensibilidad de cada uno y he intentado acoplarme al de los lados para no desentonar.

En el versionar de esta compañera del Orfeón, se percibe la emotividad, y a la vez, el compromiso moral y afectivo que tiene la protagonista con el Orfeón. Estas construcciones de realidades se hacen de acuerdo a las experiencias de cada uno. Puede decirse que es el lenguaje en donde habita el hombre, por ello todos los acontecimientos en el mundo deben ser pensados desde el propio contexto del actor social, desde su propia ubicación Geohistórica y sus propias vivencias.

Es su interioridad y no el mundo de afuera el más relevante, las personas están condicionadas por la cultura y un lenguaje que delimita el conocimiento de la realidad. Pero permite construir significados desde una actitud reflexiva y comprensiva de su propia realidad. En coherencia con lo anterior Ibáñez (1999) expresa "En virtud de su reflexividad, el sujeto puede, por así decirlo, distanciarse de sí mismo, mirarse desde la perspectiva de los demás y desarrollar la conducta que estime más oportuna estratégicamente"(p.270)

Evocación Hacia Pasajes Felices de mi Vida Coral

Transcurría el año 1992, y ya llevaba dos años ejerciendo como Profesora en el Liceo Edoardo Crema, donde había ingresado por concurso, a tiempo completo en el área de Educación Comercial. Siempre había cantado, muy pocas veces como solista, pero las notas musicales siempre habían acompañado y alegrado mi existencia. A pesar de que mi trabajo era muy gratificante, productivo y enriquecedor,

sentía que le hacían falta esas notas musicales para hacerlo aún mejor. En mi praxis docente, la concepción de una formación holística orientada por la integración de todos los aspectos importantes de la vida del ser humano, siempre caracterizó las estrategias con las que educaba a mis estudiantes.

En ellas, la combinación de conocimientos conceptuales o disciplinares, las formas como cada uno aprende, combinados con lo afectivo, los valores y el cultivo del espíritu siempre estuvieron presentes. ¿Cómo no iba a estar yo convencida de que esa misma formación era aplicable a mi misma? Sobre todo porque el combinar la obligación con la pasión, siempre le habían traído a mi vida el equilibrio perfecto en el cual se propiciaban momentos de relax que servían para catalizar las cargas de las obligaciones laborales y personales a través de mi devoción por la música.

En el diario convivir con mis compañeros del Liceo, conocí a la Profesora Lourdes Cartaya, quien se desempeñaba en el Área de Química, y ya para entonces pertenecía al Orfeón del Pedagógico de Caracas. En ese compartir intersubjetivo con Lourdes, mi compañera de trabajo, quien luego fue mi amiga incondicional, le expresé mi deseo de volver a la música coral para poder disfrutar de nuevo del canto, tal como lo había hecho durante los 5 años en que pertencí a la Coral Universitaria del Instituto Pedagógico Monseñor Rafael Arias Blanco, mientras cursaba mis estudios de Pregrado. Un buen día ella me llevó a la sede del Orfeón y me presentó a todos sus integrantes. Por mucho tiempo consideré que la Profesora Lourdes Cartaya había sido mi motivadora y “reclutadora” para ingresar al Orfeón, sólo en mi caso particular. Pero como hallazgo, según los testimonios de otros coralistas, la Profesora también los motivó y reclutó para que pertenecieran al Orfeón, y al igual que yo también le agradecen la bella iniciativa de embarcarnos en esta aventura coral.

Fue así como llegué al Orfeón Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas, ubicado justo al frente del Liceo donde trabajaba, lo cual representaba una gran ventaja para mí, porque solo tenía que cruzar la calle y disponerme a disfrutar de las horas de ensayo de mediodía, que me repotenciaban para seguir con mi intensa jornada laboral, que combinaba la docencia con el ejercicio profesional del derecho,

que para ese entonces, formaba parte de mi agenda diaria, junto al sinnúmero de compromisos que significa ejercer al mismo tiempo dos profesiones tan demandantes en tiempo, esfuerzo y trabajo.

Allí conocí a su Director, el Profesor Michel Eustache y a Tito, quien siguió haciendo vida activa dentro del Orfeón, a pesar de que ya estaba retirado e la Dirección. El equipo formado por Tito y Michel durante muchos años de mi permanencia en el Orfeón, fue una fórmula exitosa, ya que se complementaron las trayectorias de ambos maestros donde salimos ganando todos los involucrados. La acogida y el apego a esta maravillosa agrupación fueron inmediatos. Y desde ese momento se desprenden todas las vivencias extraordinarias que se entrecruzan con las de otros protagonistas de esta historia, aunque en los primeros contactos con la gente del Orfeón, me sentí extraña y fuera de lugar, algo natural porque yo venía de realidades corales con características muy distintas a la recién estrenada.



Imagen 8

Parte del grupo coral con el que me inicié. En el extremo derecho

Lourdes Cartaya

Fuente: Carmen Barrera

En la Universidad Católica Andrés Bello, de donde soy egresada como Abogada, hice varios intentos de permanecer en la Coral de esa Institución. Pero a pesar de los intentos, los horarios de ensayo y la falta de identificación con el trabajo coral que allí se hacía, no permitieron mi maduración como coralista en ese grupo. Sus Directores eran muy tradicionalistas para mi gusto y en su actuar se identificaban mucho con el modernismo. Luego, en el Pedagógico de Caricuao, de donde egresé como Docente de Educación Comercial, si participé activamente durante el tiempo de mis estudios de pregrado. Me sentía identificada con el grupo dirigido por la Profesora Carmen González porque, además de cumplir con una labor educativa, propósito que debe ser el norte de las corales de instituciones pedagógicas, el trato con mis compañeros era muy cercano.

A pesar de que teníamos una Directora regañona, y a veces hasta mal humorada, el buen trabajo coral y los chistes intercalados, borraba todo malestar, y su repertorio se identificaba con lo nuestro. Pero poco antes de que me graduara, ya la Coral se había disuelto porque la Directora ya no podía seguir con nosotros. Fue una experiencia muy bonita, de gratos recuerdos con mis compañeros del Pedagógico y con los de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, del cual Carmencita también era Directora, y logró formar una familia coral de solidaridad para algunos conciertos que consolidó bellos lazos de amistad entre nosotros. Tal vez yo estaba buscando algo similar a esta última experiencia coral, y conseguí en el Orfeón mucho más de lo que experimenté esa primera vez.

El Significado de Cantar en un Orfeón

Cantar en solitario tiene beneficios, pero cantar en grupo, como se hace en el Orfeón Juan Bautista Plaza, hasta puede alterar nuestros estados emocionales, dependiendo de la melodía que se interprete y de la calidad interpretativa de los coralistas. El canto puede entenderse como “la habilidad expresiva que nos permite producir sonidos continuos, musicales y coherentes” (Gallardo, 2011, p.143). El coro se define como “El conjunto de personas que cantan simultáneamente una pieza musical” (Op.cit). Entonces se puede definir una coral como: El conjunto de personas

que cantan simultáneamente una pieza musical, cuya habilidad expresiva les permite producir sonidos continuos, musicales y coherentes. Uno de los tipos corales que existe es el Orfeón, cuyo origen se remonta a la antigüedad cuando Orfeo héroe, legendario, sabio y músico, poseía una lira como instrumento, y con su música encantaba a las fieras y amansaba el carácter de los hombres. Se dice que Apolo le regaló una lira con siete cuerdas, y Orfeo le agregó dos cuerdas más, con lo que logró sacar unos sonidos extraordinarios. Gracias a esos sonidos y a su canto, amaestraba a los monstruos del infierno.

Se establece la relación porque tiene que ver con la interpretación extraordinaria de la música, capaz de doblegar hasta el más iracundo de los hombres. En la actualidad el término Orfeón define a la agrupación coral que interpreta melodías utilizando como instrumento solamente las voces de los coralistas, sin acompañamiento de instrumentos. Al parecer esta fue la idea inicial de Tito cuando creó el Orfeón, y según las evidencias fotográficas fue así al menos durante un tiempo. Luego, se enriquecieron las interpretaciones corales con el acompañamiento de instrumentos, y la incorporación en algunas piezas, de la danza y la poesía.

En este caso, debido a su disposición y participantes este grupo coral está conformado por voces mixtas masculinas y femeninas. Las femeninas agudas representadas por las sopranos, y las graves por las contraltos. Las masculinas agudas por los tenores y las graves por bajos y barítonos. En ninguna de las agrupaciones corales se define la corporalidad: solo se puede asegurar que el instrumento de un cantante es su cuerpo, y, a su vez, instrumento de un Director es el Coro. (Gallardo, 2011, p.144) Tuve la fortuna de poder conseguir una lista de todos esos hermanos orfeonistas que me abrieron su corazón desde el principio. En la gráfica que sigue están ubicados por cuerdas.

ORFEÓN "JUAN BAUTISTA PLAZA" I.P.C. U.P.E.L.
INTEGRANTES (JULIO /1996)

SOPRANOS:	TELEFONOS
BRANDO, EVELYN ✓	251-15-90
CARABALLO, MARÍA ✓	431-77-43
CARTAYA, LOURDES ✓	0
FLORES, CARMEN TERESA ✓	963-38-21
GUERRA, AIDA ✓	577-07-06
MACHUCA, JOSEFINA ✓	862-82-83
MONTENEGRO, GIOCONDA ✓	987-19-40 ✓
MOYA, GLORIA ✓	433-40-09
RAMOS, CLARISA ✓	482-66-50
TOVAR, EVANGELINA ✓	93-40-27
MORENO, ROSA MIREYA ✓	461-48-80 TRAB.
RUSSO, KATIUSKA ✓	609-18-22/19-33 CLV26346
ISTURDE, YOVEDIX ✓	431-46-52
SUAREZ, RAQUEL ✓	016 43-42-31 ✓
GARCIA, MARIA ✓	443-40-59 ✓
JESSICA MEDINA ✓	462-43-90 ✓
PINEDA, IRIANEL ✓	872-75-73 ✓
GONZALEZ ELIZABETH ✓	462-41-25 ✓
VELASQUEZ, LUISA Y. X	561-71-45
RINCON, ALEXANDRA X	872-03-54
MARQUEZ, ISAFLOD X	483-46-14
ARAUJO, MARLENE ✓	443-60-39
CONTRALTOS:	
ABELLO, JASMÍN ✓	032 63-23-13
ACUÑA, EGGLEÉ ✓	461-71-78
CARMEN AGUERO ✓ ALICIA	631-39-68
CEDEÑO CARMEN ✓	62-13-66
CRUZ, LUISA ✓	571-68-36
DE NOBREGA, MARIA ✓	631-39-91
CARMEN GARCIA ✓	039 25-63-96
GARCES, ROSA MARIA ✓	433-48-06
MONCADA, ADIS ✓	871-44-33
MORENO, JENNIFER ✓	682-06-60
ORTEGANO, THANIA ✓	573-44-77
RODRIGUEZ, LAURA ✓	82-62-47
LOPEZ, SILVIA ✓	
SOPRANOS = 22	
CONTRALTOS = 12	

Imagen 9

Lista de sopranos y contraltos del Orfeón en el año 1996

Fuente: Silvia Gómez

TENORES: ~~ABELLO, ALEX~~ ✓

✓ HIDALGO, JULIO	462-27-93
JIMENEZ LEOPOLDO (Refuerzo)	
LINARES, SERGIO	
× NADALES, REINALDO ✓	484-69-34
× RÍOS, IGNACIO ✓	482-66-65
× UGAS, ENRIQUE ✓	979-28-89
MOLINA, ALBERTO (Refuerzo)	014 32-15-13

BAJOS:

× ABELLO ALEXANDER	032 63-23-13
✓ ARGUELLO, LUIS ERNESTO (Refuerzo) ✓	266-16-71
× BLANCO, JOHN ✓	574-72-92
× FERNANDEZ, WILLIAM ✓	51-77-14
MORALES, RICHARD ✓	462-24-18
SUAREZ, ALBERTO (Refuerzo)	014 22-41-70
× TIAPE, MIGUEL ✓	461-47-84
XXXXXXXXXX	541-56-39

PROF. DE CANTO
CLARIBEL CAMERO DE VARGAS ✓ 265 - 09-34

DIRECTOR:
MICHEL EUSTACHE ✓ 22-63-80

DIRECTOR FUNDADOR:
ERNESTO ORTIZ S. ✓ 283-88-83

TENORES = 8

BAJOS = 7

Imagen 10

Lista de tenores, bajos y Directivos del Orfeón Año 1996

Fuente: Silvia Gómez

Estas listas corresponden a los integrantes del Orfeón que se encontraban trabajando arduamente para hacerse acreedores a un viaje internacional que estaba en puertas, en la cual había que hacer una lista reducida debido a que no había presupuesto para pagar los viáticos de los 60 participantes que aparecen en ella. De allí los borrones que aparecen en algunos casos. Aunque en varios momentos históricos del Orfeón hubo muchos integrantes, la cantidad de asistentes se fue

reduciendo a medida que cambiaban sus intereses. Un grupo de 30 orfeonistas se mantuvo fiel a la agrupación durante muchos años de vida coral.

Ya sabía que la temática a estudiar giraba en torno al Orfeón cuando decidí emprender este trabajo investigativo. El primer dilema a resolver fue decidir cómo comenzar y por dónde hacerlo. Para todo investigador, resolver ese dilema marca las pautas a seguir una vez iniciado el proceso, en mi caso no fue la excepción. Y dar este primer paso me colocó ante múltiples realidades que ofrecían diversas opciones de involucrarme en ellas para conocerla, y más aún, cuando se está íntimamente ligado a esa realidad, como en mi caso lo representa el pertenecer a la realidad del Orfeón del Pedagógico de Caracas, durante casi 27 años.

Recordar es Vivir lo que se ha Amado

Acudí entonces a los recuerdos amados de las vivencias durante mi larga permanencia en el Orfeón. Ya tenía una trayectoria feliz de 7 años, cuando me alejé del Orfeón cerca de dos años, mientras superaba en solitario el duelo por la muerte de mi padre en el año 1998, pues este evento coincidió con momentos de tensión que se vivían entre algunos coralistas y el Director, motivado al extremo estrés que le causaba la culminación de su tesis de Maestría, que lo mantenían extremadamente ocupado, y preocupado por su logro académico, al cual se le anexaron diferencias con otros coralistas que prefiero ignorar. Yo entendí sus motivos, pero no me encontraba anímicamente en condiciones de sobrellevar tan difícil situación.

Al no encontrar en el Orfeón ese alivio para mi alma que tanto necesitaba, decidí hacer una pausa, y retirarme hasta que las aguas regresaran a su cauce, cosa que afortunadamente sucedió, y con el tiempo yo pudiera superar la ausencia de mi padre, cosa que también sucedió. Fue entonces cuando las experiencias durante tanto tiempo, revivieron mis inmensas ganas de regresar a la calidez de ese otro hogar que yo tenía, al recordar anécdotas de tantos episodios divertidos, bonitos recuerdos, tristezas, desencuentros e inmensas alegrías vividas con mi familia consanguínea junto a mi familia coral. Entonces supe que no había obstáculos para mi regreso.

Esta familia coral me ha brindado la posibilidad de vivir en conjunto momentos memorables en un compartir que ha significado un crecimiento en todos

los sentidos, con ese interactuar intersubjetivo que enriquece las relaciones grupales. Pero también la posibilidad de poder visitar lugares cercanos y remotos, ya que en este dilatado camino coral, la vida me abrió puertas, que de otra forma no se hubieran abierto, y fuimos invitados a Festivales Corales tanto a nivel nacional como a nivel internacional,

Compartires Internacionales

Las primeras fotos que conseguí fueron las de los viajes internacionales, las cuales de inmediato me trasladaron a las experiencias vividas en cada uno de ellos. Para cumplir muchos de nuestros sueños como coralistas, contamos con el apoyo moral y económico de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, bajo el auspicio de los Doctores Luis Marín, Maximiliano Bezada y Manuel Bravo, así como de instituciones públicas y privadas que dieron modestos donativos para que pudiéramos disfrutar de viajes al Caribe en las Islas de Curazao (1992), Cuba, (1993) y Aruba (1995), y también a giras latinoamericanas a Santiago de Chile (1995) y Viña del Mar (2008), como última gira internacional realizada.

Parte de esas vivencias quedaron recogidas en las fotografías que se muestran a continuación, suministradas por diferentes fuentes, y que sirven de inspiración de relatos que inmediatamente nos transporta a un pasado lleno de gratos recuerdos y también a los eventos que nos hicieron compartir intersubjetivamente con personajes de otros lares, ligados y no ligados con el mundo coral, que protagonizaron junto a nosotros episodios de vida que dejaron muy en alto nuestro país a través del trabajo en equipo, y el deseo de trascender hacia otras fronteras .

Cantando al Compás de los Ritmos Caribeños

El proyecto de Michel de involucrarnos con la música caribeña, dio sus frutos, no solamente en la interpretación de la música coral, y su proyección hacia todos los espacios posibles de nuestro país, sino en la valiosa oportunidad de interpretarla a nivel internacional en las Islas de Cuba, Aruba y Curazao. Este hecho contribuyó a que le tomáramos aún más cariño, porque ahora podíamos relacionar su interpretación con las experiencias vividas en cada uno de esos países caribeños, donde la calidez, la hospitalidad y la hermandad de su gente despertó en nosotros ese

amor que se debe tener hacia los otros seres humanos que se identifican plenamente contigo porque están del mismo lado del planeta desde el cual se proyectan hacia el resto del mundo.

Al Encuentro de los Sones en Cuba

*Mamá yo quiero saber
De dónde son los cantantes
Que los encuentro galantes
Y los quiero conocer.
Con tu trova fascinante
que me la quiero aprender*
Miguel Matamoros
“Son de la Loma”

En el año 1993 nos hicieron una invitación al Festival Internacional en Santiago de Cuba, donde pudimos interpretar repertorio coral venezolano y caribeño de compositores cubanos. El Orfeón Santiago de Cuba bajo la magistral dirección del Maestro Electo Silva fue un excelente anfitrión, y también lo fue la cálida gente del pueblo cubano, quienes incrementaron cada vez más su asistencia a los conciertos, en la medida que pasaban los días de estadía en esa amigable Isla.



Imagen 11
La felicidad irradiaba en nuestro arribo a Cuba.
Fuente: Alexander Abello



Imagen 12
El Orfeón en su llegada a Santiago de Cuba en el año 1993
Fuente: María Josefina Machuca

La experiencia vivida por el Orfeón en esta bella Isla, nos colmó de un sinfín de emociones y aprendizajes, ya que nos tocó compartir con Coros de amplia trayectoria como lo fue el Coro de Santiago de Cuba, bajo la Dirección del insigne maestro Electo Silva, recientemente fallecido, gran amigo de nuestro ex Director Michel Eustache, con quien pudimos montar con mucha técnica musical y el sabor cubano que los caracteriza, muchas de las piezas cubanas que nos tocó interpretar.

La calidad musical y humana de los coralistas cubanos con quienes compartimos, los hizo bautizarnos con el apelativo de “hermanos”, ya que ellos consideraban que de todos los habitantes de Latinoamérica y el Caribe, los más parecidos a ellos somos los venezolanos. Tal vez por esa humanidad que nos caracteriza, la solidaridad y el entusiasmo que llevamos grabado en nuestro ADN caribeño.

Yo que he sido testigo de la evolución del Orfeón, puedo afirmar que no solamente fuimos seres cálidos y humanistas, sino técnicamente en esa época el Orfeón logró su más alto nivel músico-coral, debido a que sentíamos que como grupo habíamos llegado a la cumbre de la carrera porque nos dedicamos en cuerpo, alma y espíritu a trabajar para lograr hacer un trabajo cercano a la perfección, pero sin dejar

de lado a los seres humanos que en primer lugar éramos. Esa pasión y entrega se evidenció en cada una de las presentaciones, donde se posaban los oídos educados de los extraordinarios directores de Coros de Cuba, de quienes recibimos muchos halagos debido a la calidad coral y humana demostrada en cada encuentro coral. La solidaridad humana, quedó en evidenció cuando cada uno de los integrantes del Orfeón, se despojaban de sus pertenencias para donarlo a algún cubano que lo necesitara. De parte de los cubanos, la hospitalidad y ese espíritu de colaboración los hizo acreedores de nuestro cariño y consideración.

En este grupo de coralistas se encontraban varios destacados estudiantes de música, quienes en la actualidad son brillantes Directores de Coros, y con su ética, profesionalismo y gran sentido de la responsabilidad han sabido dejar en alto, no sólo el nombre de nuestro País en los diferentes escenarios donde se han presentado, sino también el de la digna casa de estudios pedagógicos que los formó. Ellos son Andrés Gómez, Clarisa Ramos, Omar Simoza, Tania Ortegano, Irianel Pineda, Sergio Linares y Reinaldo Nadales. La pasión y entrega de los que ni siquiera leemos partituras, en combinación con los conocimientos y la calidad humana de los músicos, será una constante en el éxito obtenido por el Orfeón en cada una de las presentaciones.



Imagen 13

El Orfeón en el Lobby del Hotel Santiago de Cuba

Fuente: María Josefina Machuca

Como lo dije antes, puedo dar fe de que el nivel más alto que tuvo el Orfeón en cuanto a técnicas musicales e interpretaciones de alta factura en esta gira a Santiago de Cuba, puede deberse también, a que coincide con una etapa del Orfeón en que todos los coralistas nos sentíamos plenos de felicidad al estar juntos trabajando por un fin común, que era la interpretación polifónica de la música, para llenar no sólo los corazones del público, sino los de nosotros mismos.



Imagen 14

Bienvenida al Hotel Santiago por parte de trovadores cubanos

Fuente: Alexander Abello

Obligado es narrar, que no solo la atención fue extraordinaria, ya que fuimos alojados en uno de los mejores hoteles que fue el Hotel Santiago de Cuba con todo lo que ello representaba, sino que la receptividad que percibimos del pueblo cubano fue algo fuera de lugar. En la imagen anterior se ve a un grupo de trovadores cubanos que nos dieron la bienvenida al Hotel interpretando música cubana, de la cual recuerdo mucho el sabor que imprimieron a la interpretación de “El frutero”.

Comenzamos con un escueto público de 20 personas en el Sala Dolores de Santiago de Cuba, pero ese número se multiplicaba cada vez que nos presentábamos en los diversos escenarios, teatros, iglesias, catedrales y el más significativo, el último concierto en el Pedagógico de Santiago de Cuba donde tuvieron que abrir las puertas para que el público asistente pudiera entrar y sentarse en el piso, porque ya se habían copado todas las butacas del auditorio.

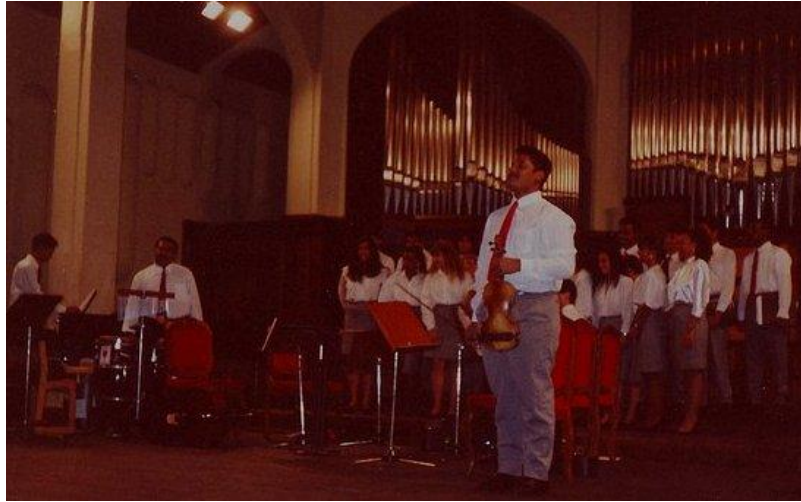


Imagen 15
Presentación en la Sala Dolores Santiago de Cuba
Fuente: Alexander Abello

Tal vez influyó la reseña que hizo el conocido periódico Gramma, refiriéndose a nosotros como un Coro que no solo demostraba calidad técnica musical, sino como un coro humanista que era capaz de transmitir los más altos sentimientos y emocionar hasta el éxtasis a través de sus interpretaciones corales. Algunas personas del público manifestaban que a la Isla la habían visitado Coros de Venezuela de gran renombre, pero eran técnicamente perfectos, pero coros fríos que no transmitían lo que Michel con su grupo técnicamente de calidad, pero al mismo tiempo afectivo, fue capaz de transmitir, mientras que esos coros marcaban distancia entre ellos mismos, y del coro con el público, todo lo contrario de lo que fuimos nosotros.

El repertorio interpretado fue muy variado, y por supuesto se encontraban composiciones propias de la Isla, repertorio latinoamericano y venezolano. Se destaca el alma llanera, que es interpretada por los cubanos como si fuera propia y Venezuela con la que llorábamos junto a los cubanos cada vez que la interpretábamos con el alma y el corazón. Esta fue la mejor gira que hicimos donde fuimos muy felices. Así fue como terminamos llenando los corazones de los cubanos, quienes nos hicieron experimentar la nostalgia de tener que despedirse después de haber vivido intensamente muchos momentos de felicidad coral y humana.

Al finalizar el Festival quedamos unidos como los hermanos caribeños que somos en un estrecho vínculo que demostró, cómo la música coral une a los pueblos en un solo corazón y bajo una misma identidad de pueblos de este otro lado del mundo.

Festivales Corales Enmarcados En Los Ritmos Latinoamericanos

El Proyecto inicial de Tito de llevar ritmos latinoamericanos a todos los rincones de nuestro país y del exterior, se vio materializado en la gira que hizo a Bucaramanga, Colombia con el grupo fundador del Orfeón, cuando él era su Director. Luego, en la vigencia de la Dirección de Michel, pudo concretar su sueño de llevar el Orfeón a su querida tierra natal en dos oportunidades. Gracias al trabajo en equipo, el apoyo de las autoridades rectorales y del Pedagógico de Caracas, y también a la colaboración incondicional de Tito, realizamos dos giras exitosas, donde el pudo reencontrarse con viejos amigos, quienes, además, eran sus colegas musicales de gran prestigio, como lo eran los maestros Waldo Aránguiz y Mario Baeza.

Chile: Un Canto que Viene de la Cordillera

*El Pinar al viento
Vasto y negro ondula
Y mece mi pena
con canción de cuna
Pinos calmos, graves
Como un pensamiento,
Dormidme la pena,
Dormidme, el recuerdo
Gabriela Mistral
Pinares*

En el año 1995 nos invitaron por primera vez al Festival Internacional de Coros celebrado en Santiago de Chile, donde los Maestros Mario Baeza y Waldo Aránguiz, fueron dos insignes anfitriones. En esta gira pudimos interpretar música latinoamericana chilena, venezolana y universal donde los cantos comunes sellaban los vínculos de hermandad entre los pueblos asistentes representados por sus agrupaciones corales.



Imagen 16

El Orfeón llegando al Aeropuerto Internacional de Santiago de Chile.

Fuente: Comité Organizador del Festival Internacional

Al igual que en la gira a Cuba, el Orfeón se caracterizó por su excelente desempeño debido a la presencia en el grupo de muchos estudiantes y profesores de música. Esta vez se integraron nuevos Profesores como Luisa Cruz, Alberto Suárez, Ignacio Ríos, Lilian López y Juan Mateo Rojas como tecladista.

La técnica y los conocimientos, combinados con mucha calidad humana, aportados por este grupo de músicos a quienes les correspondió cumplir su labor como jefes de cuerdas, se vio recompensada por la dedicación y el amor que imprimimos los que no teníamos formación musical, pero si mucha mística de trabajo y sentimiento en el corazón para regalar, y lograron un performance mágico que de nuevo trascendió las fronteras de los países que allí se encontraban presentes representados por sus corales.

Según Ortiz (2002), en el informe elaborado sobre esta gira, los Directores destacaron dentro de los objetivos logrados que:

La participación en este evento permitió que los integrantes del Orfeón tuvieran la oportunidad de alternar con los miembros de otras agrupaciones corales, que a su vez representan otras culturas, lo que implica desde el punto de vista pedagógico y formativo un enriquecimiento integral por medio de la vivencia, que no sólo abarca los aspectos relativos a la música sino el estar en contacto con otras sociedades y costumbres (p.88).

En cada una de las presentaciones del Orfeón tanto a nivel nacional como internacionalmente, siempre se tuvo la intención de propiciar el acercamiento con otras culturas, en especial con las otras latinoamericanas, sin ignorar de nuestra parte los coros que representaban países no latinoamericanos. Los coros invitados a este evento venían de Argentina, Bolivia, Brasil, Perú, Venezuela y el anfitrión Chile, desde Latinoamérica, y desde otros lares, Estados Unidos y Rusia, lo cual nos habla de ese encuentro entre dos mundos propios de la visión transmoderna del trabajo del Orfeón en coherencia con la postura paradigmática de este estudio.

Fuimos asignados para desarrollar nuestro arte musical en dos locaciones de Chile, en dos festivales previos y distintos al Principal: En “El canto viene de la Cordillera” en Puente Alto en San José de Maipo y en “El encuentro internacional de Coros de Nuñoa” en el Teatro Manuel de Salas de esa localidad.

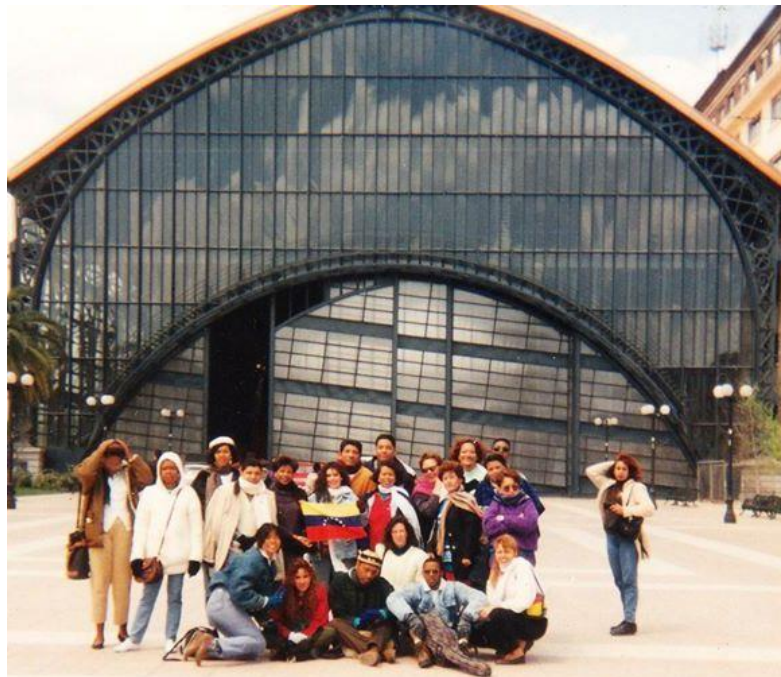


Imagen 17
El Orfeón Posando en Puente Alto San José de Maipo
Fuente: Alexander Abello

En nuestro desempeño en el Festival, los aspectos importantes que resaltaron la labor del Orfeón como representantes de una Universidad Pedagógica se evidencia en todas las acciones formativas de la agrupación, y hace énfasis en una labor de formación pedagógica por parte de los docentes coralistas. Para esta gira preparamos una pieza infantil llamada “El Trencito” que requería además de la interpretación coral que los integrantes se esparcieran por toda el aula y fueran uniendo a todos los niños para que conformaran un tren que se desplazaba por el lugar al mismo tiempo que todos entonaban la canción.

Las acciones se resumieron en una labor didáctico-pedagógica, porque es una función propia de la institución a la que representa, de extensión porque muestra la música tradicional y cómo ella contiene símbolos que son comunes a todos los países, y de difusión para mostrar los valores musicales y los compositores nacionales que se proyectan en el mundo. Un ejemplo pedagógico se evidencia en la siguiente fotografía.



Imagen 18
Visita del Orfeón al Colegio San Andrés de Casas Viejas. Chile
Fuente: María Josefina Machuca

Como se ve en la ilustración, como integrantes del Orfeón nos encanta confundirnos entre la muchachada que hace vida en las instituciones educativas, espacio natural de los que amamos nuestra labor docente, y donde por supuesto, siempre nos esperan experiencias musicales felices en el compartir con los maestros y

estudiantes que nos dan una cálida acogida, cada vez que acudimos a compartir vivencias humanas con ellos como los otros seres humanos que en esencia son.



Imagen 19
Música y muchachos llenan el corazón de un orfeonista docente
Fuente: María Josefina Machuca

Gracias a esa pasión alterna entre música y docencia, siempre es obligatorio preparar una pieza musical cuyo propósito es educar a través de la música coral, en el cual los muchachos son invitados a bailar, a cantar, contestar y aplaudir lo que el coro les pida, como una manera de interactuar en sana convivencia musical.



Imagen 20
Como hermanos brindando en uno de los almuerzos en Santiago de Chile
Fuente: María Josefina Machuca

Y qué decir sobre los estrechos lazos de amistad que nacen de ese compartir cotidiano con los otros coralistas, quienes al final se convierten en nuestros fieles y queridos hermanos.



Imagen 21
En la cabaña con mi amiga Evangelina
Fuente: María Josefina Machuca

La necesidad humana de relacionarse con personas que nos corresponden con su cariño y su reciprocidad no conoce de barreras raciales, clases sociales, ni ideologías cualquiera que sea su naturaleza. Este compartir intersubjetivo dentro del Orfeón propició el encuentro con esos otros humanos que eran capaces de relacionarse con nosotros desde la otredad, desde lo diverso, sin que se viera comprometida su mismidad como persona que son únicas e irrepetibles.

Las fotos demuestran que igual nos relacionábamos con otro coralista docente o estudiante, que con las autoridades de la institución, tal como lo evidencia la imagen donde aparece el Director y la Secretaria del Pedagógico. Fue una política de Michel abrirle las puertas a todo el que tuviera disposición y compromiso para cantar en grupo. Su política de inclusión propició el ingreso de obreros y administrativos del

Pedagógico, pero también de bachilleres que luego ingresaron a estudiar docencia, y miembros de la comunidad, como por ejemplo una peluquera que quería compartir su experiencia coral con nosotros, es la representación de la comunidad en micro.



Imagen 22
Acompañantes Manuel Bravo y Marianela Arocha
Fuente: Libro de Ernesto Ortiz Sepúlveda

En esta gira nos acompañó el Director del momento, Profesor Manuel Bravo y la Secretaria del Pedagógico Marianela Arocha, quienes fueron unos excelentes acompañantes al estar pendientes de todas las necesidades que requeríamos como Orfeón, y de gran ayuda en la logística del Festival. Recuerdo el día en que íbamos a interpretar Venezuela y surgió la idea de sacar una bandera de Venezuela en el momento en que culminara la canción. No tomamos las previsiones de llevar una antes de salir de Venezuela y a Marianela se le ocurrió la idea de sorprendernos.

Fue así como todos los acompañantes, al final de la interpretación, sacaron una bandera de Venezuela hecha con unas bombas de colores que habían comprado en una tienda cercana. La emoción fue tan inmensa que no podíamos parar de llorar y reír al mismo tiempo, debido a la emoción por aquel inesperado gesto que nos regalaron nuestros compañeros de viaje.



Imagen 23

Emocionados con la bandera de Venezuela improvisada

Fuente: Alexander Abello

Esta gira por Santiago de Chile fue un éxito total, no solo por el logro de los objetivos musicales trazados, sino por todas las experiencias vividas en hermandad coral, tanto con los integrantes de nuestro Orfeón como con el intercambio musical con nuestros otros hermanos coralistas provenientes de otros países, y también del intercambio de partituras con los directores de los coros invitados.

Como una nota curiosa, Coros de otras latitudes y dentro de ellos los de Rusia y Estados Unidos, se interesaron en obtener la partitura del “Totumo de Guarenas”, que es un tema nacional propio de una localidad específica del Estado Miranda, cuyo nombre titula la canción, y su arreglo coral causó mucho impacto en los integrantes de esas agrupaciones por seguir un ritmo “extraño” pero contagioso que inspiró el deseo de interpretarlo por parte de los directores de Coros que solicitaron su partitura. Llama la atención, que ese mismo arreglo coral había pasado desapercibido en nuestro país, pero el éxito fue rotundo en el exterior, “Nadie es profeta en su tierra”.

Esta anécdota quedó como un símbolo de indiscutible trascendencia para nuestros intercambios culturales.

El repertorio coral fue de los más variado, en ellos se incluyeron canciones del repertorio coral chileno, como “Qué bonita va”, el “Rapanui” canción propia de la Isla de Pascua cuyo ritmo contagioso hace bailar a locales y extranjeros y “Pinares” una canción que se nos metió en el corazón porque la relacionábamos con los inmensos pinares que se veían por todos lados en los paseos por la ciudad chilena, solo por nombrar las canciones más significativas del repertorio para ese momento.

El Orfeón Juan Bautista Plaza en los Escenarios de Viña del Mar

Como consecuencia del éxito de la gira en el año 1996, las puertas quedaron abiertas para asistir a otro Festival en Chile. En el año 2008 fuimos invitados por segunda vez a ese País, al Quinto Festival Internacional Coros en honor al desaparecido Maestro Mario Baeza, el cual tuvo lugar en las bellas y famosas locaciones de Viña del Mar y Valparaíso. A ese Festival acudieron Coros de América del Sur y también de América del Norte como Canadá y Estados Unidos.

El arreglo musical Alma Llanera, considerada el segundo Himno Nacional de nuestra Patria Venezuela, se interpreta con tanto apego en la Isla de Cuba y en Chile, que algunos de los oriundos de esos países hasta se atreven a asegurar que esa pieza musical les pertenece. Este es un ejemplo más de la labor de visibilización que han ejercido los movimientos musicales en general, surgidos a luz de una transformación cultural en nuestro País, y del Orfeón en particular, en su trayectoria como importante agrupación coral, que se proyecta dignamente desde la Universidad Pedagógica Experimental Libertador para Latinoamérica, el Caribe y el mundo.

Alojados en el Hotel O`Higgins de Viña del Mar, en esa gira tuvimos que cumplir con una apretada agenda que incluía, conciertos en importantes escenarios de Viña del Mar y Valparaíso, pero también paseos para recorrer ambas ciudades, que incluyó una visita a la Quinta Vergara, importante escenario donde se celebran los Festivales de Viña del Mar, donde tuvimos la oportunidad de interpretar una de nuestras piezas sacras en uno de los extremos superiores del las gradas, pero el sonido

se multiplicó gracias al sistema tecnológico que cubre ese espacio. Fue una experiencia muy significativa.



Imagen 24
Representación en pleno del Orfeón en el Lobby del Hotel O`Higgins
Fuente: Comité Organizador del Festival

Además, pudimos hacer una que otra compra si los dólares lo permitían. En las siguientes ilustraciones se deja cuenta de la memoria fotográfica que recoge momentos inolvidables de esa última gira internacional por Latinoamérica.



Imagen 25
Concierto en Viña del Mar Chile bajo la dirección del Maestro Michel
Fuente: Comité Organizador del Festival Internacional.

Es innegable el inmenso disfrute que nos proporciona el cantar en Coro, si se puede hacer un paréntesis en la vida cotidiana, o en cualquier ocasión, para ser feliz, ese momento en el que nos sintonizamos con los otros para lograr sonar polifónicamente como uno solo, es el ejemplo más pertinente. No sólo se canta, también se sana, se goza, se elevan las altas vibraciones, se traen mensajes optimistas que enriquecen la vida de forma positiva, siempre sumando, y convirtiéndose en una posibilidad para la Paz, consigo mismo, con los demás y con todos los pueblos del planeta. Robert relata su vivencia en este viaje:

“Pude hacer un viaje internacional con el Orfeón que fue al de Chile en el 2008, porque ya el Orfeón había ido en el 95, fue el único y supieras que a mí me gustó bastante, pero no hago mucha comparación con los que vivimos aquí en Venezuela porque para mí todos fueron buenísimos y siempre sentí que hicimos un trabajo musical bonito y que siempre hubo una integración del grupo en el trabajo coral.”

La fotografía que sigue deja evidencia de ello.



Imagen 26

En otro escenario de Viña del Mar, disfrutando de la interpretación

Fuente: Comité Organizador del Festival Internacional

La identidad como pueblos pertenecientes al Sur quedó en evidencia una vez más en cada una de las interpretaciones de los coros participantes en este importante Festival, y también en las interpretaciones de los cantos comunes, como un fiel reflejo de cómo se puede cantar a una sola voz, uniendo los corazones como un solo pueblo, sin importar el país de donde provengas. Para Mercado y Hernández (2010):

La identidad no es más que la representación que tienen los agentes (individuos o grupos) de su posición (distintiva) en el espacio social y de su relación con otros agentes, individuos o grupos que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio.(p.238).

En el Festival tuvimos la oportunidad de montar varias piezas musicales seleccionadas por el Comité Organizador, como “Mérida” y “El Golpe” con el propósito de propiciar el trabajo en equipo, ya que para llegar a cantar como una sola voz, requiere del trabajo mancomunado de todos los coristas bajo la orientación de sus directores.



Imagen 27

Palabras del organizador al finalizar un concierto en Valparaíso

Fuente: Comité Organizador del Festival

De las experiencias compartidas en cada uno de esos países, con otros hermanos latinoamericanos y caribeños, nace el cariño hacia lo propio, hacia lo que nos une como hermanos del mismo Continente, hacia el afecto común y característico de la gente de este otro lado del mundo. Al mismo tiempo, nos permite acercarnos al otro para interpretarlo, para develar el mundo de significados que yacen detrás de su realidad coral, de sus interpretaciones, de sus aspiraciones como integrante de este lado del mundo, desde su identificación como pueblo latinoamericano.

La siguiente imagen es la representación de la unión entre los pueblos hermanos. Simboliza lo que todos los países latinoamericanos lograrían si alguien tomara la batuta para dirigirlos al son de una sola voz, a través de la polifonía que representaría la identidad de cada pueblo, pero en una sola identidad como latinoamericanos. Si soñamos con los pueblos del sur visibilizados ante el mundo y mostráramos esta foto, dejaría de ser una utopía para convertirse en una realidad.



Imagen 28

Michel Eustache dirigiendo un canto común en Valparaíso

Fuente: Comité Organizador del Festival

El rigor que acompañó esa gira por Viña del Mar y Valparaíso, se combinó con un itinerario de paseos de parte del Comité Organizador del Festival que nos propiciaron momentos de relax para luego asumir de nuevo con disciplina y

responsabilidad los innumerables compromisos corales que deberíamos cumplir hasta la feliz culminación del Festival. Esos paseos no solamente nos ayudaron a relajarnos, sino a conocer con tranquilidad los sitios turísticos más emblemáticos de localidad, paseos en metro, visita al cable en Valparaíso y también propició el intercambio amistoso con los habitantes de ambas ciudades.

Aún cuando no nos escapábamos de algunos desencuentros, producto de los diversos puntos de vista con los que abordábamos las situaciones, siempre el acuerdo y el consenso acompañaban los finales de esos episodios desagradables. En una oportunidad el Comité Organizador del Evento adelantó sorpresivamente la hora de salida a un Concierto que tendríamos en un sitio llamado Casablanca, que quedaba intermedio entre Santiago de Chile y Viña del Mar. Cira, Amparo y yo estábamos alojadas en la misma habitación, y decidimos descansar antes del evento, después de haber llegado de un maratónico paseo por Valparaíso. Teníamos el tiempo muy bien cronometrado según la planificación inicial, de tal forma que a la hora en punto estaríamos embarcándonos en el autobús para partir el evento.

Por razones que hasta la fecha desconozco, a la única habitación donde no llamaron para avisar que habían adelantado en una hora la salida a la presentación, fue donde estábamos alojadas nosotras. Cuando llegamos al autobús notamos que ya todos estaban listos para salir, pero aún así, nadie nos dijo que se había adelantado la hora de salida. En virtud de que al sitio donde íbamos era muy frío, me devolví a la habitación para buscar la bufanda que se me había quedado. Así mismo, mi compañera Joice, fue para buscar la bomba que utilizaba en caso de que le diera asma. Al regresar al autobús, éste había partido unos minutos antes rumbo al Concierto de esa tarde y nos dejaron abandonadas en el Hotel.

Según la versión de los compañeros, Michel consideró que no debían esperarnos porque se corría el riesgo de llegar muy tarde al sitio, ya que quedaba bastante alejado de Viña del Mar, y se marchó muy molesto. Al quedarnos en el Hotel, sin rumbo fijo y en medio de nada, mi compañera y yo decidimos irnos a disfrutar de otro concierto con un Coro de Venezuela y tuvimos que soportar el

“chaparrón” que nos tenía guardado Michel cuando regresó de la presentación. Al yo reclamar por lo que consideraba había sido una injusticia, Michel se molestó más.

En contraposición a la experiencia que me tocó vivir con la presentación en Casablanca cuando me dejaron abandonada en el Hotel, Robert relata su experiencia: *“Me gustó mucho en un concierto que fuimos en una localidad llamada Casablanca que creo que está entre Viña del Mar y Santiago en la mitad, ese fue el día que te dejaron a ti y a Joyce”*.

Se refiere al mismo concierto donde mi compañera Joyce y yo fuimos abandonadas en el Orfeón. Lo que para nosotras fue un desconcierto, para Robert fue uno de los eventos más significativos del viaje, por su armonía y acoplamiento. Y así se percibe de su relato.

El concierto quedó bien bonito y las agrupaciones que estaban, porque estaba un coro de Brasil, que fue el que compartió con nosotros en otros conciertos durante el viaje y estaba el Coro de Schola de Puerto Rico que el Director es muy amigo de Michel pues, y ese concierto estuvo bien chévere pero lo que más me gustó fue el agasajo del final porque dieron un vino que no recuerdo ahorita el nombre que lo hacen caliente, toda una exquisitez, eso desde el punto de vista del compartir.

Fue muy fructífero ese concierto para Robert, y para fortuna fue invitado a participar en el mismo lugar años más tarde.

El concierto fue bien chévere porque además, el año siguiente, o dos años después que fui con otra agrupación, tuve concierto en ese mismo sitio, y me gustó porque la acústica era muy buena. El trabajo del Orfeón quedó muy bonito, las voces sonaron bien acopladas a pesar de que no era el orfeón completo el que fue en esa época, era un grupo pequeño y el trabajo quedó bien acoplado.

Cada uno vive su experiencia como le toca, lo que para unos es bueno, para otros puede que no sea tanto. Como humanos no nos escapamos de las diferencias y los desencuentros, lo importante es que el Orfeón, como un espacio de encuentro de subjetividades e intersubjetividades, siempre me brindó la oportunidad de fluir en las relaciones y pasar por encima de los obstáculos que se presentaban, aunque en el momento nos embargara la rabia y las expresiones de molestia. El mundo de las interacciones dialógicas en lo cotidiano puede generar conflictos y también la

propuesta de acciones humanistas de bondad, cariño, respeto y tolerancia que trasciendan esas diferencias. Al respecto Righetti (citado por Frías, 2009) expresa que:

La fuente del narrarse es la vida, fundamento común que hemos de procurar, por ello su expresión tiende a acercar a los individuos mediante la metodología humanística y activista, que recogen en sí misma la mejor de estas tradiciones pedagógicas: la relación directa con las cosas y con los demás seres humanos, el aprendizaje a partir de la experiencia, el diálogo que une el conflicto como elemento relacional inevitable en la mediación entre mas sujetos (p.11)

Por fortuna, todo lo sana la música, el mejor antídoto para superar los miedos, la ira y las dificultades en cualquiera de sus manifestaciones. Han sido mucho más, las bellas vivencias que he tenido en el Orfeón, por lo cual superar cualquier obstáculo ha valido la pena. Paz y perdón se han puesto de manifiesto en forma prioritaria ante las desaveniencias que nos ha tocado enfrentar. Somos humanos, y como humanos también nos equivocamos, pero lo importante es no anclarse en el desacuerdo, sino anteponer los afectos a todo intento de separación que pueda surgir.

Losanov (citado por Galvís, 2007) considera que:

...la música regula la creatividad de las facultades conscientes y subconscientes, provocando un equilibrio interior, reduciendo al mínimo la tensión intelectual. Crea ambientes de paz y tranquilidad y predispone a sentirse bien, estimulando el cerebro límbico (el cerebro del querer). Disminuye el estrés, activa la imaginación y la creatividad. (p.96).

La música está para tranquilizarnos y para comprender a los otros en sus limitaciones, ponerse en el lugar del otro para comprenderlo, aunque físicamente no sea posible, es un aspecto fenomenológico y hermenéutico que en ningún momento debemos perder de vista.



Imagen 29

Disfrutando con Tito y compañeros de un paseo por Valparaíso

Fuente: Comité Organizador del Festival

Si nos esmeramos en hablar de espiritualidad, pero al final no demostramos coherencia con su apostolado, y por eso no dialogamos, ni nos entendemos, ni nos reconciliamos, entonces nos estamos perdiendo de crecer como seres que persiguen un equilibrio humano que procure una existencia mucho más alegre, fluida y feliz. Al final, debe prevalecer la amistad, el compañerismo y la hermandad por sobre las diferencias del ego, porque no somos ego, pero sí espíritu que se manifiesta a través de la música. Robert se refiere a los desencuentros con los compañeros:

Y somos humanos porque podemos cometer errores, después que tú dices que me quieres, pero a lo mejor lo hiciste de manera no intencional, pero se hizo y justamente uno debe ponerse en la posición de esa persona, no siempre uno tiene la razón. Pero lo más importante para mí es la amistad, porque a través de la amistad, yo conocí, mucho, mucho y me he formado como persona.

Coincido con Robert en que no importa lo que nos hagan, cuando te vuelvo a ver eres mi hermano y volvemos a ser los mismos de siempre. A pesar de que fueron muchas las dificultades que tuvimos que superar en este viaje, por diversos motivos

relacionados con la organización del festival, así como de las barreras que en algunos momentos surgieron en la comunicación entre nosotros, pudimos seguir adelante en equilibrio. Entonces, valió mucho el esfuerzo de querer permanecer en armonía al lado de los hermanos que elegimos como nuestros compañeros de camino musical y de experiencias de vida.

Tomaré la siguiente ilustración como una metáfora, porque es mejor dejar las diferencias a un lado y embarcarse en la misma lancha para navegar juntos en pos del mismo destino.



RECUERDO
MUELLE PRAT - VALPARAISO

Imagen 30

Orfeón en el frío Muelle Prat para ir a ver leones marinos.

Fuente: Fotógrafos de turistas

Nuestros desencuentros y diferencias, vienen, sí, para que les pasemos por encima. Es mejor contentarnos entonando una de las canciones más icónicas del Orfeón: Cantares, esa que no necesita ensayo, porque al reunirnos todos recuerdan el tono, la letra y hasta los matices. Solía ser la canción que elegíamos para superar cualquier circunstancia, sino, simplemente ser feliz. Un extracto de ese precioso poema convertido en canción se presenta a continuación.

Cantares

*Todo pasa y todo queda
Pero lo nuestro es pasar
Pasar haciendo caminos
Caminos sobre la mar*

*Nunca perseguí la gloria
Ni dejar en la memoria
De los hombres mi canción,
Yo amo los mundos sutiles
Ingrávidos y gentiles,
Como pompas de jabón*

*Hace algún tiempo
En este lugar
Donde hoy los bosques
Se visten de espinos
Se oyó la voz del poeta gritar
Caminante no hay camino
Se hace camino al andar*

*Caminante, son tus huellas
El camino y nada más,
Caminante, no hay camino
Se hace camino al andar
Caminante, no hay camino
Sino estelas en la mar*

Letra: Antonio Machado

Música: Joan Manuel Serrat

Compartires Nacionales

Festival de Coros en Barquisimeto

A nivel nacional, hemos hecho giras por Mérida, Maturín, Calabozo, Miranda Barquisimeto y Margarita, donde la cercanía coral que acompaña las vivencias en cada etapa nos ha unido mucho mas como los hermanos coralistas que somos.



Imagen 31
Integrantes del Orfeón J. B. P. en la Catedral de Barquisimeto. 1999
Fuente: Silvia Gómez

El Orfeón viajó a Barquisimeto del 4 al 7 de noviembre de 1999 al Encuentro Nacional de Coros de la UPEL que se celebraba anualmente cuando las finanzas así lo permitían. Era normal demostrar apego por el Orfeón en los tiempos en los que la crisis económica aún no nos había tocado las puertas, y por eso se agregaban a sus integrantes otros personajes que los apoyaban en todo lo que fuera necesario, aún cuando tuvieran que costear los gastos del viaje por su propia cuenta. Percibo que ese vínculo nos fue dado por gracia divina y por eso ni el tiempo, ni la distancia logran disolver tan sólidos lazos de amistad y de amor fraternal.

A esta delegación del Orfeón bajo la Dirección de Michel Eustache, la acompañó el entonces Coordinador de Extensión Socio-cultural, Profesor Alberto

Perestrello, el Profesor Omar Hurtado Rayugsen y como invitado especial el Director fundador del Orfeón Profesor Ernesto Ortiz Sepúlveda.

Robert recuerda otro viaje al interior de la República, pero esta vez realizado a la ciudad de Mérida, donde la experiencia vivida no fue de las mas agradables.

Uno de los que más recuerdo pero por lo desastroso, porque la mitad del orfeón se enfermó, fue en Mérida, pero fue impresionante porque todos nos enfermamos con un virus gripal y la mitad del orfeón estaba con fiebre y todo. Y así cantamos, además, claro no se hizo el trabajo al 100%. Sin embargo, presentamos el trabajo porque era a lo que íbamos a hacer, a cantar”.

El grado de responsabilidad que tenían los coralistas con los compromisos adquiridos, hacía que se cumplieran venciendo todos los obstáculos que se les presentaran.

Estos viajes coincidieron con mi ausencia del Orfeón, y extrañé mucho las vivencias que tenía en cada viaje que hacíamos así fuera a la Guaria. Esa nostalgia fue la que me hizo regresar de nuevo a casa.

Cantando en Escenarios Musicales de Caracas

Hemos compartido vivencias corales en los Principales escenarios de Caracas, como El Teatro Teresa Carreño, en sus dos salas, los Espacios del Museo de Arte Contemporáneo y Teatro Municipal. Otros, como la Catedral de Caracas, el Tribunal Supremo de Justicia, como lugares relevantes para el patrimonio cultural, pero también en parques y comunidades, donde hemos podido compartir de manera cercana con las personas que acuden para disfrutar del repertorio coral que le ofrecemos, sobre todo en la época de Navidad, cuando es innegable la alegría y el entusiasmo que caracteriza tan bella celebración a través de los cantos corales.

Encuentro Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana

La labor educativa también ha sido relevante en esa interacción coral, por lo cual era común asistir a escuelas, liceos e Instituciones universitarias, donde Michel se encargaba de dar pequeñas charlas sobre el contenido de las piezas interpretadas por nosotros en los concierto, las cuales siempre eran escogidas por el Director con una temática que tenía el propósito bien definido de educar sobre ese tema.



Imagen 32

III Encuentro Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana. Hotel Caracas Hilton. Junio de 1996.

Fuente: Alexander Abello



Imagen 33

Enaltecendo el nombre de Venezuela en el evento

Fuente: Silvia Gómez

Como se ve en la fotografía, participamos en el III Encuentro Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana, celebrado en el Caracas Hilton el 14 de Junio de 1996, donde puedo destacar la participación en eventos importantes como los referidos a la Educación Latinoamericana, tema donde el Pedagógico de Caracas está obligado ética y moralmente a participar, y donde el Orfeón lo ha representado dignamente al hacerse visible ante los demás países de la región.

Este encuentro estuvo auspiciado por la Universidad Central de Venezuela, la Universidad Pedagógica Experimental Libertador y la Sociedad de Historia de la Educación Latinoamericana y colaboradores Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Ministerio de Educación y Fundación Polar. En el acto de clausura participó el Orfeón según lo narrado por Ortiz (2002):

De nuevo, el Orfeón brindó un marco espectacular para cerrar el III Congreso de la Historia de la Educación Latinoamericana. Su repertorio se paseó por la geografía latinoamericana, destacando canciones de Perú, Argentina, Chile, Venezuela, Colombia y España. Los aplausos entusiastas saludaron la actuación del Coro. (p.101)

Ese grupo de orfeonistas presentes en la fotografía, tuvo la particularidad de que sacrificábamos el almuerzo tres veces a la semana, lunes, martes y jueves, con tal de no perdernos la experiencia de ensayar a mediodía y compartir música con emociones y hermandad con amor, en un espacio donde se propiciaba el intercambio subjetivo e intersubjetivo que tanto valor sentimental, le imprime a estos relatos. La cercanía coral que acompaña las vivencias en cada etapa nos ha unido mucho mas como los hermanos coralistas que somos, cuyo vínculo nos fue dado por el don de la amistad y de amor fraternal que prevalece a través del tiempo.

El Canto que se Comparte en la Ecología de los Espacios

Es precisamente ese amor que desborda por los poros, el que nuestros espectadores perciben cuando les cantamos las bellas melodías que logran enternecer sus corazones. Ese transmitir calidez, sentimiento, emociones y mucho amor a través de la música, es lo que marca la gran diferencia entre nuestro Orfeón y otros Coros técnica y musicalmente muy brillantes, pero carentes de esa calidez y sentimiento que nos caracteriza como Grupo de hermanos coralistas. El calor humano de nuestro Orfeón se percibe, y la frialdad de los Coros modernistas también se nota, y mucho.



Imagen 34

**El Orfeón cantando en los espacios del Museo de Bellas Artes
Fuente: Silvia Gómez**

A los integrantes del Orfeón nos es indiferente si nos toca cantar en escenarios teatrales o al aire libre, apegados a formalidades o en los espacios más informales que se puedan imaginar. Lo importante es la expresión de las emociones y los sentimientos a través de la música. Una vez nos tocó cantar bajo un sol candente, en la casa de pescadores en Catia La Mar. Pero el deseo de estar siempre juntos, “encompinchados”, para arriba y para abajo como uno solo, hacía que superáramos todos los obstáculos y las incomodidades con tal de interpretar las melodías que con tanto afán habíamos ensayado en todos los mediodías de almuerzos sacrificados.

No había en ese momento histórico de la Dirección de Michel, ninguna excusa que nos impidiera cantar cuando el cuerpo así nos lo pidiera. A menudo nos pedía que “soltáramos” las piezas que estábamos ensayando, en cualquier espacio improvisado, fuera del salón del Orfeón para que adquiriéramos más seguridad al cantarlas delante del público. Una demostración de ello es la ilustración que se presenta a continuación, donde hacemos una presentación informal del Orfeón en los espacios del Cafetín del Pueblo amenizando el almuerzo de los que allí se encontraban. Su labor de divulgación, no sólo del repertorio del Orfeón, sino del trabajo coral, servía como el mejor ejemplo de lo que era ejercer una labor didáctica a través de la interpretación musical. Como buen docente, eso era lo que quería transmitirnos.



Imagen 35

Ensayo con Michel Eustache en los espacios del Cafetín del Pueblo

Fuente: Silvia Gómez

Resaltando los Valores Humanos de Personajes Significativos

Era muy común asistir a todos los homenajes de Profesores y otros personajes vivos o fallecidos. Además de resaltar la trayectoria profesional, humana y humanista de esos personajes, lo importante era mantenerse motivados a ensayar debido a que existía un compromiso con el cual había que cumplir con el mayor esmero posible. Michel utilizaba estrategias docentes que aseguraba el mantenernos ocupados cantando y logrando objetivos musicales. Siempre demostró su vocación docente en el trabajo que desarrollaba con nosotros.

No desaprovechaba ninguna oportunidad para ilustrar a través de sus largas charlas, a veces en pleno concierto, de lo que significaba el contenido de las canciones que estábamos interpretando. Por su parte, los integrantes del Orfeón siempre estuvimos dispuestos a participar en todos los llamados que hizo Michel a los abundantes compromisos a los que éramos invitados. Se percibía un marcado sentido del compromiso y de la responsabilidad, de una ética coral. En la siguiente ilustración, queda en evidencia la participación del Orfeón en uno de los incontables homenajes a los que asistió para ofrecer sus ofrendas musicales en memoria de los personajes que daban lugar a la celebración.



Imagen 36
Orfeón en concierto homenaje al Profesor Roberto Nogales
Fuente: Silvia Gómez

Pero también se hacían homenajes en vida a Profesores que habían tenido una destaca trayectoria académica. Como ejemplo Tito cita en su libro que con motivo de los 30 años del Orfeón se le hizo un reconocimiento a la amplia trayectoria del Profesor Rafael Artiles, del Área de Inglés, a quien el Director Michel Eustache en nombre de los integrantes del Orfeón y de las autoridades del Pedagógico de Caracas le otorgó “...un diploma y un pin alusivo y el aplauso agradecido de todos por su dedicación, por su constante apoyo moral, profesional e incluso económico, brindado generosamente al grupo”. El Profesor junto a otros docentes fueron representantes oficiales del Orfeón cuando hacían giras al interior del País.

En la siguiente ilustración aparecen los Profesores Rafael Artiles, Ezequiel Camacho y Ramón Tovar en una de las presentaciones del Orfeón Juan Bautista Plaza. Desde su fundación fueron colaboradores incondicionales del grupo coral.

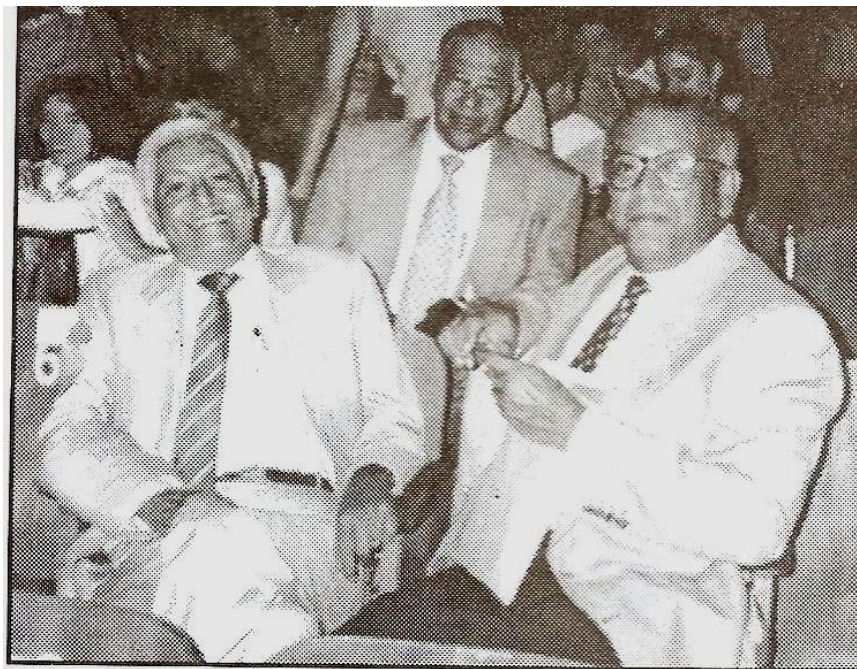


Imagen 37

**Derecha Profesores Rafael Artiles, Ezequiel Camacho y Ramón Tovar
Fuente: Libro de Ernesto Ortiz**

El Profesor Michel solía preocuparse por hacer los reconocimientos verbales o solemnes a él considerara que tenía méritos profesionales, pero sobretodo destacaba la calidad humana de los personajes.

El Orfeón en el Doctorado Honoris Causa de Oscar D'León

Como parte de los compromisos que el Orfeón siempre le ha tocado cumplir con personajes que se destacan por su trayectoria profesional, nos tocó participar en la ofrenda musical que se le daría a Oscar D'León en nuestra Universidad. En el diario Correo del Orinoco en su edición del día 2 de Julio del 2015 aparece la siguiente reseña “El Consejo Universitario de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL) aprobó el título Doctor Honoris Causa para el sonero venezolano Oscar D' León, en reconocimiento a su “disciplina y constancia en la ejecución y desarrollo de su arte musical, que lo ha llevado a erigirse en patrimonio

artístico de Venezuela, dejando muy en alto el nombre de nuestro país en diferentes escenarios nacionales e internacionales”.

El Rector Raúl López Sayago expresó en un comunicado, que el Doctorado se otorga por decisión de las máximas autoridades de la UPEL quienes reconocen al salsero como un “insigne venezolano, ejemplo de nuestro gentilicio y leyenda viva de la música, a quien la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, formadora de Maestros de Música, se honra en dar un merecido reconocimiento”.



Imagen 38
Oscar D'León Doctor Honoris Causa
Fuente: María Josefina Machuca

Este homenaje se realizó el 7 de julio 2015 en la Sala de Conciertos del Centro Cultural BOD, de La Castellana, de las 9:00 am. En el acto asistió como orador de orden el periodista Eduardo Rodríguez, quien tuvo palabras emotivas para el sonero mayor. Así mismo, lo acompañó el músico e integrante de la agrupación El Guajeo, Alberto Naranjo.

Fueron muchos días de arduo trabajo coral, pero el entusiasmo y la alegría acompañaron en todo momento los ensayos del repertorio para ofrendar al artista. Montamos en versión coral la canción Llorarás, una de las canciones más famosas de Oscar, en el cual contamos con el acompañamiento de su hijo mayor, quien quería

darle una sorpresa a su padre el día del homenaje. Y también Caballo Viejo, canción que Oscar trató de acompañar como lo hizo con Simón Díaz en una oportunidad, pero su memoria no lo ayudó. Fue nuestro compañero Julio Hidalgo quien lo hizo imitando a la perfección al Tío Simón, y hasta el mismo Oscar se quedó asombrado con su versatilidad. En el evento, Oscar también nos acompañó en la interpretación de llorarás.



Imagen 39
Ensayo con el hijo de Oscar D'León
Fuente: María Josefina Machuca

Una vez otorgado el Doctorado Honoris causa, Oscar D'León nos agradeció el apoyo que recibió al acompañarlo en tan sentido homenaje. Con la emotividad que lo caracteriza expresó lo siguiente para la cadena YVKE Mundial.

No me lo imaginé nunca, era algo inalcanzable, porque estudié hasta sexto grado y me aplazaron dos veces en cuarto, aseguró. Me encargué de jugar béisbol, hacer cosas de la juventud, la niñez, la adolescencia y veía esto como algo que no iba a ser nunca para mí en la vida y ahora me sorprende gratamente, gracias a la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Tomado de <http://www.radiomundial.com.ve/article/estudie-hasta-6to-grado-las-sentidas-palabras-de-oscar-d'leon-al-recibir-honoris-causa/10-9-2019>

Una oportunidad más para ser felices y vivir experiencias nuevas, que nos recargan de energía positiva para seguir adelante, con la mejor disposición en todas las labores y los compromisos que nos toque asumir. Así de espectacular es participar en los cantos corales que alegran la existencia propia y la de los otros. Una vez más el Orfeón fue símbolo de institucionalidad y de arraigo hacia lo nuestro. La hermandad coral queda más que evidente en todas las muestras de cariño que siempre nos profesamos unos con los otros.



Imagen 40
El Orfeón con María Teresa Centeno Vicerrectora de Extensión
Fuente: María Josefina Machuca

El Orfeón en el Marco de los Festivales Corales a Nivel Nacional

Como ya he mostrado anteriormente, era natural que el Orfeón como agrupación coral fuera invitado a los diferentes festivales corales que se celebraban tanto a nivel nacional, como internacional. La importancia de esos festivales era que propiciaba el encuentro intersubjetivo con los integrantes de los otros Coros, a quienes al final teníamos como nuevos amigos y, en muchas ocasiones, también como otros hermanos musicales.

En la siguiente gráfica en uno de los Festivales Corales en homenaje a Antonio Lauro. En esta etapa del Orfeón, eran integrantes los estudiantes de música Reinaldo Nadales (extremo a la izquierda parte superior), Tania Ortegano (extremo

izquierda primera fila), Clarisa Ramos (cuarta de derecha a izquierda primera fila) y Sergio Linares (en el bajo) quienes en la actualidad son prestigiosos directores de coros. El Maestro Eustache como labor educativa solía administrar algunas de sus cátedras dentro del Orfeón, ya que consideraba que era un perfecto laboratorio para que interactuaran con una dinámica real en el área de la música, particularmente en Dirección Coral, donde el Orfeón colaboraba con la evaluación final, al interpretar las canciones que se les había encomendado ensayar.

El Orfeón contribuyó a la formación docente de muchos estudiantes de música. Aunque en ésta fotografía no aparece, el Profesor Omar Simoza también se formó en el Orfeón. Uno de los músicos que aparece en la foto es el Profesor Efraín León. “La música es un conocimiento que está impregnado de numerosos saberes inherentes, es decir, no podemos verlo aisladamente...nos ofrece numerosas oportunidades para una educación holística en el amplio sentido de la palabra”. (Pérez-Aldegue, 2014, p.401)



Imagen 41
Orfeón y músicos en un Festival Nacional en Caracas en los años 90
Fuente: Silvia Gómez

Confluyeron muchos aspectos positivos en esa tercera etapa del Orfeón bajo la guía de Michel, excelentes coralistas con gran calidad humana y técnica vocal, estudiantes de música con un gran sentido del compromiso y de la responsabilidad, el

profesionalismo gerencial, musical y humano de su Director, excelentes instrumentistas y todas las posibilidades de desarrollar un trabajo con cariño y dedicación. El resultado fue la calidad y calidez que se reflejaba en cada una de las intervenciones musicales a la que asistíamos. Entrecruzando esto con lo que afirma Pérez-Aldegue (2014)

Cuando cantamos en grupo se desarrollan capacidades y cualidades que no son posibles desarrollar en otras actividades. Dos personas hablando al mismo tiempo pueden resultar molestas. Sin embargo, dos, tres o cientos de personas cantando al mismo tiempo resulta hermoso. (Op.cit)

Ese sentirse bien cantando en grupo, contribuyó a que afloraran otros valores que sirvieron de base sólida para que el Orfeón se mantuviera unido durante un largo tiempo.

La Identidad y el Sentido de Pertenencia Hacia el Orfeón

Como valor que se agrega a los anteriores, también la necesidad de afiliación y de afecto propuesta por Maslow es inherente a todo ser humano. Esa necesidad se veía reflejada cuando el grupo demostraba mucho apego hacia esa familia conformada por el Orfeón, y no era de extrañar entonces que tuviera un gran sentido de pertenencia hacia él, y también hacia la Institución que representaba, y esto ayudaba a forjar la identidad que se hizo presente en muchas de las vivencias aquí narradas. Por lo tanto, era natural presentarse en cada uno de los espacios que conformaban esa institución, que nos había brindado su acogida a través de un hogar musical que tantas experiencias nos había proporcionado. Así se evidencia en la siguiente gráfica.



Imagen 42
Orfeón en Concierto en el Miniauditorio Simón Bolívar
Fuente: Silvia Gómez

Éste valor se traducía en la satisfacción que sentíamos de pertenecer a una agrupación de renombre cultural. Y los esfuerzos estaban dirigidos a mantener ese estatus que con tanta dedicación se habían ganado sus antecesores, y el mismo Michel, hasta ese momento. Se entrecruza este argumento con lo expresado por Pérez-Aldegue (2014)

Las energías creadas en el seno de una interpretación musical...producen una serie de transformaciones en el seno de sus percepciones, pudiendo encontrarse mediante un sistema de comunicación asemántica como lo es la música, la aceptación o el sentido de pertenencia. (p.402)

Ese sentido de pertenencia se proyectó hacia el amplio espacio de la Universidad y por ser el Grupo Coral pionero y con una amplia trayectoria, se le nombró Patrimonio Cultural de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, y el Himno que interpretaban desde su fundación, como el Himno institucional. Ese sentido de pertenecer al Orfeón, también se traduce en la identidad que lo ubica como ícono cultural de la Universidad. Me acojo a la acepción de Giménez (2008) al

expresar que la identidad de la que se habla generalmente no es cualquier identidad, sino la identidad sentida, vivida y exteriormente reconocida de los actores sociales que interactúan entre sí en los más diversos campos.

En este caso, a la identidad es la que se siente, se vive y se experimenta en cada uno de los espacios intersubjetivos que identifican a cada uno de los coralistas con valores que le son comunes. Y volvemos a lo que había tratado antes, para construir la identidad se necesita de la memoria colectiva, ya que esta es el gran nutriente de la identidad. La identidad implica, construirse una historia y una memoria que confieran cierta estabilidad a la autodefinición identitaria. Entonces, la memoria colectiva es para las identidades colectivas lo que la memoria biográfica es para las identidades individuales.

Esa identidad con los valores compartidos como Institución musical, inserta al mismo tiempo en una Institución Pedagógica donde deben prevalecer los más nobles valores que enaltecen a los seres humanos, se ve reflejada en cada una de las intervenciones del Orfeón, donde lo primero que se pone de manifiesto es el reconocimiento del otro, como aquel que ayuda a construir la identidad que nos pertenece. Al respecto Mercado y Hernández (2010) señalan:

La identidad no sólo es efecto de la cultura, también es condición necesaria para que exista, precisamente a partir de las representaciones culturales, normas, valores, creencias y símbolos que los individuos van interiorizando a lo largo de su vida. (p.246)

En las siguientes imágenes se muestran ejemplos de cómo la identidad y el sentido de pertenencia hace que los directores se auto reconozcan mutuamente, y contribuyen a mantener en el tiempo esos valores que nos identifica.



Imagen 43

El Orfeón en una graduación bajo la Dirección de Ernesto Ortiz Sepúlveda

Fuente: Silvia Gómez

En la imagen anterior se observa que el Director fundador tenía un lugar para su participación en las graduaciones. Michel siempre quiso ceder ese privilegio por considerar que Tito se lo merecía, y en honor al respeto y la admiración que sentía por él. Se evidencia también que de ser necesario, participaba como un coralista más en apoyo a la cuerda que más lo necesitara. En la siguiente imagen, Tito y Michel se intercambian los roles. Actuaban con total reciprocidad, esa solidaridad que constantemente demostraban en su trabajo en equipo propició el logro de muchos proyectos y sirvieron de ejemplo para quienes éramos testigos de los resultados.



Imagen 44
El Orfeón en las graduaciones bajo la Dirección de Michel Eustache
Fuente: Silvia Gómez

Los mejores ejemplos fueron los viajes al exterior, donde la logística, aunada a las relaciones que Tito cultivó durante tanto tiempo de interacciones con colaboradores y allegados al Orfeón, contribuyeron moral y económicamente a que se concretaran los proyectos que se llevaban a cabo con el compromiso de todos. Es así, como Tito se ganó también el respeto y la consideración de los orfeonistas, quienes vimos en él un ejemplo de perseverancia y amor hacia su hijo musical, y fuimos favorecidos con todos los aportes que recibimos como corralistas. Muy merecido fue el Doctorado Honoris Causa que le otorgó la UPEL, por su legado musical antes de su retiro definitivo de las actividades del Orfeón.

Un Himno que Inspira las Notas Del Canto

Como parte del protocolo de todos los actos académicos con motivo de las graduaciones, hay que entonar las notas del Himno de la UPEL. El Maestro Ortiz y Amílcar Rivas, Director durante la Segunda Etapa del Orfeón fueron los autores del arreglo coral del Himno de la UPEL, pero los autores de la letra y música ganaron en

un concurso que fue convocado el 30 de Julio de 1956 por el Director del Pedagógico, Profesor Antonio Rojas Pérez. Ortiz (2002).

El jurado que se estableció para elegir el ganador de la letra estuvo compuesto por los Profesores Luis Beltrán Guerrero, Alexis Márquez Rodríguez y Pedro Díaz Seijas. El jurado para seleccionar el ganador de la música, estuvo compuesto por los Maestros Antonio Estévez, Moisés Moleiro y José Antonio Calcaño. Como puede verse, los jurados estaban conformados por verdaderas luminarias de las letras y de la música, lo cual hace presumir que fue mucha la exigencia para elegir a los ganadores. Concuraron 22 candidatos y de ellos Ramón González ganó por la letra espectacular del Himno. Mientras que David Acosta Sánchez ganó por la música.

El 28 de septiembre de 1956 recibieron su muy merecido premio, y dos días después, el 30 de septiembre de 1956 se cantó por primera vez en el marco de la celebración del XX Aniversario de la fundación del Pedagógico Nacional interpretado por la Coral “Venezuela” bajo la Dirección del Maestro Ángel Sauce. El Consejo Académico lo aprobó como Himno del Pedagógico de Caracas el 15 de agosto de 1986 por ser símbolo del magisterio venezolano. Entonces nació la canción enaltecedora de los maestros, de padres brillantes, que le dieron forma a una melodía mágica. Posteriormente, Mediante Resolución N° 89.74.198 El Consejo Universitario lo declara Himno de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador porque en él se expresa un elevado mensaje para los maestros y los estimula al cumplimiento de su elevada misión docente.

Con razón, cada vez que entonamos este maravilloso Himno, sentimos que se nos mete en el alma y nos motiva, aún más, el amor por la vocación más digna de toda sociedad, la del educador. Ortiz (2002) es coherente con ese sentir cuando expresa: “Cada vez que se oye el Himno, profesores y alumnos se sienten embargados con profunda emoción y se sienten representados por su letra y música”. (p. 19). Un pasaje del libro de Tito, cuenta la anécdota de cómo el Profesor Amilcar Rivas y él, lograron por fin localizar la letra del Himno de la UPEL después de haberla buscado sin resultado alguno:

Confieso mi ignorancia al respecto. No había oído ninguna grabación de su interpretación, ni conocía la existencia de alguna partitura. Sin embargo, conversando con el Profesor Bruzual, recordé haber visto en el salón de sesiones del Consejo Académico, un manuscrito musical enmarcado. Acompañados por varios profesores comprobamos su existencia y autenticidad: era el manuscrito original del Himno del Pedagógico. Inmediatamente se procedió a desmontar el cuadro y el Director me entregó la partitura y me pidió que hiciera el arreglo coral correspondiente. (Ibídem).

Y la composición que se presenta a continuación es el producto de la creatividad, el talento y el amor por la buena música, de los reconocidos maestros que participaron en su creación.

Himno de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador

I

*Pedagogos de pie, que la marcha
ascendente de nuestro ideal
nos inspire las notas del canto
nuestro canto triunfal*

II

*Que una viva lección de esperanza
brote siempre del pecho jovial
para hacer con arcilla de espíritu
nuestro pueblo inmortal*

III

*Que esa obra gloriosa proclamen
las montañas, los llanos y el mar
cuando en voz de los vientos exclamen
educar, educar, educar*

IV

*Las ideas redentoras
jamás podrán morir
moral y luces somos
forjando el porvenir*

Letra: Ramón González

Música: David Acosta Sánchez

Arreglo Coral: Ernesto Ortiz y Amílcar Rivas

Al preguntar en el grupo focal cuáles composiciones consideraban que eran emblemáticas del Orfeón, una de las que se consideran como tal, sin lugar a dudas, es el glorioso Himno de la UPEL. Al respecto Alena expresó que *“Una pieza emblemática para el Orfeón es el Himno de la UPEL debido a que nos representa por pertenecer a la Universidad”*.

Ese mismo sentir lo expresó Cira, actual Directora del Orfeón cuando expresó: *“Tienes mucha razón Alena, yo nunca voy a olvidar cuando, en San Luis, casa de Lilian López hicieron una parrilla en el patio con la gente del Orfeón, que yo apenas conocía, y luego de beber comer, beber reír, beber cantar y muchas risas, dieron el toque de “nos vamos” y todos se pararon muy firmes y serios, y cantaron el Himno como dioses. Yo boquiabierta de lo bello y sentido que lo cantaron”*.

Ese sentido de pertenencia y de expresión de la identidad hacia lo que significa ser educador, se manifiesta a través de las emociones que es capaz de despertar una composición tan emblemática como es el Himno de la Universidad Pedagógica. Al entretener estos testimonios con lo que plantea Díaz (2010):

La emoción musical se basa en manifestaciones afectivas y mentales del individuo. Las relaciones entre los diferentes elementos musicales son los responsables de despertar emociones y esto depende del medio, circunstancias y espacios donde se escucha, así las emociones tienen un significado de acuerdo al tipo de música y a lo que transmite según el contexto y su simbología, ya que el individuo experimenta las emociones de acuerdo a sus vivencias y recuerdos. (Zapata y Maya, 2014, p.14).

Al respecto, Ortiz (2002) expresa en su libro que *“Cada vez que se oye el Himno, profesores y alumnos se sienten embargados con profunda emoción y se sienten representados por su letra y música”*. (p.19). Si resaltamos la carga emotiva que se transmite a través de su interpretación, puede entenderse por qué el Himno de la Universidad ha sido el canto común en las cuatro etapas históricas del Orfeón, desde que se escribió y se cantó por primera vez en el año 1956, y aún en la actualidad sigue despertando emociones tanto en sus intérpretes, como en sus oyentes.

ESCENA IV

UNA MIRADA DECOLONALISTA EN LOS RITMOS LATINOAMERICANOS

Otro espacio importante que me ofreció este Doctorado fue el poder interactuar con mis compañeros de viaje académico desde las “complejas miradas y posturas de pensadores del sur que procuraban teorizar los estudios culturales desde la mismidad del continente” (Vallejo, 2018, p.26)

A través de varios Seminarios coherentes con el paradigma emergente que caracteriza esta investigación, pude descubrir cómo se plantea el pensamiento decolonial, y cómo a través de la reflexión crítica, se hace una construcción epistemológica, en coherencia con las posturas que le dan forma y fondo a las Epistemologías del Sur, la cuales definen la nueva concepción del ser humano cultural latinoamericano y caribeño, y su expresión musical en el mundo contemporáneo. Entonces interpreté que la transmodernidad, la transcomplejidad y la decolonialidad están muy relacionadas entre sí, y por eso sirven de hilos conductores al entretejido que se hace en este estudio.

A su vez, éstas nuevas maneras de escribir historias me orientaron hacia unas maneras de escribirlas desde Latinoamérica, desde Venezuela y desde el espacio mismo del Salón del Orfeón, que distingue estos relatos de los tradicionales, o como lo dice Maturo (2010) a través de “nuevas maneras de novelar”, pero con una visión no antagónica con las posturas tradicionales, pues la evidencia de la transmodernidad caracterizan los relatos de esta historia, que proponen la inmediatez de un giro histórico que abone el terreno para la asunción de posturas descolonialistas.

La asunción de estas posturas estaría dada por la necesidad epistemológica de construir un espacio para la voz del Tercer Mundo, y así recuperar el lugar de enunciación desde las especificidades de “los otros” que no son eurocéntricos. Más que como una opción teórica, el paradigma de la decolonialidad pareciera que en la actualidad se justifica por su necesidad ética para las ciencias sociales latinoamericanas. Castro y Grosfoguel (2005).

Dando respuesta a esa recuperación del lugar de enunciación, aquí comienzan otros relatos que le dan vida y significado a una narrativa que devela el mundo de vida coral de los actores sociales, los cuales fueron revelando con los discursos de los protagonistas, esa realidad que se quiere visibilizar. Todo comienza con la iniciativa de uno de los principales personajes de esta trama, como lo es el Profesor Ernesto Ortiz Sepúlveda. Estos testimonios quedaron recogidos en una fuente documental que aporta valiosa información a esta investigación porque se extrae de los libros escritos por el Maestro Ortiz que sirven de base para la reinterpretación de las versiones que allí aparecen, la cual facilita la reelaboración de la realidad, Maturo (2010).

Un Joven Músico Estudiante de Castellano Tiene una Gran Idea

El Actor Principal de este espacio de encuentros sociales y musicales denominado Orfeón Juan Bautista Plaza es sin duda alguna el Profesor Ernesto Ortiz Sepúlveda, su fundador, a quien llamamos cariñosamente “Tito”. Sobre él podemos decir que llega a Venezuela con la Tercera misión chilena y debido a su formación académica en Chile posee vastos conocimientos de música, experiencia como madrigalista y como Director de coros. Desde sus inicios fue reconocida su trayectoria musical e iniciativa de conformar un prestigioso coro y de allí las buenas relaciones que mantuvo con Juan Bautista Plaza y su esposa Nolita de Plaza, Mario Torrealba Lossi, José Antonio Calcaño, Horacio Vanegas, Gustavo Bruzual y Luis Beltrán Prieto Figueroa, como se evidencia en la siguiente gráfica.



Imagen 45
El Maestro Ortiz con Luis Beltrán Prieto Figueroa en acto solemne
Fuente: Silvia Gómez

Acerca de cómo surgió la idea de conformar un grupo coral, el propio Tito cuenta en un pasaje de su libro, cómo empezó todo. Siendo estudiante de Castellano, Literatura y Latín. Ortiz (2002)

Los alumnos agrupados en la Sección B, del turno de la mañana, decidimos ocupar el tiempo cantando. Para cambiar el esquema de cantar a una voz, al unísono, ensayamos un canon. El resultado eliminó las reservas de los compañeros renuentes quienes de inmediato se sumaron al grupo. Una sencilla canción europea, de gran sonoridad y de un efecto espectacular, terminó por conquistar otros discípulos de cuarto año y así mismo a varios de Idiomas Modernos, que compartían con nosotros las aulas del tercer piso de la Casa Vieja. La Profesora Olga de León de Padrón, guía del curso, escuchó un ensayo, le gustó la idea y nos sugirió la posibilidad de formar un Coro del Departamento de Castellano. De acuerdo con su consejo, hicimos la petición por escrito a la Jefatura del Departamento. (p.10).



Imagen 46
Profa. Olga de León de Padrón. Cofundadora del Orfeón.
Fuente: Silvia Gómez

A partir de esa idea nació el Coro por impulso del Profesor Bruzual, entonces Director del Pedagógico, quien quedó gratamente sorprendido cuando escuchó por primera vez a los recién estrenados coralistas e inmediatamente los citó al auditorio para que se presentaran por primera vez al día siguiente de haberlos oído. Desde ese mismo día, propuso transformar el Coro de Castellano en el Coro del Instituto

Pedagógico de Caracas. Y así nació el Coro del Instituto Pedagógico de Caracas, núcleo del Orfeón Juan Bautista Plaza bajo la batuta del Maestro Ortiz.



Imagen 47

En sus inicios el Orfeón bajo la dirección de su fundador

Fuente: Silvia Gómez

En la gráfica anterior se destaca la participación como coralistas de los Profesores Christian Sánchez y Miguel Tiape desde los inicios del Orfeón. (Cuarta fila extremo a la derecha). El Profesor Miguel Tiape fue una figura icónica del Orfeón debido a que estuvo desde sus inicios, y aunque estuvo ausente en algunos segmentos, superó los obstáculos para seguir activo hasta su fallecimiento el 7 de Diciembre de 2017. El Profesor Christian Sánchez, es Profesor activo en el Pedagógico, fans y ferviente colaborador del Orfeón, con gran sentido de pertenencia hacia sus raíces y sus proyecciones hacia el futuro.

Por su amplio conocimiento de la trayectoria del Orfeón desde su fundación, y el contacto cercano que ha mantenido con la agrupación coral en todas sus etapas, el Profesor es un informante clave en aspectos desconocidos por el común de los coralistas. Es por ello, que es el invitado natural para realizar las semblanzas del Orfeón. Por medio de su versión fue como me enteré que Mauricio e Ignacio, integrantes del Orfeón, luego conformaron el famoso Duetto Criollísimo, y que Pilar

Romero también había pertenecido al Orfeón. Nos deja su sentir sobre lo que ha significado para él haber pertenecido a la agrupación coral. Ortiz (2002):

Haber pertenecido al Orfeón Juan Bautista Plaza deja una huella imborrable en el corazón y en la formación, pues allí donde la solidaridad, la disciplina, el amor, la responsabilidad y la identidad institucional y nacional se hacen tangibles como valores permanentes del oficio y de la profesión docente. (p.78)

Conformado el grupo coral, “Tito” ya conocía a profundidad la ilustre trayectoria musical del Maestro Juan Bautista Plaza a quien considera uno de los virtuosos de la música clásica, porque supo adaptar en forma armónica la música venezolana que prevalecía en la época, con la música universal. Ese conocimiento le permite contextualizar la historia musical del Orfeón Juan Bautista Plaza, de acuerdo a la trayectoria musical de su epónimo, elegido por él mismo. Doña Nolita de Plaza, Esposa de Juan Bautista Plaza, con quien mantuvo una relación de amistad cercana, le facilitó el acceso a las obras manuscritas y matrices sin editar del Maestro. Con todas estas ventajas, y el hecho de que pertenecía al Departamento de Castellano, Literatura y Latín, le dio forma a la brillante idea que tuvo la Profesora Olga de León de Padrón.



Imagen 48
Presentación del Orfeón en el Consejo Académico del momento
Fuente: Silvia Gómez

La Gráfica anterior evidencia el sentido institucional que Tito le había dado al quehacer el Orfeón, sentido que prevalece hasta nuestros días, cuando sentimos la obligación moral de participar en todos los actos solemnes de relevancia tanto para el

Pedagógico, como para la UPEL. Él formó un Orfeón, por considerar que ésta modalidad se ajustaba a las demandas académicas de la Institución. Esto es un vestigio del apego hacia las formalidades de la época. Pero con el tiempo, el objeto del grupo coral cambió, pero por tradición se sigue manteniendo.

Del arqueo bibliográfico realizado, no se encontró una fecha cierta de fundación del Orfeón, pero ha sido una costumbre considerar que el Orfeón del Pedagógico de Caracas fue fundado el 15 de Enero de 1964, haciéndolo coincidir honorablemente con la celebración del Día del Maestro.

Nace Un Patrimonio Cultural: El Orfeón Juan Bautista Plaza.

Cabe destacar, que la filosofía sobre la que sustenta su idea el Profesor Ortiz al fundar el Orfeón, se contextualiza en la historia musical que antecedió al Siglo XX, donde los destacados maestros musicales de la época ya habían marcado el sendero de la música descolonizante, pues apenas había vestigios de una futura descolonización musical.



Imagen 49
El Orfeón Juan Bautista Plaza dirigido por Tito
Fuente: Silvia Gómez

Sin embargo, sirvió de marco al nacimiento del Orfeón Juan Bautista Plaza con una visión renovadora y adaptada a lo local o regional, hecho que conllevó a que posteriormente se convirtiera en la importante agrupación coral que es hasta la actualidad y cuya imagen corporativa institucional resplandece en el ámbito

universitario, pero también su importancia como el espacio de encuentro social que enaltece lo identitario de nuestros pueblos y el reconocimiento de nuestras realidades.

Un Epónimo De Alcurnia Para El Orfeón

A la alegría que acompañó el nacimiento de ésta agrupación, que mantiene su gran importancia, vigencia y entrega hasta nuestros días, se le sumó la necesidad de seleccionar un epónimo que se correspondiera con la sublime misión de alegrar los corazones de quienes lo escucharan a través de interpretaciones llenas de melodías poéticas, características del Orfeón desde sus inicios. Es por ello, que el nombre adecuado fuera el del Maestro Juan Bautista Plaza, quien como vimos, fue un ilustre músico, de buena posición económica y social para su época.

Pero, la imagen del músico importante y consagrado a su pasión, brilló más que la imagen del Maestro como un rico de cuna, de gente de alcurnia, quien supo sobreponer los valores artísticos por encima de los intereses materiales, tal como lo expresó en una ocasión su nieta Alicia Plaza, con quien tuve la oportunidad de compartir en varias oportunidades, al expresar tarareando: *“Fuimos dueños de la próspera Empresa Ron Santa Teresa pero mi abuelo la dejó perder porque nosotros no somos ni roneros, ni empresarios, no, no, no, nosotros somos artiiiiistas”*, y por lo visto lo que más les interesó fueron las artes.

La verdadera alcurnia del Maestro Plaza la constituyó su gran sensibilidad artística que le otorgó el mérito de haber perfilado la música venezolana con características derivadas de nuestra idiosincrasia, aunque con influencia de la música universal, logrando géneros que no se parecen a ningún otro. Es el ejemplo de los cánones y los madrigales que expresan con infinita belleza la poesía y la melodía expresadas en sus obras. Cuando éste murió en Enero de 1965, el Director fundador decidió hacer un homenaje a su memoria y a su importante trayectoria musical, bautizando con su nombre al Orfeón del Pedagógico de Caracas.

A este evento desafortunado, le siguieron una serie de actos solemnes en el Pedagógico de Caracas con el objetivo de rendir honores a este insigne músico venezolano, quien dejó como legado su pasión por la música de nuestro País y una

nutrida herencia de composiciones musicales que han enaltecido la cultura venezolana, con valiosos aportes que trascienden de lo clásico hacia lo nacional.

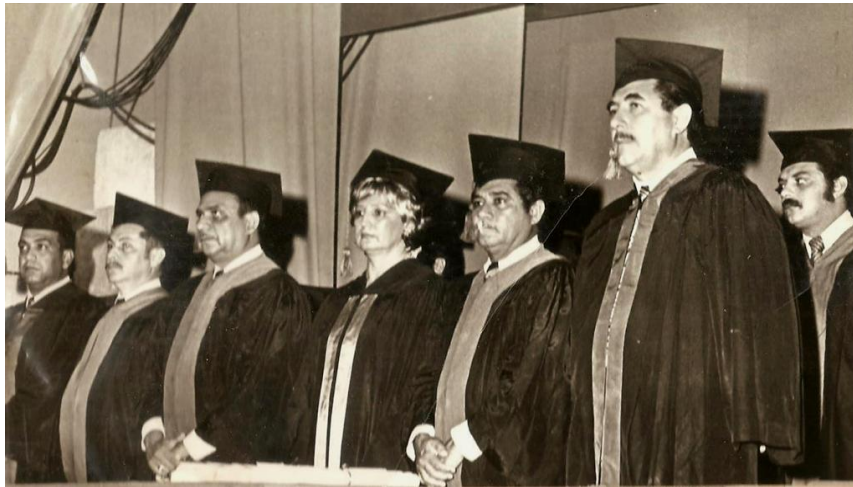


Imagen 50

Profesores en la Misa solemne honor al Maestro Juan Bautista Plaza

Fuente: Silvia Gómez

El entonces Coordinador del Departamento de Cultura del Pedagógico, Profesor Mario Torrealba Lossi, se encargó de preparar todo lo conducente para celebrar el acto solemne con motivo del bautizo del Orfeón con el epónimo de Juan Bautista Plaza. Este, hizo todos los contactos pertinentes y fijó el acto para el día 20 de Febrero de 1965 a las 11.00 am en el Auditorio del Instituto Pedagógico. Se invitaron a la esposa y familiares de Juan Bautista Plaza, amigos, profesores, intelectuales, músicos, periodistas y a la comunidad ipecista. Ortiz (2002).



Imagen 51

Mario Torrealba Lossi con Greta Müller y Marianela Arocha

Fuente: Silvia Gómez

Narra el Maestro Ortiz, que por ser el bautizo del Orfeón un evento de suma importancia cultural en el Pedagógico, todos los que fueron invitados asistieron a la cita. También fue invitado como orador de Orden, nada menos, y nada más, que el Maestro José Antonio Calcaño, quien desde el inició consideró “*que el coro iría muy lejos*”. Con tan insignes padrinos, no quedaba dudas de que al recién creado Orfeón del Departamento de Castellano le esperaba una importante trayectoria. Hecho que se ha materializado a través de sus 55 años de existencia, con una larga trayectoria con una proyección optimista hacia el futuro.



Imagen 52

El Orfeón el día del bautizo con el epónimo de Juan Bautista Plaza

Fuente: Libro de Ernesto Ortiz Sepúlveda

Una Historia Entrecruzada con la Familia Plaza

Confluye la historia de los inicios del Orfeón con mi relato particular, porque por casualidades de la vida, unos cuantos años antes de pertenecer al Orfeón, conocí por medio de su nieta Alicia Plaza a Doña Nolita de Plaza, con quien tuve la fortuna de compartir en su propio hogar de la Florida. A ella le encantaba abrir un cajón de madera maciza que pertenecía al Maestro Plaza, y mostrarle a quien ella le inspiraba confianza, el tesoro que yacía en el interior de ese verdadero Baúl de los recuerdos, joyas compuestas por muchas de las obras originales en manuscrito escritas por el Maestro en su larguísima y fructífera carrera musical, y que Doña Nolita mostraba orgullosa y llena de júbilo, como quien sabía que estaba grabando en la memoria y el

corazón de quien los veía, un testimonio invaluable de un irrepetible momento que perdurará por siempre a través del tiempo terrenal.

De esa forma, fue como tuve entre mis manos la partitura original del “Curruchá” escrito por Juan Bautista Plaza, y me enteré por boca de su propia viuda, que el ritmo con el que Jesús Sevillano interpretaba la pieza no era la correcta porque el compositor la había escrito en un ritmo más lento. Alegó que esto nunca se aclaró debido a que el público acogió con beneplácito la interpretación hecha por Sevillano y decidieron dejarlo así. Recuerdo una tarde en la que, de esa misma manera picaresca, ingenua y desenfadada, Doña Nolita interpretó canciones compuestas por su esposo, junto a una vieja amiga con quien interpretaba, a dos manos, melodías en el piano, y se hacían llamar el “Duo Plazolar”, muy disfrazadas ellas con las Dormilonas elegantes de Doña Nolita, que servían de trajes de gala para el gran Concierto vespertino en el cual nosotros éramos su más privilegiado público. ¡Qué honor y qué recuerdos!

Doña Nolita con su forma de ser extrovertida y desprendida, contribuyó a enriquecer la obra del Profesor Ortiz Sepúlveda al obsequiarle las composiciones magistrales del Maestro Juan Bautista Plaza, y también las de su hermano el Maestro Eduardo Plaza, unas obras plenas de belleza y profesionalismo, cuyas interpretaciones han contribuido al merecido prestigio del Orfeón en su trayectoria coral. En esta obra del Profesor Ortiz se hace una importante reseña acerca de los movimientos musicales de significación histórica, que nos muestran cuál ha sido la tendencia del movimiento musical en Venezuela, y justifica por qué el interés del Maestro Ortiz al elegir a tan insigne músico como epónimo de la agrupación coral, y también porque han estado presentes en su repertorio en todas las etapas históricas del Orfeón.

Los familiares del Maestro Juan Bautista Plaza, y Alicia Plaza como integrante de éste grupo familiar artístico, acompañaron a nuestro Orfeón en diferentes eventos importantes donde se le rindieron homenajes a tan insigne músico venezolano, y siempre tuvimos el cariño y el apoyo afectivo de los familiares, quienes se sentían honrados con nuestras interpretaciones corales, que expresaban la

belleza y la armonía de las obras de Juan Bautista Plaza, y contribuían a que como sus seres queridos evocaran con profunda emoción los momentos vividos como familia artística, unida y afectiva. Lamentablemente al fallecer Doña Nolita de Plaza, principal amiga y admiradora del Orfeón Juan Bautista Plaza, y de una de sus hijas, los encuentros para compartir momentos musicales y homenajes fueron cada vez más distanciados y hoy se ha perdido el contacto con ellos.

Además de las vivencias llenas de emocionalidad y sentimiento familiar, de amistad y de hermandad coral, las experiencias dentro del Orfeón también develan realidades que tienen que ver con apegos afectivos pero hacia la tierra donde se tiene arraigo, hacia el espacio geográfico que nos acogió en su seno y del cual nos sentimos pertenecientes. La complejización de los testimonios escritos interrelacionados con la posición decolonialista de algunos autores y mi visión como protagonista e investigadora, le da valor aditivo a la interpretación de la información desde una perspectiva múltiple. Bajo esa perspectiva fenomenológica emerge el tejido de saberes, vivencias y emociones del próximo aparte.

La Resignificación de las Historias Contadas por “Tito”

El Orfeón se ha convertido en Patrimonio Cultural tanto del Pedagógico de Caracas, como de la Universidad Pedagógica experimental Libertador, con la relevancia y el prestigio que a esa imagen le acompaña, y también como el espacio de encuentro social de subjetividades e intersubjetividades que da origen al sinfín de tramas que dan sentido y significado a cada una de las vivencias de los integrantes del Orfeón. Es por eso que con motivo de los 10 años del fallecimiento del Maestro Juan Bautista Plaza y también como un homenaje al epónimo del Orfeón, Tito en el año 1986 preparó una colección de obras corales.

La viuda del Maestro, Nolita de Plaza, le facilitó el acceso a obras manuscritas y matrices sin editar, lo cual hizo posible la culminación exitosa de la recopilación de “20 canciones corales de Juan Bautista Plaza”. Su tendencia transmoderna en el ámbito musical, llevaron a “Tito” a publicar otras obras donde se evidencia la heterogeneidad del repertorio. Éstas son “Doce Canciones Corales Venezolanas”, “Doce Canciones Corales Chilenas”, “Doce Canciones Corales

Universales” y “Repertorio Coral Latinoamericano”. Para la construcción teórica, Graciela Maturo (2010) es la primera que me habla en el lenguaje que yo entiendo, porque ella parte de la premisa de que la producción teórica no es neutra y propone otras formas de “novelar” las historias, a través de la reinterpretación de las mismas.

...exige del investigador una aproximación conceptual que propicie una posición reflexiva, crítica, sobre la bibliografía existente relacionada con su objeto de estudio, partiendo de la premisa de que la producción teórica no es neutra y parte de posturas epistemológicas bien definidas para su desarrollo. (p.43).

También me dio ideas de cómo comenzar a entretelar historias, y sobre la importancia que debe darse al discurso simbólico, pues el sentimiento y los significados de historias impregnadas de música que los actores narran como sus propias novelas particulares, son tratadas de manera multívoca y abierta, y ello facilita la asunción de nuevas percepciones de la realidad musical latinoamericana que se ve reflejado en las obras interpretadas y creadas en el Orfeón desde sus inicios, que perfilan a América como recomienzo de la historia, porque América misma es una novela. La referencia a la descolonización de la cultura latinoamericana y afrocaribeña, dentro de la cual se incluye la música, se ve reflejada en los primeros relatos contados por quienes dejaron plasmados sus testimonios, los cuales como se verá en adelante, rompe con las formas tradicionales de interpretar la música coral.

Los Prolegómenos de una Música Decolonial que Cautiva

En esta parte del trabajo eché mano a la historia recogida en dos textos inspirados en los inicios del Orfeón Juan Bautista Plaza que me encantaron por la pertinencia de sus aportes de acuerdo a la visión paradigmática que asumí, porque observé que existe una relación entre la trayectoria del Maestro Juan Bautista Plaza y la filosofía que sustenta la fundación del grupo coral casada con lo local o regional. Este aspecto fundamental para la investigación, se evidencia en la visión decolonialista del repertorio coral del Orfeón, y también en los testimonios escritos recogidos en los documentos revisados, que nos muestran algunas memorias de los

inicios del Orfeón, y parte de su trayectoria, que es coherente con una tendencia decolonialista desde su fundación.

Por lo tanto, de este arqueo documental tuve mi primer hallazgo importante: *desde sus inicios el repertorio coral del Orfeón tiene una visión decolonial*. Estos primeros relatos me permitieron interpretar los discursos y las vivencias desde la posibilidad de su reconstrucción con una mirada descolonizadora, pero reinterpretando y tratando de comprender la mirada del otro, desde su visión tradicional. Los documentos escritos por diferentes autores en una recopilación hecha por el Fundador del Orfeón Juan Bautista Plaza sirvieron de punto de partida para comenzar a narrar relatos del Orfeón. Al respecto Maturo (2010) señala que:

Los historiadores se inspiran en la documentación y en la tradición. Los “momentos fuertes” de la historia convocan al testimonio vivo, la formación de un discurso histórico primigenio: la fuente que, pese a su novedad, se crea también dentro de ciertas valoraciones, modelos, conductas éticas, herencia simbólica. Toda primera lectura del acontecer “en bruto” tal como es vivido por sus actores, comporta ya una interpretación”. (p.41)

La Decolonización se Manifiesta en una Revolución Estética

Con el invaluable aporte musical de Doña Nolita, y el apoyo moral y afectivo de sus familiares, el Maestro Ortiz hizo una interesante cronología de la evolución del movimiento musical venezolano, donde el Maestro Juan Bautista Plaza fue protagonista, junto a prestigiosos músicos y compositores de la época, cuyas trayectorias han tenido una repercusión indiscutible en el movimiento coral venezolano, cada vez con mayor crecimiento, tal como lo demuestra el surgimiento de grupos y fundaciones como el Programa “Construir cantando”, la “Fundación Movimiento Coral Cantemos y la “Fundación Vinicio Adames” y en la actualidad los Movimientos de Coros y Orquestas de Venezuela, cuya mayor representación lo constituye el Sistema Nacional de Orquestas fundado por el Maestro Abreu con una mirada decolonialista.

Una revolución se desarrolla lentamente, pero con pasos firmes. Entonces no se pueden abordar los estudios musicales de la misma forma tradicional, y por lo

tanto, hay que darle un giro totalmente distinto. La musicóloga Carolina Santamaría (2007) prescribe:

La caída en desuso de la idea del musicólogo/observador-científico como un ser neutral y objetivo se ha convertido en una preocupación, no solamente para los investigadores que se enfrentan con el trabajo de campo y los métodos etnográficos, sino también para aquellos que manipulan e interpretan partituras y documentos históricos. (p.195)

En atención a esa manera decolonial de abordar la música, ahora su promoción está dirigida a la población de limitados recursos económicos, cuyo propósito es promover la educación musical en toda Venezuela y llegar a los lugares más desasistidos. Y éstas a su vez, promueven otras agrupaciones corales que se van multiplicando cada vez más a todo lo largo y ancho de nuestro país, y su proyección internacional, no solo para alegría y beneplácito de muchas familias e instituciones venezolanas, sino para el público internacional, que acoge con alegría, respeto y admiración la vigencia de nuestros movimientos musicales bajo la influencia innegable de paradigmas emergentes que destacan la música de nuestros pueblos a través del Sistema Nacional de Orquestas.

La transmodernidad se hace presente en estos movimientos musicales que cada vez tienen mayor auge y vigencia en nuestros pueblos latinoamericanos, cuya tendencia se puede hacer coincidir con la visión de Maturo (2010), al mirar esta realidad desde el tiempo y la cultura americana que se entreteje entre la contemplación y la acción. Su propósito puede resumirse en el rescate del humanismo como base del *ethos* americano y mestizo. Y se encarga de precisar algunos aspectos fundamentales para comprender la cultura latinoamericana. Dussel (2006) coincide con esa manera de plantear las nuevas propuestas al destacar la multiplicidad de propuestas críticas descolonizadoras, pero no desde occidente, sino desde las localizaciones culturales y epistémicas diversas de los pueblos colonizados del mundo, en este caso desde Latinoamérica.

Emerge de la historia que cuenta Tito, que los autores musicales de la época que anteceden al Siglo XX, tenían una orientación musical eurocéntrica, que se evidenciaba en los primeros movimientos musicales a quienes ubica en el período

clasicista, ya que a mediados del Siglo XVIII culmina el alto barroco y se prepara el camino para el clasicismo de Mozart y Haydn. Pero, como muchas cosas en la vida, cuando algo se da en exceso, en ésta transición se evidenció una saturación de los clásicos con la descendencia de Juan Sebastián Bach. En coherencia con esta narración, Bautista (2014) expresa que:

Para poder dominar, la modernidad se colocó a sí misma en el centro de la Historia Universal, pero lo hizo negando la humanidad y la racionalidad de otra cultura o civilización no europea, ni occidental, pero especialmente, la de los pueblos originarios. (p.59)

Surgió entonces la necesidad de comenzar a darle un giro patrio a ese pretendido patrimonio musical universal que se nos había impuesto, con el cual se dio inicio a una revolución estética en la música de la época en Venezuela. Se da un giro decolonial a las composiciones e interpretaciones de la música, que deja atrás las tradicionales maneras de componer e interpretar la música.

Esta etapa la destaca también Peñín (1999) cuando dice que en el ámbito caraqueño, la aristocracia criolla sentía afición por la música clásica, pero con la presencia de destacados autores, se inició una revolución musical que dignificó la música venezolana en el ámbito social caraqueño. José Antonio Calcaño citado en el mismo texto, llegaron a Caracas varios profesores de música de origen español, quienes se dedicaron a la enseñanza y formación de alumnos distinguidos como Don Francisco Javier Ustáriz, entre otros, quien compuso una Misa que se cantó en los templos venezolanos hasta bien entrado el Siglo XIX. Como he venido planteando, pareciera que América y Europa habiendo partido de fuentes comunes en la historia de la cultura humana, hubieran tomado rumbos disímiles y aún antagónicos. Maturo (2010).

Infiero que todos los aportes son legítimos para reconstruir las historias, por ello se nos muestra a América desde diferentes perspectivas, y esto nos permite la reinterpretación de los hechos con una visión hermenéutica, así como la reconstrucción de la historia musical del Orfeón agregando nuevos y valiosos

elementos aportados por cada una de las obras musicales interpretadas en el Orfeón, cuyo contenido latinoamericano y afrocaribeño se traducen en el impacto que causó en los coralistas y el público, en la manera cómo la expresan sus intérpretes y en su vinculación emocional y afectiva con la audiencia.

Siguiendo con ésta cronología decolonial, se destaca como algo fuera de lo común, que fue un sacerdote, el Padre Pedro Ramón Palacios Sojo Gil y Arratia, quien promovió una de las instituciones más importantes de la historia musical de Venezuela, la Escuela de Chacao que existió desde la década de 1770. Se dice que era mantuano, tío abuelo del Libertador Simón Bolívar, quien viajó a Roma, y se compenetró con los cambios que se suscitaron en ese momento en Europa, donde se produce una revolución estética, se cultiva un nuevo estilo musical, más liviano y más galante que el barroco. Lo polifónico abre paso a lo melódico, la fuga cede terreno al estilo concertante y se orienta un poco a la homofonía.

Se Marchita una Música Impuesta y Florece una Nacional

Comienza la decolonización de la música coral en Venezuela, y a pesar de los aportes traídos por el Padre Sojo, no se alcanza la cúspide clásica en Venezuela. En ésta época, el desarrollo musical iniciado por la Escuela de Chacao con José Ángel Lamas, Cayetano Carreño, Juan Manuel Olivares y otros, se marchita y se arruina, a causa de las guerras civiles, el aislamiento político y la pobreza que siguen a la Independencia. En este momento la influencia eurocéntrica pierde fuerza y comienza una etapa de transición hacia lo nacional, del cual los autores de la época estaban conscientes. Nace el Orfeón Lamas como primera agrupación coral de Venezuela con esas características. En esta etapa los grandes Maestros tienen una visión a futuro, y toman de esa influencia clasicista los elementos que le permitirán crear la música que se adaptara a la realidad en la Venezuela del momento.

Puede hablarse de la reelaboración de los hechos a la que se refiere Maturó (2010), al indicar que esa reelaboración se hace tomando todos los elementos posibles y por ello: "...incluye al escritor en los *textos escritos* en el pasado, como fuente y modelo de la obra. Pero al mismo tiempo, el imaginario, por lo cual facilita la reelaboración de los hechos y los personajes descubriendo su significación,

relacionándolos con el presente, estableciendo sus vinculaciones entre los diferentes momentos del pasado y ejerciendo, en fin, una actitud hermenéutica y reinterpretativa.

Es así como Vicente Emilio Sojo, Salvador Llamozas, Juan Bautista Plaza, José Antonio Calcaño y Miguel Ángel Calcaño tienen una destacada participación en el movimiento musical de esta época. No obstante, se evidencia un “bache en el desarrollo musical” a la vista de Juan Bautista Plaza, quien considera que “la base clásica se ha difuminado y la formación canónica se ha perdido”. Comprende que el desarrollo musical del país puede terminar en el vacío, y es así como partió a Roma en 1920 por gestiones de Monseñor Bartoloni, Nuncio Apostólico, y así se inició el camino que propició su gran contribución a la música en Venezuela, y a pesar de evidenciar un apego a lo clásico y colonialista, enriquece sus conocimientos musicales en Europa pero con la intención de adaptarlos a la cultura patria, y así se siembra la primera semilla de la decolonización músico-coral.

Baches y Huecos se Llenan de Polifonías

Ya en Europa, Juan Bautista Plaza contempla y estudia el Polifonismo del Renacimiento como cultural musical. Toma directamente de la fuente gregoriana que pasa a ser la piedra angular del movimiento polifónico y lo convierte en una nueva cultura musical. Es así, como se convierte en el responsable histórico de la beneficiosa influencia gregoriana y polifónica que a su vez ejerce influencia en la primera generación de compositores de la Escuela de Vicente Emilio Sojo, Pergolesi y Tomás L. de Victoria. Plaza presenta a Lorenzo Perossi, quien era considerado el último de los grandes polifonistas, cuyas misas son para el momento, la vanguardia de la música sacra.

El maestro Plaza aún siente preocupación por los baches y huecos que existen en el desarrollo histórico musical visto desde Europa. Entonces, estructura la primera Cátedra de Composición con sus conocimientos sobre las Escuelas Polifónicas, que da como resultado “La nueva escuela de composición venezolana” que en esencia muestra una forma diferente de hacer la música que rompe con los patrones establecidos, y aunque es precaria la innovación, esta marca el verdadero inicio de

una música más identificada con los nuestro. Este hecho se corresponde con un proceso de hibridación, que surge de la creatividad individual y colectiva.

El proceso se da de forma espontánea, no planeado, o en muchos casos, es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional. Pero no sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. García Canclini (1989) prefiere hablar del tema como un proceso y no como un objeto acabado. Por eso sostiene, que si ha de tomarse como objeto de estudio, no debería tomarse la hibridez, sino los procesos de hibridación. Aspecto propicio en el tema de investigación que me ocupa, pues hay mucho del proceso de hibridación en el repertorio coral del Orfeón JBP.

Entre Música Artística, Madrigales y Cánones Inspiradores

El aporte de Plaza a ésta nueva escuela se basó en la dotación de repertorio con profunda influencia gregoriana. Ésta, sirve de enlace entre el desarrollo musical venezolano con la contemporaneidad universal de la música. Se percibe en ésta iniciativa del autor, una visión transmoderna de concebir a la música, porque Plaza toma esos conocimientos de la música clásica o universal, y lo combina con extremada belleza y armonía musical con lo nacional venezolano. Para los especialistas contemporáneos, como la Dra. Cira Parra, actual Directora del Orfeón *“Esa manera de combinar lo clásico universal con música creada en Venezuela conservando ese tinte académico, se le denomina música artística”*. Plaza tuvo la virtud de asociarse al movimiento literario de su época y en esa hibridación entre música y literatura logró una *“intensiva inspiración en la composición”* y crea madrigales, canciones polifónicas a *“capella”*, cánones y canciones infantiles. También creó el cancionero popular de expresión magistral, cuya vigencia se mantiene hasta nuestros días, y por ello el Orfeón lo incluye en su repertorio.

Sobre éste aspecto, García Canclini (1989) nos da ideas de las acepciones con las que podría definirse ese movimiento, cuando plantea que los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas, como lo

fue el descrito anteriormente. Es un proceso que en el pasado fueron denominados sincretismo en cuestiones religiosas, mestizaje en historia y antropología y de fusión en música. Aún hoy, los términos son usados por la mayoría de las personas, considero que debido a que su significado es más fácil de entender y aún son pertinentes para definir los procesos a los que se refiere. Sin embargo, cualquier propuesta para su definición vale en este estudio.

Aunque el propio García Canclini (1989) afirma, que al estudiar los movimientos recientes de la globalización advertimos que ésta no sólo integra y genera mestizajes, sino que también segrega, produce nuevas desigualdades y estimula reacciones diferencialistas como consecuencia de la preeminencia de lo global sobre lo local, y atenta contra la seguridad cultural, la autoestima y el etnocentrismo, el concepto de hibridación es útil en ésta investigación cualitativa porque se ajusta a las mezclas interculturales que surgieron en los inicios del Orfeón y en las épocas previas al inicio del Siglo XXI, que no necesariamente responden a los conceptos tradicionales de *mestizaje, sincretismo o fusión*.

Giros Melódicos y Variados Ritmos

De las obras literarias de poetas nacionales y extranjeros, se inspira para componer varias obras que se ubican, en ese momento, en el modernismo debido a que muchos de ellas, representaban esa tendencia. La expresión musical del movimiento literario en las composiciones de Plaza, combina la estética del modernismo con una visión eurocéntrica, con una esencia autóctona, y he aquí la vigencia de lo regional que caracteriza a la transmodernidad: “enraizada profundamente en la tradición y el lenguaje musical venezolano, cuyos giros melódicos y variados ritmos supo captar, como pocos y logró elevar a un plano de depurada expresión artística”, Ortiz (1999).

El apego a lo nuestro, indiscutiblemente ubica la tradición de Plaza en una tendencia descolonialista distinta al modernismo, aunque ni el mismo lo supiera. Interpreto de la intención de Tito, que el resumen histórico sobre la ilustre trayectoria musical del Maestro Juan Bautista Plaza, contextualiza también la historia

musical del Orfeón Juan Bautista Plaza, pues, como se narra en el siguiente aparte, el quehacer del Orfeón parte de esa tradición musical que combina la música académica universal con la música académica nacional, latinoamericana y caribeña, creada en algunos casos, por grandes compositores venezolanos, a través de la música artística.

En el repertorio inicial del Orfeón, se combinan grandes obras musicales de influencia universal eurocéntrica, norteamericana, composiciones provenientes de Latinoamérica, todas combinadas en perfecta armonía con las obras de grandes maestros nacionales como Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza y José Antonio Calcaño, vales venezolanos, pero también música provenientes del cancionero popular venezolano. Esto queda en evidencia en el siguiente documento donde se detalla el repertorio que interpretaba el Orfeón en el año 1970.

En el documento que se muestra a continuación se muestra el repertorio que interpretaría el Orfeón atendiendo a una invitación formal que le hicieron para acompañar el Acto Académico que se celebraría en el Instituto de Comercio “Antonio José de Sucre” con motivo de su X Aniversario, el cual se haría en la Sede del mismo Instituto. Este documento fue recuperado de los que reposaban en el archivo del Orfeón, que fue cedido por la Profesora Silvia Gómez quien ha estado haciendo investigaciones con el fin de diseñar un documental de nuestra agrupación coral.

De lo que se puede observar en ese documento, infiero que el Director se preocupaba mucho por ofrecer un repertorio lo más heterogéneo posible, porque de las 34 canciones que contemplaba el repertorio, que incluía cuatro himnos, presumo, debido al protocolo del acto solemne, se hacía una mezcla de música chilena, peruana, catalana, negro espiritual de Norteamérica, israelí, finlandés, francesa y danza del renacimiento, combinada con música de nuestro país que contemplaba obras de los hermanos Plaza, Pedro Elías Gutiérrez, Moisés Moleiro, así como golpe larense, folklore apureño y vales de Ángel María Landaeta y Amable Espina.

ORFEON "JUAN BAUTISTA PLAZA"

REP E R T O R I O

HIMNO NACIONAL DE VENEZUELA	VERSION OFICIAL	4 VOCES
HIMNO DEL INSTITUTO PEDAGOGICO	VERSION CORAL DE E. ORTIZ S/	4 VOCES
HIMNO DE GRADUACION (GAUDEAMUS)	VERSION CORAL DE ANGEL SAUCE	4 VOCES
HIMNO DE LA JUVENTUD	SHOSTACOVICH	3 VOCES
TRES BLANCOS LIRIOS	TRADICIONAL	2 VOCES
EL POBRE DIABLO	CANON	3 VOCES
PAVANA	DANZA DEL RENACIMIENTO	4 VOCES
ISRAEL EN EGIPTO	NEGRO SPIRITUAL (H.T. BURLEIGH)	4 VOCES
MI CABALLO BLANCO	TONADA CHILENA (FRANCISCO FLORES)	4 VOCES
BAJO EL PINAR	POPULAR CATALANA (E. MOREIRA)	4 VOCES
ELISA VA EN EL COCHE	DANZA INFANTIL (H. SAGREDO)	4 VOCES
ESTRELLA E LUA NOVA (Makumba)	MAKUMBA/HEITOR VILLA-LOBOS	6 VOCES
CANCION DE CUNA	EDUARDO PLAZA (VENEZUELA)	4 VOCES
ROSAS FRESCAS	JUAN BAUTISTA PLAZA (VENEZUELA)	4 VOCES
DE CARA AL VIENTO	J. HAYDN (TOMADO DE "LA CREACION")	4 VOCES
SONG OF PEACE	J. SIBELIUS (FINLANDIA)	4 VOCES
HORA NORKODA	MARK LAVRY (FOLKLORE ISRAELI)	4 VOCES
UN JOUR VIS UN FOULON QUI FOULOIT	ORLANDO DELASSUS (1528-1594-)	4 VOCES
AMOR LADRON	ROSA ALARCO (PERU) TRISIE CON FUGA DE TONDERO	4 VOCES
FUM FUM FUM	POPULAR CATALANA/ LAMBERT	5 VOCES
YA VIENE LA VIEJA	ROBERT SHAW Y ALICE PARKER	4 VOCES
BUENAS NOCHES MARIITA	POPULAR CHILENA/ WALDO ARANGUIZ	4 VOCES
AY AY AY	O. PEREZ F. / HUGO VILLARROEL	4 VOCES
TONADA DE MANUEL RODRIGUEZ	PABLO NERUDA/VICENTE BIANCHI/H. VILLARROEL	4 VOCES
ALMA LLANERA	PEDRO ELIAS GUTIERREZ	
EL COMPAE FACUNDO	MOISES MOLEIRO (SON LLANERO)	
QUE BONITA VA	TONADA CHILENA (LOS CUATRO CUARTOS)	
GAITA MARGARITEÑA	TRADICIONAL DE LA COSTA ORIENTAL VENEZOLANA	
NOCHES LARENSES	SERENATA/ESTADO LARA/ JUAN RAMON BARRIOS.	
BRISAS DEL TORBES	BAMBUCO TACHIRENSE/LUIS F. RAMON Y RIVERA	
AMALIA ROSA	GOLPE LARENSE	
ADIOS A OCUMARE	VALS/ ANGEL MARIA LANDAETA	
BRISAS DEL ZULIA	VALS/ AMABLE ESPINA	
QUIRPA LLANERA	FOLKLORE DEL ESTADO APURE	

Imagen 53.
Repertorio del Orfeón para un acto académico en el año 1970
Fuente: Silvia Gómez

Es importante destacar que en la idea de combinar música del repertorio universal, con música local o regional, pudo haber influido el hecho de que su Director fundador, Profesor Ernesto Ortiz Sepúlveda, provenía de un País sureño, como lo es Chile y de allí su inspiración basada en las melodías que se interpretaban

en Latinoamérica. Observo que en este caso no se eligieron piezas que conforman el repertorio de grandes maestros de la música clásica como Mozart por ejemplo. Sin embargo, se percibe la necesidad de cumplir con los requerimientos tradicionales de interpretar música proveniente de Occidente para justificar la presencia de lo nuestro.



Imagen 54
El Orfeón en Concierto en el Pedagógico
Fuente: Silvia Gómez

Para la Profesora Cira: *“El Orfeón maneja la multidiversidad musical resaltando los valores y estilos propios de las diferentes culturas: desde la música internacional europea, oriental, africana, americana y caribeña, hasta la sacra y secular, la académica, la popular y a folklórica del mundo”*. Coherentes con esas tendencias del pensamiento decolonizado, y a la vez, apegado a formas tradicionales del repertorio coral del Orfeón en sus inicios, Kuper (2001), justifica ese accionar cuando prescribe que hay una tendencia tradicional a comparar una cultura con respecto a otra y su objetivo es el de evaluar una, la occidental, por encima de las demás, las latinoamericanas, específicamente. En su afán de universalizar la cultura, los occidentales pudieron haber llegado a considerar que su cultura era genuina y única, y debido a eso pudo haber justificado también su supervivencia hasta el mundo presente. Pero las tendencias actuales giran las miradas hacia lo multiverso.

Puede interpretarse que el Director se circunscribe a lo que plantea Kuper (2001) por considerar que la cultura es impugnada, temporal y emergente, y como el mundo está en constante cambio no es necesario regirse por los enfoques de siempre, lo que permite la creatividad en nuevas formas de hacer arte. La cultura fluye sin cesar, por lo tanto admite constantes cambios e iniciativas.

Según esa prescripción, la cultura está también en permanente construcción, y ya no pueden darse por sentadas, como en los viejos tiempos. Las diferencias culturales persisten en este mundo cambiante y hasta podrían haberse agudizado y para resolver las crisis generadas por esas diferencias culturales, el papel del nuevo etnógrafo, o de quien investigue, también debe ser el de visibilizar a los informantes.

Pero en contraposición a esta postura, los multiculturalistas nacidos a la luz de una nueva realidad, como Juan Bautista Plaza y Vicente Emilio Sojo, celebran la diversidad de América y se convierten en paladines de las minorías, de los marginados, de los disidentes y de los colonizados, grupos que ahora tienen conciencia de su situación, pues la sabiduría de la cultura ancestral es subjetiva, y por ello debe dársele un tratamiento diferente al tradicional para su estudio particular. Son varios los paladines que han surgido a la defensa de nuestra identidad latinoamericana y caribeña a través de la música interpretada en el Orfeón, dentro de los cuales me encuentro.

Son coherentes las perspectivas de los músicos, el Director, el autor y la mía al extraer de la sabiduría de los pueblos, los aportes suficientes que enriquezcan a la cultura patria con tradiciones intelectuales particulares, inherentes a cada persona, que han persistido durante generaciones, que en este caso, en las diferentes etapas del Orfeón.

La Resignificación de los Testimonios Escritos por los Primeros Protagonistas del Orfeón Juan Bautista Plaza.

En esta parte me refiero a lo que escribieron algunos actores en el pasado reciente, sobre lo que ha significado para ellos la existencia del Orfeón Juan Bautista Plaza. Todo lo humano tiene una historia, y en este trabajo de investigación se destacan las historias contadas por los seres humanos que vivieron y siguen viviendo

experiencias musicales. No se desliga al individuo de su contexto cultural, y lo que se necesita para plasmar la historia es descubrir cómo escribirla. Burke (2000). Su propuesta es conocer la historia de cada uno, debido a que ésta sugiere actitudes hacia el pasado que pueden tener una proyección hacia el futuro, al cual está íntimamente ligado.

Como ya lo señalé, para la narración de algunos relatos, me apoyé en los textos publicados por Tito, que nos regalaron en el Orfeón en varios eventos importantes de su vigencia musical: “Doce Canciones Corales Venezolanas”, “Doce Canciones Corales Chilenas”, “Doce Canciones Corales Universales” y “Repertorio Coral Latinoamericano”. Estos textos nos los regalaron con mucho cariño, y estaban guardados como quien guarda algo por cortesía afectiva o por obligación moral. No sabía que tenía entre mis manos y a mi entera disposición dos textos fundamentales para darle vida a parte de la Historia del Orfeón. El libro “Orfeón Juan Bautista Plaza” del Instituto Pedagógico de Caracas, escrito por el Profesor Ernesto Ortiz Sepúlveda en el año 2002, se refiere a la historia del Orfeón desde sus inicios hasta el año 2002, fecha en la que la agrupación arribó a sus 37 años de vida institucional. Y en la Compilación de “20 Canciones corales de Juan Bautista Plaza”.

Esta recopilación hecha por el Profesor Ernesto Ortiz Sepúlveda (1986), nos da cuenta de acontecimientos importantes sobre la historia musical en Venezuela, que nos ilustra como los ritmos ancestrales han tenido una influencia innegable en la interpretación del repertorio coral del Orfeón Juan Bautista Plaza desde sus inicios, y a lo largo de diferentes etapas. Comenzaré citando algunos testimonios importantes relacionados con el tema que nos ocupa.

Visiones Cosmogónicas nos Llevan a Ritmos Ancestrales

Como se evidenció anteriormente, desde los inicios de las actividades del Orfeón se definieron cuáles serían las motivaciones que podrían influir en la interpretación del repertorio coral, del cual se extrae la existencia de un decolonialismo solapado, pues no se expresa abiertamente su intencionalidad, a pesar de que se evidencia en las posiciones de sus actores sociales, a través de la interpretación de sus discursos en el espacio y tiempo en el que se llevaron a cabo.

Para algunos seguidores y admiradores del Orfeón, como los Profesores Maximiliano Bezada y Luisa Isabel Rodríguez Bello (2002) citados por Ortiz, el Orfeón "...ha sido un mecanismo de comunicación y recreación de los ritmos que llevamos en el corazón desde la infancia: los ritmos ancestrales de la latinidad y del sincretismo". (p.5)

Pero de lo expresado por estos mismos actores, también ha sido el camino para transitar las propias visiones cosmogónicas, ya que desde sus inicios, el Orfeón ha incluido elementos propios de nuestra cultura venezolana, latinoamericana, y afrocaribeña. La realidad del Orfeón con la concepción mítica referida a las visiones culturales presentes en las historias narradas por los diferentes actores sociales, referidas a la importancia que tiene para los indígenas y los afroamericanos, su relación con la naturaleza, sus creencias, su sabiduría, su cosmogonía, lo misterioso, lo sagrado y sobre la cultura ligada al espacio.

En la historia contemporánea desde una mirada decolonial, esta relación le imprime un carácter de trascendencia en el tiempo y lugar donde se manifiestan. Se interpreta de lo que dice Bautista (2014) que existe un interés de acuerdo a nuestra tradición latinoamericana y caribeña, en destacar la vida digna de toda la humanidad y, al mismo tiempo, la interacción humana con la naturaleza. En esa reelaboración de los hechos, los personajes y el repertorio, descubren su significación en la nueva realidad del Sur y del Caribe, el papel de la fenomenología y la hermenéutica tendrá un papel definitivo en la reinterpretación de la nueva música latinoamericana, caribeña y nacional con una mirada decolonialista. Sobre éste aspecto Quijano (2014) señala que:

La perspectiva del cambio lleva la idea del futuro, puesto que es el único territorio del tiempo donde pueden ocurrir los cambios. El futuro es un territorio temporal abierto. El tiempo puede ser nuevo, pues no es solamente la extensión del pasado. Y, de esa manera, la historia puede ser percibida, ya no sólo como algo que ocurre, sea como algo natural o producido por decisiones divinas o misteriosas como el destino, sino como algo que puede ser producido por la acción de las gentes, por sus cálculos, sus intenciones, sus decisiones, por lo tanto como algo que puede ser proyectado, y, en consecuencia, tener sentido. (p. 216).

Esto se ve reflejado en la interpretación decolonial de los repertorios corales que traducen esa cosmogonía propia de los espacios del Sur y del Caribe. Esto lo he podido observar en mi transitar por el .Orfeón, donde hemos tenido la experiencia de interpretar piezas de procedencia Latinoamérica de Chile, Colombia, Brasil y Argentina, y afrocaribeña proveniente de Curazao, Aruba y Haití, pero también nuestro rico y variado repertorio venezolano, que incluye piezas de procedencia indígena, afrocaribeña y un rico y variado cancionero navideño.

Esa cosmogonía, se expresa como orgullo nacional cuando esos mismos actores sociales manifiestan que: *“la música tradicional de Venezuela ha sido divulgada por el Orfeón Juan Bautista Plaza con dignidad y maestría”*. En coherencia con éstos testimonios, me apego a lo señalado por Mignolo (2005), quien destaca que en el contexto cambiante de América del Sur, a la cual orienta su atención, y el Caribe como parte del contexto americano, se han visto muestras fundamentalmente de protagonismo de la diversidad indígena y africana, enfrentadas al control de origen eurocéntrico, donde se evidencia la descolonización de la cultura en sus manifestaciones musicales.

Bautista (2014) expresa que hay que idear otra forma de producir conocimiento y sabiduría para la vida, producir conceptos y categorías con los cuales hacer inteligible posible y pensable otro proyecto, como se plantea para Latinoamérica y el Caribe. Aunque no hace una propuesta concreta, Mignolo (2005) considera que la imposición cultural de la que fuimos víctimas desde Occidente fue posible por la complicidad con elites criollas en Sudamérica. Considera que es un ciclo que se está cerrando, porque también se está cerrando la historia global eurocéntrica en la cual cabía y se justificaba una idea de América Latina, vista desde afuera, y no desde la visión de los propios latinoamericanos y afrocaribeños.

En coherencia con esto, en sus testimonios los actores sociales manifiestan que con la recopilación del repertorio venezolano, se ha cumplido con la obligación de conocer, reconocer, atesorar y revivir el bagaje cultural del país por medio de las manifestaciones artísticas, donde se ve también una marcada influencia de la música proveniente de otras tierras. Así se evidencia del discurso de los actores sociales

cuando en el texto de Ortiz (2002) expresan que: “La ejecución de piezas musicales que ha permitido a la audiencia upelista entrar en sintonía con ritmos de otras latitudes, sonoridades de muchos acordes posibles en el tiempo y a través del tiempo”. (p.5)

Obligado es citar a un eterno enamorado y admirador irredento del Orfeón, que aunque yace en su pensamiento el apego a lo tradicional o positivista, manifiesta su agrado por la innovación del momento. Se trata del Profesor Omar Hurtado Rayugsen (2002) quien al referirse a una de las actuaciones magistrales del Orfeón expresa en el texto de Ortiz (2002) que:

...nos encontramos hablando de la obra de verdaderos virtuosos universales como Haydn, Wagner, Sibelius, Vivaldi y Bach, y para nuestra sorpresa, discutiendo acerca de las posibles analogías con la obra de maestros venezolanos como: Estévez, Calcaño, Plaza, Lauro y el Indio Figueredo”. (p.8)

Además de destacar la presencia de repertorio clásico combinado en forma armónica con lo venezolano, en su discurso, Hurtado (2002) deja también en evidencia la influencia de nuevos ritmos latinoamericanos y caribeños, cuando expresa que el Profesor Michel Eustache “...apoyado en sus investigaciones ha impulsado la apertura fructífera del grupo coral a nuevas tendencias musicales sin deformar el proyecto inicial”. Maturo (2010) nos señala el método sobre el cual se apoyan esas investigaciones cuando considera que:

...el método para la reelaboración de los hechos se basa en la reinterpretación de los diferentes momentos del pasado, y en asumir una actitud hermenéutica ante los hechos, a través de la historiografía, que a su vez, establece el vínculo entre esa realidad pasada y la identidad cultural de América en el presente. (p.42)

Por su parte De Sousa Santos (2011) señala que “Los movimientos del continente latinoamericano, más allá de los contextos, construyen sus luchas con base en conocimientos ancestrales, populares, espirituales que siempre fueron ajenos al cientismo propio de la teoría crítica eurocéntrica”, (p.24). Pero lo más importante es destacar por qué debería darse una reinterpretación de las realidades y de los hechos, no surgiría esa necesidad sino existiera el hecho social que lo justifique. Y es que las luchas más innovadoras y transformadoras vienen ocurriendo en el Sur en el contexto

de realidades socio-político-culturales muy distintas a la eurocéntrica, y con características que sólo identifican a los pueblos latinoamericanos y caribeños.

De lo anterior, interpreto que hay una razón por la cual existe la necesidad de reinterpretar la realidad musical del Orfeón, y es construir las nuevas realidades sobre las bases de las transformaciones que vienen ocurriendo en el Sur, y esa reinterpretación debe pasar por la mirada cosmogónica de los conocimientos ancestrales, populares y espirituales que fueron ignorados a propósito por los conocimientos científicos provenientes del Norte. Sobre me acojo a la apreciación de Bautista (2014) al considerar que se siente apego hacia la razón y el conocimiento, pero no se siente amor hacia la sabiduría, se habla entonces de una racionalidad de vida.

Aunado a estas visiones de vanguardia y como complemento de lo esencialmente humano que acompaña las relaciones subjetiva e intersubjetivas que se dan en el Orfeón, Hurtado en el libro de Ortiz (2002) destaca la importancia de la visión humanista que acompaña a la expresión coral, cuando expresa que: "...el Orfeón Juan Bautista Plaza, estará dando forma a un canto pletórico de esperanza para una formación docente identificada con un porvenir más humano, como debe ser". (p.8). En coherencia con esta visión, Morín (1988) en sus obras sobre el Método, también se refiere a la incorporación de lo esencialmente humano en los procesos de transformación.

La complejidad que define su obra, y a la que se refiere el autor, hace que los sujetos de estudio sean interpretados como seres, históricos y culturales, que se desenvuelven en relaciones sociales que definen sus contextos familiares, profesionales, económicos, culturales, políticos y comunitarios. En este caso la formación docente enriquecida por experiencias musicales.

Al igual que los autores citados, el propio Ortiz (2002), cuando se refiere a la primera presentación que realizaron ante las autoridades del Pedagógico de Caracas, señala a través de su obra documental *"Se inició la presentación...con canciones sencillas, universales, autóctonas latinoamericanas, venezolanas y culminó con una gaita margariteña"*. Aquí se va descubriendo la influencia de tinte ancestral y

regionalista presente en el repertorio del Orfeón desde sus inicios. En una reseña publicada por el diario El Universal con motivo del Festival organizado para celebrar los 25 años del Orfeón Universitario de la UCV donde el Orfeón Juan Bautista Plaza participó, un periodista se refiere a su repertorio en los siguientes términos:

El programa ofrecido por el Orfeón Juan Bautista Plaza, nos hizo paladear estéticamente a un mismo tiempo la más genuina y la más variada belleza. En compañía de una obra del más puro *clasicismo mozartiano* como la que la audición disfrutó, y de trozos de la más cuidadosa forma y del más fino contenido, como la Canción de Cuna de nuestro compatriota, el compositor Eduardo Plaza, *oímos canciones tradicionales, no sólo venezolanas, sino además de otros países hermanos de América*, cuyas bellezas nos penetraron directamente y sin reservas. (p. 42)

Veo reproducida la cultura híbrida de García Canclini cuando de la cita anterior se interpreta la influencia de nuestra música tradicional regional, y la emoción que causaba en quienes disfrutaban los conciertos, con canciones tradicionales tanto venezolanas, como latinoamericanas y caribeñas, y cómo esas manifestaciones de afectos retroalimentaba de forma agradable y positiva la labor de su Director. De todo lo narrado hasta ahora, puede percibirse e interpretarse, el sincretismo cultural presente en el Orfeón, coherente con maneras de expresar la música coral, muy distantes de lo tradicional y clásico, y así lo plantea el Profesor Ortiz (2002) cuando escribe:

Un somero análisis de la primera etapa musical del Orfeón Juan Bautista Plaza nos permitirá visualizar una geografía musical, que nos pasee, en manos de la imaginación, por los caminos trazados en el pentagrama mental de los autores que *conjugan lo culto con lo profano, lo venezolano, con lo sudamericano, lo clásico con lo contemporáneo*. (p.60)

Sin embargo, de los testimonios recogidos en estos textos, se percibe que, a pesar de la inclinación a interpretar música latinoamericana y nacional, no existe repertorio para la interpretación de música afrocaribeña en las dos primeras etapas del Orfeón, sino hasta la tercera etapa cuando llegó el Profesor Michel Eustache, lo cual constituye otro importante hallazgo, desde la perspectiva decolonial, de esta investigación.

Para concluir con éstos testimonios documentales, en forma poética, el Profesor Manuel Bravo, otro enamorado, consecuente amigo y colaborador del

Orfeón, exdirector del Pedagógico de Caracas, en sus palabras reseñadas en el Libro del Profesor Ortiz con motivo de la intervención del Orfeón en los 60 años del Instituto Pedagógico de Caracas pone de manifiesto su reconocimiento a la influencia de los ritmos ancestrales cuando expresa:

Creemos en el fuego que nutre el coro que aplaude lo inmortal, y en la música que ofrece su concierto *para unir a los pueblos de historia trascendente*. Verdad, alimento que permite al hombre dar fisonomía a su afán de eternidad. (p.96)

Muchos han sido los fans y seguidores del Orfeón, quienes han manifestado su disposición a seguir colaborando a través de sus testimonios a la construcción de la historia del Orfeón, aspecto importante para el desarrollo de este trabajo, porque seguiré escribiendo su historia musical con tan apreciados aportes, pues pretendo aprovechar al máximo todos los conocimientos posibles para construir nuevas realidades.

Tomar distancia no significa descartar o echar a la basura de la historia toda esta tradición tan rica, y mucho menos ignorar las posibilidades históricas de emancipación social de la modernidad occidental. Significa asumir nuestro tiempo, en el continente latinoamericano. De Sousa Santos (2011, p.28)

Mis experiencias musicales y la de mis compañeros coralistas, Director y demás actores sociales del Orfeón, contribuyen a que se vea reflejada la trayectoria histórica del hombre americano a través de sus interpretaciones musicales, quien es descrito como un ser ético, comprometido, que no teme afrontar las crudas realidades que le toca vivir en la actual realidad venezolana y latinoamericana, que las enfrenta a través de una confrontación dialógica, y lo dotan de una fortaleza interior necesaria para transformarse y evolucionar en un continuo esfuerzo de reunificación de la consciencia y de comprensión de la realidad. Maturo (2010). El Orfeón no está ajeno al contexto de crisis que le rodea y podría reinventarse si fuera necesario.



Imagen 55
El Orfeón en la Universidad Industrial de Santander Bucaramanga
Fuente: Silvia Gómez

Con una propuesta novedosa en la interpretación del repertorio coral latinoamericano, el Orfeón se va de gira por Colombia en varias ocasiones y también a giras nacionales donde muestra con calidad técnica y humana lo conveniente de esa propuesta en el rescate de la identidad, nacional y latinoamericana.

Puede concluirse que todo este movimiento coral apegado a lo regional, recogido en los textos que nos dan cuenta de las primeras vivencias de los allegados y participantes del Orfeón en sus inicios, queda resumido en la propuesta de De Sousa Santos (2011), basada en las Epistemologías del Sur, que se refiere a que la lucha por la igualdad no puede estar separada de la lucha por el reconocimiento de la diferencia, mirada que me parece acertada en esta época de grandes transformaciones sociales, donde lo paradójico y contradictorio tienen vigencia, y su comprensión y aplicación en la realidad podría disminuir las tensiones que conllevan a la agresión y a la violencia epistémica.

Digo que parece contradictorio sin temor a generar las dudas de quienes se manejan bajo una perspectiva tradicionalista, pues esa es una característica propia de los paradigmas transcomplejos. También, es develar que los movimientos del

continente latinoamericano, más allá de los contextos, construyen sus luchas con base en los conocimientos ancestrales, populares y espirituales que siempre fueron ajenos a las culturas eurocéntricas, pero que siempre estuvieron presentes aunque, desde el otro lado se negaran a verla.

Pero, en esencia lo que consagra es la conciliación y el reconocimiento de las diferencias de los pueblos y sus culturas, y el vernos como “distintos” como lo considera Dussel, que paradójicamente conllevaría a construir la gran cultura universal, pero con todos los pueblos incluidos, no exaltando unos, e invisibilizando otros, tal vez, sustentada en lo que a mi parecer es una utopía con la cual estoy en perfecta sintonía con Bautista de soñar con un mundo en el que podamos cohabitar muchos mundos, sin importar su ubicación geográfica y sus características, y mostrándonos con libertad ante el resto del mundo.

La transmodernidad en la cultura parte de Latinoamérica y no de occidente, pero tampoco la niega. Por lo tanto, para la construcción de un proyecto latinoamericano y caribeño que nos visibilice ante el mundo a través del repertorio coral del Orfeón Juan Bautista Plaza y su manera particular de interpretarlo, es pertinente considerar la posible salida del entrampe en el que nos sumió la modernidad, a través de pensar la vida como condición de la posibilidad de cualquier quehacer humano, pero desde nuestro lugar de enunciación, que es Latinoamérica y el Caribe, y nuestro amado País Venezuela como integrante de este importante espacio ancestral.

ESCENA V

MIRADA DECOLONIAL EN LOS RITMOS CARIBEÑOS DEL ORFEÓN

Entramado De Una Realidad Musical Con influencia Afrocaribeña

No es de extrañar que la influencia ancestral proveniente de nuestra América, y que caracterizó el repertorio del Orfeón desde sus inicios, se vea reflejada en el devenir histórico donde aparecen los protagonistas que le dan formas reales a los sueños. Uno de esos protagonistas es el Profesor Michel Eustache, quien fue a mí parecer un verdadero revolucionario de la música coral, cuando introdujo por primera vez, de manera espontánea y sentida, melodías que nos conectaron con nuestras raíces, que a su vez propiciaron experiencias espirituales extraordinarias.

Uno de los aportes más significativos de mi formación en el Doctorado en Cultura y Arte, lo representa el haber apreciado cómo esa música que interpretábamos, tiene una marcada influencia del proceso histórico de la trata de esclavizados de origen africano en América y, particularmente en Venezuela, y cómo éstas reflejan de forma indiscutible en las manifestaciones musicales, donde los instrumentos, los rituales y la alegría han caracterizado la forma de interpretar esa música, aún cuando el tema de interpretación se refiriera a un hecho doloroso, de represión o luctuoso. El aspecto espiritual juega aquí un papel importante. Según García (2006).

La afroespiritualidad en el espacio Caribe, es uno de los aspectos distintivos y complementarios de todas las civilizaciones que convergieron en este espacio. Aferrarse a la fe, es aferrarse a la vida para poder combatir todas las formas de opresión. (p.41)

A pesar de las razones por las cuales los negros esclavizados manifestaban su cultura, es innegable la influencia que ha tenido la cultura africana en los variados ritmos que se originaron a partir de la interpretación de su música. Tanto, que agrupaciones de reconocida trayectoria polifónica, a nivel nacional e internacional, que en sus inicios estaban bajo la influencia de la música clásica universal eurocéntrica, en la actualidad se han decantado por un repertorio que interpreta de forma autóctona la música ancestral proveniente del África.

Es el caso de la agrupación Schola Cantorum de Caracas, que a nivel nacional e internacional demuestra un trabajo coral que rompe paradigmas tradicionales al apegarse a las nuevas realidades insertadas en las creencias ancestrales de los pueblos. De acuerdo a nuestra historia, los africanos y sus descendientes dejaron sus huellas no solamente en la estructura económico-social sino también en todos los ámbitos de la vida cotidiana y en sus expresiones culturales, tales como el pensamiento mágico religioso, así como en los instrumentos musicales utilizados hasta nuestros días. Bethencourt (2009).

Muchas vivencias musicales en el Orfeón traen los recuerdos de las incontables veces en que interpretábamos sones caribeños acompañados de un bailadito característico, y si la pieza lo permitía, danzábamos al son de la música. El evocar esas vivencias, me retrotrae a los momentos en que experimentábamos emociones mientras interpretábamos música con mucho acento rítmico, cuya sonoridad fluía en perfecta sincronía con los movimientos corporales de los coralistas, algo nuevo en la nueva interpretación coral, que expresaban una excitación y una alegría que surge natural y desbocada como herencia de la negritud, que para bien de nuestra esencia, propicia el reencuentro con nuestros ancestros.

Para Galeano (1976) “Parece evidente que los negros expresaban así, en sus ceremonias, en sus danzas, en sus conjuros, la necesidad de afirmación de una identidad cultural que el cristianismo negaba”. (p.134)

África Presente en la Música del Orfeón

El interés de destacar la música afro en esta investigación, es resaltar el decolonialismo presente en algunas expresiones de la música coral del Orfeón, en donde, de la influencia africana en los ritmos de la música caribeña, se ha derivado un estilo musical que, a pesar de estar muy relacionado con la religión, se han popularizado en mezclas y tradiciones propias del Caribe. Estos ritmos provienen del África Subsahariana que ha tenido una marcada influencia en los ritmos afrocaribeños. En varias regiones de nuestro País, podemos observar a los negros interpretando ritmos de tambor con un fulgor inigualable y danzando con ese mismo frenesí.

En el ámbito de la música, esto se debe a que se da una superposición regular y sistemática de ritmos cruzados sobre un patrón rítmico principal que crea un tipo específico de polirritmia denominado *rítmica en cruz*, donde “...los grandes acentos de las formas fundamentales utilizadas no coinciden, sino que apoyan unos sobre otros en cruz; con tal entrecruce el africano obtiene una serie arrebatadora de acentos, surgen formas extáticas de movimiento...”
<https://book.google.co.ve/book?isbn=9509413828.p41-consultaenlinea.13-4.2018>

Y esta ejecución de la rítmica en cruz es la base de buena parte de la música de las gentes que hablan lenguas Níger-Congo, el mayor grupo lingüístico de África del sur y del desierto del Sahara, que se trasladó a nuestras tierras. En la interpretación de la música con influencia afrocaribeña en el Orfeón se han incorporado los ritmos de tambor, la cual le imprime a la interpretación el fragor del entusiasmo y la alegría que distingue ésta de otras interpretaciones ancestrales. Tal vez lo que nos identifica como latinoamericanos con el ritmo de su música, sea el hecho de que, los ritmos en cruz pueden simbolizar los momentos de desafío o de presión emocional que todos encontramos.

El calor con el que se tocan los ritmos cruzados firmemente enraizados en un ritmo principal, prepara a quien los oye a mantener un propósito vital cuando se enfrenta a los desafíos vitales, características también de nuestra cultura latina. No obstante, la importancia del ritmo cruzado proveniente del África subsahariana, en su lengua no existe la palabra *ritmo*, y ni siquiera para *música*. Para los africanos, los ritmos representan la misma fibra que da forma a la propia vida, están entroncados con la gente, simbolizando la interdependencia de las relaciones humanas.

De la investigación realizada sobre los ritmos que surgieron en Latinoamérica a raíz de la influencia africana, encontré que es muy vasta la variedad de ritmos que se manifiestan en la actualidad, lo cual, explica por qué autores como Jesús Chucho García (2006) han invertido gran parte de su vida productiva al estudio de la música afrocaribeña y su presencia en el repertorio musical venezolano y latinoamericano. Y es tanta la importancia que le dio al tema, que construyó la afroespiritualidad y la afroepistemología que se derivan de los estudios a profundidad llevados a cabo en

este tema particular, y que justifican en la producción del conocimiento su pertinencia histórica en la visibilización del Sur como parte integrante e importante del mundo. Es así, como destaca el papel de la caribeñidad en el proceso de identificación cultural de nuestra América. Y es por ello, que las bases de la música que representa esa caribeñidad, "...constituyen el macrocosmo caribeño. Es evidente que las células rítmicas, tonales y percutivas afrosaharianas fueron las encargadas de estructurar el pentagrama de los distintos géneros musicales que hoy baila todo el Caribe". (García, 2006, p.14)

En los ritmos derivados de la música proveniente de África, se incluyen muchas islas hispanohablantes y francófonas en el Mar Caribe, incluyendo Haití, la República Dominicana, Aruba, Curazao, Cuba, Puerto Rico, Martinica y Guadalupe, de las cuales se derivan tipos de música muy variada. La innegable influencia que han tenido los ritmos de origen africano, y que han derivado en diferentes expresiones musicales en cada una de las islas hispanoparlantes referidas anteriormente, ponen en vigencia los conceptos de reciclaje, rescate, sincretismo, mestizaje, apropiación, fusión, hibridación, cuya yuxtaposición de los rasgos sonoros apela a desmembrar la identidad de la "obra", que generan una cohabitación del espacio.

En la música coral esto podría derivarse en una Polifonía, que no impide hablar en términos de "música mestiza" o "música sincrética", ya que no implica la disolución de los diferentes saberes musicales sino que los rasgos son percibidos como una combinación de voces en armonía, rasgos que definen perfectamente su adecuación a la interpretación de la música coral en el Orfeón, caracterizada por combinar polifónicamente diferentes voces para lograr matices e interpretaciones capaces de armonizar los oídos, los cuerpos y los ambientes donde se expresan las personas.

Tal fenómeno parece perfilar la música caribeña, en la cual se evidencian esos rasgos que provienen de culturas ancestrales, pero se mezclan con la música propia de cada región haciendo que se perciba como una polifonía con características propias. En el repertorio musical del Orfeón Juan Bautista Plaza esta influencia de

ritmos ancestrales se evidencian en la música foránea proveniente de Curazao, Aruba y Haití, ya que de éstas Islas se derivan las composiciones interpretadas como propuestas de uno de sus directores, a mi parecer el más decolonialista de todos los que han pasado por ésta agrupación coral, como lo es el Profesor Michel Eustache.

Pero a pesar de su tendencia decolonialista, hay muy pocas evidencias de interpretación de música afrocaribeña venezolana en el repertorio del Orfeón, si acaso, la interpretación de un calipso en tiempos de carnaval. Sin embargo, desde los inicios de las actividades del Orfeón se definieron cuáles serían las motivaciones para interpretar música proveniente de Latinoamérica y el Caribe, como se pudo ver en los testimonios de los actores sociales citados en la escena anterior.

Esta primera aproximación a la presencia de la música afrocaribeña en el repertorio del Orfeón, surge a raíz de la necesidad de cumplir con un requisito académico en el Curso de Doctorado denominado Culturalidad Africana Latinoamericana y Caribeña, donde inicié la indagación sobre todos los aspectos del Orfeón que pudieran relacionarse con la temática estudiada, donde no solo queda al descubierto, la heterogeneidad del repertorio, que se refiere a música universal proveniente de occidente, interpretado en otros idiomas, sino la inclusión de repertorio latinoamericano y también afrocaribeño. Éste último, sobre el que centro la atención en ésta fase de mi investigación.

Al Rescate de las Memorias Perdidas

Con el objeto de iniciar el trabajo investigativo, fui recuperando las partituras que yacían olvidadas y amarillas en los rincones oscuros de los archivos y las gavetas donde se guardan los recuerdos, rescatadas para darle vida con los relatos de esta indagación. Fue inevitable, retrotraer las experiencias, alegrías, logros y tristezas que evocaban a un pasado que fue muy alegre, y que cuando se recuerda, renace otra vez la alegría y la felicidad de aquellos inolvidables momentos. Y también, la necesidad de volver a vivirlos. Como el compartir con los hermanos coralistas de Curazao cuando nos visitaron a propósito del Festival Internacional de Coros celebrado por la UPEL, cuyos repertorios llenos de fragor y sabor caribeño rememoran las vivencias y

recuerdos que perdurarán por siempre en la mente y el corazón de todos los que vivimos tan hermosas experiencias.

Cada lectura a las partituras, evoca recuerdos infinitos de momentos que pasamos en las Islas de Curazao y Aruba, y por poco en Haití, si el destino no se hubiera interpuesto en nuestro camino, pues la grave situación política por la que atravesaba Haití, justo en la época en la que planeábamos emprender el viaje a la Isla, impidió que se cumpliera el sueño de Michel de visitar su terruño en compañía de las dos agrupaciones corales a los que ha estado muy unido en sus afectos.

Cada partitura trae al presente la vivencia de lo musical, nunca alejada del cariño y la unión fraternal que existía entre cada uno de sus integrantes, que se expandía como aura pletórica de emociones por todos los espacios donde nos expresábamos con mucho amor y entrega a través de ese querido e inigualable Orfeón. Es común, que cada vez que nos sentamos a recordar los no tan viejos tiempos, terminemos interpretando las melodías que nos marcaron el alma y el corazón, con tan nítida pasión, que demuestra que lo que se aprende con cariño, aunque se haya aprendido con rigor académico, nunca, nunca, nunca se olvida. ¡Qué recuerdos!

Fueron esos recuerdos y la necesidad de evocarlos en otra voz, los que me motivaron a entrevistar al Maestro Michel Eustache, quien nos entusiasmó con su iniciativa de incorporar música antillana y caribeña en el repertorio coral de nuestro Orfeón Juan Bautista Plaza, y ahora, mucho tiempo después, es cuando me doy cuenta de lo importante que fue para mí interpretar una música que a todas luces rompía con los paradigmas tradicionales de interpretación de la música coral. Siempre fui amiga de lo diferente, de lo inusitado y de lo novedoso.

Esta forma no podía ser más pertinente con mis tendencias de vida, donde no solamente lo emergente y espontáneo dan sentido a cada uno de mis pensamientos, palabras, emociones y acciones, sino donde la espiritualidad y los valores ocupan un papel protagónico a la hora de definir quién soy como ser humano. La primera entrevista que realicé fue al maestro Michel Joseph Eustache Vilaire, quien me abrió un breve espacio en su apretada agenda, y pudo atenderme en uno de los ensayos del

Centro Recreacional Alaika Centro Vasco, donde pude conocer sobre su trabajo actual, así como sus convicciones y puntos de vista.

En ese compartir intersubjetivo, es importante destacar el papel de la fenomenología en la interpretación y reinterpretación que los actores sociales hacen de su realidad. En esta investigación el discurso de cada uno de los personajes de la historia, tiene una posición, y significados distintos acerca de las vivencias en el Orfeón, y por ello en su subjetividad interpretará fenómenos de su realidad de acuerdo a las experiencias que se encuentran en su repositorio de conocimientos.

Y por otra parte, la intersubjetividad en las relaciones de su mundo permite reconocer que cada persona, según su repositorio valorará y legitimará distintos aspectos de la vida en grupo, en una permanente dinámica de interacciones sociales y musicales, que construyen su visión de mundo y asumen nuevas formas de relacionarse en su entorno. León (2007). Esto es lo enriquecedor de este proceso de investigación, cada uno tiene su propia versión sobre las realidades vividas, porque cada una tiene también su propia percepción de acuerdo a su acervo personal y social.

En coherencia con Schütz (1932), considero que no existe una única interpretación de las vivencias, sino que varían según la perspectiva desde la que sean interpretadas, esto es, según el Aquí y Ahora que experimenta el sujeto. Para la construcción del mundo coral del Orfeón Juan Bautista Plaza, se parte de un proceso dialéctico, el cual en un juego de intersubjetividades, genera un repertorio de ideas, que al ser comprendidas e interpretadas sustentan las bases de la realidad en este estudio. Michel Eustache, el siguiente protagonista de esta historia también cuenta su propia versión sobre esa realidad.

El Perfil del Caribeño Que nos Inspiró con su Música

Para poner en contexto, Michel Joseph Eustache Vilaire fue Director del Orfeón Juan Bautista Plaza del Pedagógico de Caracas durante el Período 1989-2009, nació en Haití el 2 de marzo de 1945 en una familia de poetas y músicos, y se nacionalizó venezolano, con mucho arraigo y sentido de pertenencia con nuestro país.

De las tantas veces que nos contó cómo llegó a Venezuela, acudo a mi memoria destello para completar la información que me dio el día de la entrevista,

porque estaba saliendo de un ensayo y después iba para otro y obvió algunos detalles. Relató que su Padre era médico y por decisión mutua con su esposa, decidieron venirse a Venezuela porque estaban requiriendo de Médicos que trabajaran en el interior del País. Dice que cuando llegaron los enviaron hacia Oriente a un pueblo llamado Panaquire, aunque muchas veces tenían que irse a otros estados, si su padre recibía instrucciones de ir a atender cualquier necesidad por falta de médicos, o si había alguna epidemia. Cuando llegaron a Venezuela en el año 1946, él apenas tenía año y medio, por lo que se considera más venezolano que haitiano.

Michel tiene raíces musicales, ya que en su familia hay muchos músicos. Siendo un niño aún, su Padre lo mandó a la casa de un tío en Haití, con el propósito de que estudiara Francés, pero su tío era el Director de un grupo de scouts de la Iglesia Bautista de Puerto Príncipe y el mostró mucho más interés en aprender música que en aprender Francés, ya que su tío lo entusiasmó y lo incluyó en la “coralita” que había formado con los scout. Tuvo que regresar a Venezuela obligado por la crisis política que se suscitó en Haití debido a la dictadura de Duvalier. Su prolífica carrera musical comienza cuando regresa a Caracas, y decide estudiar música con seriedad y dedicación.

Tomando información aportada por Ortiz (2002) sobre la Biografía de Michel, fue graduado en el Pedagógico de Caracas en el año 1967 en la Especialidad de Educación Física, combinó sus actividades docentes en esa disciplina con la pasión que sentía por la música. Y por ello, se graduó en la Escuela de Canto Coral de la Fundación Schola Cantorum de Caracas en 1977, donde cultivó una gran amistad con el Maestro Alberto Grau, quien fue su Profesor de Música. Fue Director Artístico del Movimiento Coral Cantemos en el periodo 1977-1987. Compositor de música sacra, madrigales y canciones corales. En el Pedagógico de Caracas se desempeñó en el Departamento de Artes como Profesor de Técnica del Gesto y Dirección Coral y también en la Escuela Coral y en la Cátedra de canto coral de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela “Simón Bolívar.

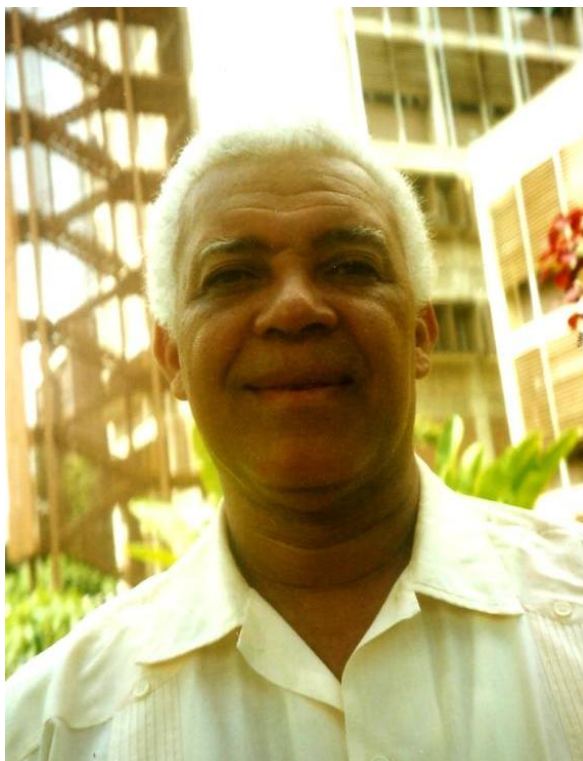


Imagen 56
Maestro Michel Eustache Vilaire
Fuente: Silvia Gómez

Asistió en varias oportunidades en calidad de Director invitado a talleres y seminarios en las Choralies de Vaison-La-Romaine, Francia, Europa Cantat, Bélgica y las XIX Jornadas de Canto Coral, España. Formó parte de la delegación venezolana del Simposio Mundial de Directores Corales de Viena.

Como Director de sus Coros, o como Director invitado, observador o como jurado, participó en eventos internacionales en Colombia, Perú, Chile, Argentina, Brasil, Puerto Rico, México, USA, Francia, Bélgica, España e Italia. Con el Orfeón Juan Bautista Plaza hizo muchas presentaciones en la Capital de la República, así como giras nacionales en las ciudades de Mérida, Táchira, Trujillo, Lara-Barquisimeto, Miranda, Calabozo-Guárico, Monagas y Margarita. Acompañó al Orfeón en Festivales Internacionales en Curazao, Aruba, Cuba y Chile, éste último en dos oportunidades, siendo la última en el Festival de Coros celebrado en Viña del Mar Chile en el año 2008, poco antes de jubilarse en el Pedagógico de Caracas.



Imagen 57
El Maestro Michel Eustache con el Profesor Andrés Gómez en Concierto
Fuente: Silvia Gómez

Ha sabido combinar su importante rol como Director de Coros, con la docencia, por la cual también siente especial pasión, y también con la ejecución de la flauta y el piano, éste último instrumento musical obligado en los ensayos del Orfeón cada mediodía y en algunos conciertos donde las piezas así lo requirieran.

Solía alternar con otros docentes musicales, como lo indica la gráfica donde interpreta una pieza con el acompañamiento del Profesor Andrés Gómez, egresado del Pedagógico de Caracas en la mención de Música, quien se desempeñó como Director de la Estudiantina de nuestra Casa de Estudios en paralelo a la Dirección de Michel. Ejecuta la flauta con gran maestría y por eso es una de sus acompañantes musicales más fieles. Como nota al margen, fue él quien enseñó a su hermano Pedro Eustache a ejecutar la flauta, y al parecer no solamente le enseñó la técnica magistral para ejecutarla, sino también la pasión por la expresión de Dios a través de la música.

Ambos son bautistas, y esa conexión que establece Pedro al ejecutar la flauta, así como otros instrumentos, lo llevó a la cúspide de su carrera fuera de nuestras fronteras, y en la actualidad es uno de los músicos consagrados de la famosa Orquesta de Yanny y tuvo la oportunidad de llegar a Hollywood para componer algunas piezas del film “La Pasión de Cristo”. Esto habla del excelente docente que es Michel,

quien es capaz de impulsar la motivación para sacar lo mejor que posee cada uno, y del excelente discípulo que es su hermano.

En los ensayos, oír la primera nota en el piano cada mediodía, significaba que había que parar con todas las charlas y los saludos a los compañeros para disponerse a entregarle al menos noventa minutos al disfrute musical, a veces, con regañones incluidos. Y también dejar de lado el estrés cotidiano que nos arropaba.



Imagen 58
Michel al piano en un ensayo
Fuente: Silvia Gómez

No había forma de que estuviera al mismo tiempo estresado y cantando, ambas energías se autoexcluían. En los ensayos, había que desacelerarse para poder entregarse a la música. Por fortuna, prevalecía la relajación, el gozo y la tranquilidad que inyectan las notas musicales, es un importante aporte que el Orfeón proporciona para nuestro bienestar. En el mundo de lo cotidiano, más allá de las galerías y las buhardillas, la gente utiliza el arte como una manera de desacelerarse. Honoré (2007). La música es un gran antídoto contra muchos males de la contemporaneidad.

Cada nota tocada nos enfocaba en las letras, las melodías y las interpretaciones que debíamos hacer de cada canción entonada. Muchas veces el Maestro hacía un alto en la música para explicar de dónde provenía la pieza, y por qué había que interpretarla de una determinada manera y no de otra. Si no lo hacíamos decía que se perdía la esencia de lo que quería transmitirse.

También lo hacía, para traducir la letra en caso de que estuviera en otro idioma, para que el público pudiera relacionar la música con el mensaje que contenía. ¡Qué gran escuela la del Maestro!



Imagen 59
Michel sentía pasión al dirigir y nosotros de ser dirigidos por él
Fuente: Silvia Gómez

Todavía muchos de nosotros recordamos las entonaciones que debíamos darle a algunas canciones, para nosotros icónicas, las pausas, los silencios, los “in crescendo” o “in disminuyendo” el furor en algunas notas radicales, y todo eso acompañado con el sonido del piano que se constituía en nuestro guía de cuerda para entonar las notas correctas de la melodía que estábamos interpretando, sobre todo cuando no nos la sabíamos. Notas del piano, notas musicales que solían deleitarnos el alma y el corazón de altas vibraciones que nos desaceleraba del ritmo cotidiano de nuestras labores diarias, necesarias para mantenernos sanos física, mental y emocionalmente. Amparo:

Siempre me inspiró muchas cosas bonitas porque es una persona muy espiritual y eso hacía que uno tuviera más sentido de pertenencia, como en todo grupo siempre hay altos y bajos pro todo se supera pero cuando uno está bien ubicado en el tiempo y en el espacio las cosas van fluyendo.

La Completitud de un Guerrero que Sigue Ganando Batallas

Varios años después de haber superado satisfactoriamente problemas complicados de salud, en la actualidad se encuentra en Chile en compañía de su esposa, hija y nietos, en el descanso del guerrero. Está en el ejercicio de un rol que le encanta, que es ser un abuelito “chocholoco” escribiendo cuentos para sus nietos. Su esposa Arelys de Eustache, también Profesora de Canto, amiga de la Profesora Claribel Camero, solía acompañarlo en muchos eventos a los que Michel la invitaba y también a algunas giras internacionales, donde era de gran apoyo como Profesora de canto en las vocalizaciones y ejercicios de respiración.



Imagen 60

Arelys de Eustache con Claribel Camero en el Salón del Orfeón

Fuente: Silvia Gómez

El 30 de agosto de 2019, chateó por whatsapp con la Profesora Cira Parra, y le comunicó que había estado soñando con el Orfeón y que en el sueño planeaba un viaje a Barlovento con nosotros. Como su vida aún es muy productiva, está cantando en varios coros, da clases de flauta, francés y toca todos los días. Se ha reencontrado con muchos venezolanos por allá, y también con la vida.



Imagen 61

Michel y su esposa en la actualidad con un Coro de Chile

Fuente: Arelys de Eustache

La vasta experiencia musical del Maestro Eustache lo ha hecho acreedor de innumerables reconocimientos, pero lo que más atesora son las vivencias que ha tenido con cada uno de los coros, con los que no solamente se ha vinculado musicalmente, sino también en sus afectos, y donde ha puesto de manifiesto su gran corazón como ser humano, siempre estuvo pendiente de ser solidario en los momentos difíciles que les tocó vivir a sus integrantes, y también de los momentos felices, si fuera el caso, lo cual habla mucho del gran ser humano que es quien puso al servicio de la música coral sus aspiraciones de cambio por un mundo mejor, hechos que se reflejan en las vivencias que emergen de su discurso.

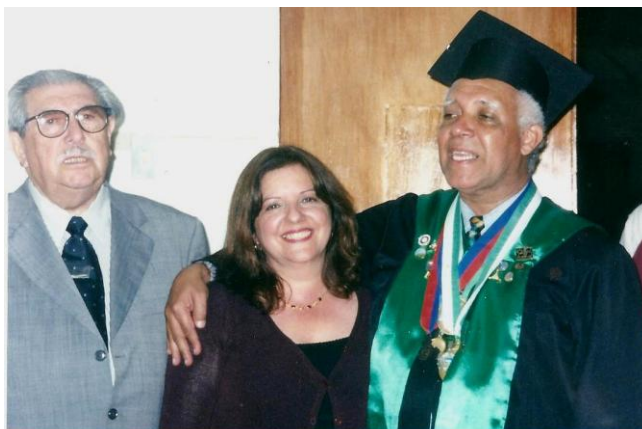


Imagen 62

Michel con Tito y Gloria Larrazábal en su grado de Magister

Fuente: Silvia Gómez

Surgieron las siguientes expresiones que guiaron esta investigación, porque tanto los discursos propios como los de los otros coralistas coincidieron con las que aquí emergieron: 1) La música como una expresión de la religiosidad y los afectos que conllevan a las emociones. 2) El decolonialismo musical en los ritmos caribeños y en el rescate de la música ancestral desde una cosmovisión holística del mundo. 3) La Discriminación racial y religiosa como evidencia de la invisibilización contemporánea de los caribeños. A continuación otra trama entretejida por los discursos de los actores sociales vista desde la perspectiva múltiple, que permitió interrelacionar los diferentes argumentos con el fin de co-construir nuevas realidades basadas en las subjetividades e intersubjetividades presentes en las versiones.

De Vuelta a los Orígenes Caribeños del Haití Querido

Haití Cherie

*Haití querido, tenía que dejarte
Para que pudiera entender tu valor
Tenias que hacerme falta
Para que pudiera apreciarte
Para que pudiera sentir de verdad
Todo lo que eres para mí*

Othello Bayard

En el entramado subjetivo e intersubjetivo que se teje alrededor de los relatos contados por Michel se devela un mundo que lo lleva a evocar, a través de los destellos de su memoria, cómo fueron los comienzos de su fructífera historia musical. El extracto de la canción que encabeza esta parte, es la traducción de Souvenir D’Haití, del compositor Othello Bayard con arreglo de Gustavo Eustache Vilaire, donde se deja ver la nostalgia por el País que los vio nacer, y el reconocimiento de lo que para ellos vale, ahora que se encuentran lejos de su patria. Ésta fue una de las canciones que interpretamos en varias oportunidades, en el idioma francés, en diversos escenarios, dentro de los que se encuentra la Embajada de Haití aquí en Caracas. Sobre las experiencias contadas por Michel sobre su incursión en el mundo musical, se refiere a un pasaje de su vida en el cual, al regresar a su País, las

experiencias que él vivió le hicieron darse cuenta de que amaba la música más de lo que él pensaba:

A los 8 años mi padre quiso que volviera a Haití con el único propósito de que aprendiera la lengua francesa. Estando allá, andaba con mi tío Félix Vilaire quien era Director de la Coral de los Scouts, y como a mí me gustaba mucho la música, me invitó a participar en esa agrupación. A partir de ese momento se inició mi carrera, que ya lleva más de 60 años presente en mi vida. Mis comienzos fueron en la Coral Bach donde mantengo un ininterrumpido trabajo coral, y con la que participo también en los rituales de la Iglesia Bautista, además de asistir a diferentes eventos musicales a los cuales somos constantemente invitados. Tú sabes que somos como una familia, ya que mi hermano y mi cuñada también pertenecen a ella.

De ésta entrevista emerge un aspecto importante en el tema que nos ocupa, que es la mirada de la música como un lenguaje que da lugar a la expresión de subjetividades e intersubjetividades, representadas por la religiosidad. Según lo percibido, la música es religión y la religión es música.

También emergió la emocionalidad y la afectividad, la cual en su compartir intersubjetivo conmigo como investigadora, y al mismo tiempo como integrante del Orfeón, propició la interpretación de su significatividad de lo expresado por Michel en su evocación del mundo de vida que lo rodea, y que al vincularlo con esa parte afectiva, emocional y religiosa de la música a través de las melodías que interpreta, sugiere en nosotros y en los oyentes los sentimientos más variados de alegría, dolor, entusiasmo, exaltación y tristeza. Comenzaré por definir la música, Díaz (2010)

Una construcción humana de sonidos encauzados la cual, mediante instrumentos finamente ajustados y una expresión motora optimizada se constituye en un estímulo sonoro espaciotemporalmente organizado que resulta en una percepción auditiva compleja al estar dotada de estados emocionales y figurativos conscientes estéticamente significativos y culturalmente valorados.(p.1)

Esta construcción humana de sonidos que define la música, puede llevar a estados afectivos y emocionales tanto en las personas que lo interpretan como en las personas que la escuchan, de acuerdo a los contextos subjetivos de las personas o a su

contexto socio-cultural. De acuerdo a ello, los efectos afectivos sorprendentemente miméticos de la música requieren mecanismos simbólicos de alta jerarquía funcionando al unísono con cosmovisiones culturales y resultan en experiencias emocionales particulares, como las que se expresan aquí. Es decir, el lenguaje musical puede conllevar a estados emocionales que se derivan de la interpretación que cada uno le da a los símbolos que se expresan a través de ese lenguaje y transmitir un cúmulo de emociones.

El lenguaje musical conlleva al conocimiento profundo del compositor, y en algunos casos también de sus intérpretes, "...para crear asociaciones de significado entre lo que está escrito en la partitura y lo que escucha" (León, 2007, p.3). Aunque no es el propósito de este trabajo estudiar a profundidad la semiótica presente en los discursos de los actores sociales como lo haría un músico, si se tomarán en cuenta aspectos importantes relacionados con su función expresiva y comunicativa, ya que como lo señala Gómez (citado por León, 2007):

Un lenguaje implica la totalidad del individuo que se comunica para expresar emociones, sentimientos, estados de ánimo, conflictos que vivencia, relaciones afectivas con los demás y con el medio que transmite y elabora ideas, conocimientos y respuestas críticas e individualizadas. (p.65)

Unido a esa función comunicativa está lo afectivo y emocional, expresado en la cotidianidad del discurso del actor social cuando se refiere a sus inicios en el Orfeón y señala que: *Después de la Coral Bach, el Orfeón fue el otro grupo importante en mi vida musical, por todas las cosas que pude hacer, y los proyectos que pude llevar adelante. Ingresé cuando Amílcar Rivas dejó el Orfeón y fui llamado a dirigir el Orfeón.*

Quien está enamorado de algo o de alguien, quiere al mismo tiempo hacerlo partícipe de sus aventuras y sueños. La experiencia de la música coral como expresión del lenguaje musical quiso ser compartida por Michel en muchos de los proyectos que se planteaba para llevar las melodías a todos los lugares posibles, que hizo propicia la participación en muchos encuentros corales en el país, como los celebrados por la UPEL con los Orfeones de las sedes a nivel nacional, y también con

otras agrupaciones foráneas, como los celebrados a nivel internacional en Aruba, Curazao, Cuba y Chile.

Lo que quiero destacar aquí, es que la música caribeña suele definir la corporalidad manifestada a través de los gestos, independientemente de que esté escrito o no en la partitura. Para Díaz (2010) “En algunas culturas el surgimiento de la música coral está emparentado con el canto ritual, la tradición religiosa y en algunos casos el show o espectáculo, donde es primordial una gestualidad corporal ligada a la interpretación musical”. (p.1). No solo los coralistas y el Director son motivados por esa forma de interpretar la música, sino que la audiencia pareciera responder con entusiasmo, a la belleza de la armonía de las voces en combinación con los gestos que los acompañan, en contraposición a las inanimadas y sin movimiento. Al menos uno de los eventos internacionales se vio frustrado debido a sucesos de fuerza mayor que impidieron la asistencia tan ansiada. Así lo hace saber Michel:

En el año 2001 aprovechando que fui a Santo Domingo, fui por vía terrestre a visitar a Haití y de allí mi sueño de ir de gira a mi país de origen con la Coral Bach y el Orfeón Juan Bautista Plaza. Fue por eso que ensayamos tantas piezas de Haití, mucho me hubiera gustado que viajáramos juntos, pero la situación económica y política en Haití no nos ayudó.

Esta necesidad de compartir experiencias musicales en conjunción del Orfeón Juan Bautista Plaza con la Coral Bach, nos llevó a hacer varias presentaciones en la embajada de Haití, donde fuimos bienvenidos, muy bien atendidos y además consentidos. Todavía recuerdo los manjares que nos brindaron en una de esas presentaciones, cuando asistimos con la Coral Bach y todas las exquisiteces eran para nosotros. Lo afectivo y emocional se reflejaba en todas las experiencias vividas en conjunto, y como hermanos coralistas los recuerdos con mucha alegría. La música no puede estar desligada de lo emocional, y tampoco los afectos de los seres humanos. Maturana (1997).

Se percibe de lo expresado por Michel un halo de emotividad cuando se refiere a las vivencias en el Orfeón:

Si, fue una época muy buena y el Orfeón trabajaba mucho para lograr el acoplamiento con la Coral Bach. Pero todo valió la pena. Todo salía bien porque lo hacíamos con mucho cariño. Tú sabes que siempre el que está allá arriba nos inspira. Por el siempre las cosas salen bien.

Como se interpreta de su discurso, lo afectivo y emocional está presente en la música con una vinculación con lo religioso y en la inspiración para interpretar piezas musicales. Sobre el último aspecto, Michel tiene una profunda identidad con su fe bautista, es por ello que en sus interpretaciones provenientes de las Antillas, se encuentran aquellas que tiene que ver con la religiosidad, que no deja de tener origen ancestral porque se sustenta en muchas creencias y expresiones originarias.

Acerca del vínculo que tiene la música de origen ancestral con la espiritualidad, García (2006) al referirse a la afroespiritualidad manifiesta que: “La religión fue y es un lugar de refugio más extraordinario que los africanos y sus descendientes pudieron reconstruir y redimensionar para oxigenar sus identidades y así recuperar la noción de persona aunado a sus respectivos sistemas culturales”, (p.43). Michel en su afán por expresar a sus ancestros, aunque con influencia religiosa bautista, también incluyó música religiosa dentro del repertorio coral, como por ejemplo: Nostata que es un Padrenuestro y Resurrección, ambas cantadas en papiamento.

Houtar (citado por García, 2006) expresa que “La religión forma parte de las idealidades, es decir, de las representaciones que los seres humanos se hacen de su mundo y de sí mismo. Dichas representaciones son la manera de construir la realidad en la mente”. (p.42). Si se revisa la historia, esta conexión entre ancestralidad y las religiones católicas y bautistas, pudieron tener su origen en la asociación entre la Iglesia y los amos de los negros.

De acuerdo con García (2006) se intentaba arrancar y borrar los dioses que venían en las bodegas de los barcos negreros, donde el adoctrinamiento quedara asegurado y los negros tomaran para sí las religiones impuestas desde Occidente como si se trataran de las religiones africanas. Pero también ha de haber influido el hecho de que la Iglesia estuviera materialmente asociada al sistema de explotación que sufrían los negros. Galeano (2006). Interpreto que Michel construyó su mundo

ideal basado en su orientación religiosa, donde el adoctrinamiento histórico se reprodujo hasta nuestra contemporaneidad.

La Caribeñidad Reflejada en la Música del Orfeón Juan Bautista Plaza

Un signo de decolonialismo lo representa la definición de caribeñidad, referida al macrocosmos caribeño. García (2006) afirma que “Es evidente que las células rítmicas, tonales y percutivas afrosaharianas fueron las encargadas de estructurar el pentagrama de los distintos géneros musicales que hoy baila todo el Caribe”. (p.14). En su discurso Michel deja al descubierto su postura decolonialista, cuando expresa: *Uno de mis proyectos fue incluir música que se interpreta en el Caribe y hacer un repertorio variado que incluyera música de otros países de Latinoamérica y música venezolana, sin dejar de interpretar música clásica universal. ¿Te acuerdas que cantamos piezas provenientes de Curazao, Aruba y Haití?*

Para complementar la idea de Michel, acerca de la perspectiva del futuro de cambio musical en el Caribe y en Latinoamérica, considero que la creación de nuevas categorías poscoloniales, proponen la lucha por un desplazamiento del locus de enunciación del Primero al Tercer Mundo. Mignolo (2005). La pretensión de interpretar música coral con apego a lo latinoamericano y caribeño se refiere a la necesaria desmitificación de la música universal como la única capaz de sensibilizar los sentimientos y emociones de quienes disfrutaban de su interpretación.

Para Vallejo (2018), más bien hay que “...lograr para la consciente preservación y difusión del legado patrimonial milenario de los pueblos originarios, valorándolos desde su esencia humana y sus diferencias cosmogónicas creadoras que dan respuesta a un mundo de vida espiritual, rico en particularidades”. (p.4), y trasladar el locus de enunciación desde lo universal, clásico o eurocéntrico al Sur de América tal como lo plantean las nuevas historias cuyas culturas están fluyendo sin cesar. Necesario será, sintonizarse con música proveniente de aquí mismo, del ignorado Sur, quien se ve reivindicado a través de las experiencias de sus protagonistas, como se deriva del discurso de Michel posterior a una inquietud mía durante la entrevista sostenida con él ¿Cómo define el tipo de música caribeña que se interpreta en el Orfeón?

Música coral antillana debido a que proviene de países neerlandeses, hispánicos y franceses. Podemos incluir allí a Guadalupe y San Martín. Hay que hacer una distinción entre la música caribeña en general y la antillana. La música antillana que se interpreta en el Orfeón y que proviene de las Islas neerlandesas, hispanas y francesas, a su vez se puede subdividir en tres categorías principales: la música de origen europeo, de origen africano y la música contemporánea de la región circundante de América del Sur y el Caribe.

Aún cuando Michel define la música como antillana, no se desvirtúa su origen africano, pues en el repertorio coral del Orfeón Juan Bautista Plaza se evidencia que la lengua con que la que se interpretan sus melodías provienen de la fonología del África, ya que las letras de estas composiciones se canta en papiamento, la lengua criolla más hablada en el Caribe. La mayor parte de su vocabulario proviene del portugués y español, neerlandés, francés e inglés y tiene las características de la fonología del África occidental. Según Fanón (1975) “Vuelto hacia el África, el antillano va a invocarla. Se descubre hijo de esclavo trasplantado, siente la vibración de África en lo más profundo de su cuerpo...” (p.37).

El propósito que persigue el exdirector del Orfeón con su impulso decolonialista es según sus propias palabras:

Impulsar el rescate de la música ancestral de la cual provenimos. Pero hay que tener cuidado porque no toda la música caribeña impulsa ese rescate. No estoy de acuerdo con ese estilo de música denominado Kompa, que es muy popular en otros lugares del Caribe, debido a que más bien impulsa un tipo de música que incentiva el comercio a través del turismo. Pero no es lo me gustaría interpretar.

Michel se refiere a una música que es la que más se escucha en Haití denominada kompa, también deletreado “Compas” en francés, es uno de los estilos más duraderos y populares de la música haitiana. Es un ritmo muy agradable, un poco más suave que el merengue, y que adapta los ritmos del Congo, con influencias europeas y caribeñas, preferida por la burguesía. También se ha popularizado una especie de música tradicional: el racine, donde la percusión es el instrumento musical más importante. https://america_central/haiti/música_de_haiti.p.4.12-10-2018

Pero, hay otro tipo de música, que surge espontáneamente de la gente con instrumentos contruidos por ellos mismos, el troubadou, estilo musical que ha perdurado hasta nuestros días, con adaptaciones en las distintas épocas. Dentro de los instrumentos de percusión se encuentran el assotor y el petro que son modalidades de tambores que al igual que las danzas mundonga y merengue son de procedencia africana. Los tambores rituales repiten en sus decoraciones los motivos característicos de los antiguos modelos del Continente negro. [https://tradiciones_y_costumbres de Haiti#influencia africana.consulta-p5-9-10-2018](https://tradiciones_y_costumbres_de_Haiti#influencia_africana.consulta-p5-9-10-2018)

La música haitiana fue influenciada por la presencia colonial francesa y la cultura y el patrimonio traído al país por los esclavos africanos. Más tarde, la música de Haití fue influenciada más por el lenguaje y la cultura de los países vecinos de habla española, como la República Dominicana. En el Caribe franco-parlante la fiesta callejera tiene su epicentro en el tambor bele con que se baila danza cimarrona llamada laghia. De los tambores rada del vudú haitiano se escogerían las células rítmicas originarias de la merengue, ritmo que ha sido interpretado por el Orfeón.

Toda esta riqueza musical proveniente de África, se fue transformando con el tiempo y las circunstancias. Según García (2006), “Las células rítmicas que atravesaron encadenadas el Atlántico se conservaron en algunos casos, se reinterpretaron en otros y generaron híbridos contemporáneos...” (p.95). Sólo por razones relacionadas con la expresión artística de la música coral, relacionadas al mismo tiempo con sus raíces originarias, es por la que Michel interpreta este tipo de música popular en Haití.

Al Rescate de Partituras que Yacían Olvidadas

Con el desarrollo de esta investigación nació mi motivación por recopilar todas las partituras posibles, con todo el repertorio que hemos interpretado en mi querido Orfeón a lo largo de 27 años de vida coral, incluyendo la música de origen caribeño. Para estudiosos de la música como León (2007:

El repertorio coral es considerado fuente inestimable para la fantasía, para la poesía, para la educación de la voz, para el desarrollo de la musicalidad, es fuente generadora de amigos, del trabajo en equipo, fuente para descubrir nuestras riquezas culturales, las tradiciones, y personajes emblemáticos de nuestra sociedad. Debido a esto el canto coral se convierte en un ámbito pedagógico para el desarrollo integral de las personas. (p.2)

Así fue como rescaté muchas partituras, entre ellas, de música clásica, sacra, venezolana, de obras Sinfónico-Corales como la Novena Sinfonía de Beethoven y El Magnificat entre otras. También, algunas con la música de Haití, Aruba y Curazao, a pesar de que no pude recuperar muchas otras.

Se destaca el papel de la semiótica en la interpretación de algunas de las partituras del repertorio coral del Orfeón porque “El ensamblaje de una obra coral, crea una red de significados que, desde la semiótica musical, permite desentrañarla y entenderla, con la convicción de que es por naturaleza estética, creativa y superproductiva”.(Op.cit). La praxis semiótica en esta investigación pretende comprender el contenido de la música, sin entrar en las profundidades en las que entraría un músico experimentado, pues no tengo las bases fundamentales de tal conocimiento, pero si pasearme por el mundo de los significados de los personajes de ésta historia.

Dentro de las partituras que rescaté de la música antillana que hemos interpretado proveniente de Haití encontré las siguientes, aunque no sabía en qué estilo se ubicarían:

1. Souvenir D’Haití / “Haití Cherie”. (Folklore haitiano) Letra y Música del Dr. Othello Bayard Arreglo Coral: Gustavo Eustache Vilaire.
2. Feuille-O Arreglo Coral: Irvine Bourgie.
3. Choucunne (Merengue haitiano) Texto: Oswaldo Durand. Música: Moledoro Mouton /Arreglo. Coral: Electo Silva.
4. Tizoizo (Folklore haitiano) Arreglo de Michel Eustache.
5. Resurrección (Madrigal) Recopilación popular haitiano.

Al respecto, Michel me aclaró que:

Esa es más bien música vudú, que muy por el contrario de lo que la gente piensa, tienen mucho de religiosidad y de confirmación de la fe hacia una entidad intangible. No es como la gente dice, que el vudú sólo se refiere a ritos de brujería. Haití es un pueblo que canta y baila mucho los merengues haitianos, que resaltan al mismo tiempo la alegría.

La presencia de lo ancestral, se refleja en la interpretación coral de la música vudú, que es la música popular asociada a la cultura religiosa de Haití y por eso es la única que se interpreta en el Orfeón.

La música vudú es utilizada como parte de ceremonias religiosas, y consiste en golpear y evocador golpes de tambor, así como la danza enérgica. Las canciones son cantadas en una mezcla de criollo y en las lenguas tradicionales de África Occidental. La música vudú tiene muchas variaciones dependiendo de la región y la ceremonia.

https://es/america_central/haiti/música_de_haiti.consulta-p.8-6-10-2018

Para complementar esta idea Michel agrega que “*Una forma de música popular del vudú se combinó con el jazz a principios del siglo 20 con una corriente musical popular en todo el Caribe*”. Interpreto que por tener este estilo influencia de las lenguas tradicionales de África Occidental se identifica más con los intereses del Maestro Eustache en rescatar la música de sus ancestros, a diferencia de los otros ritmos, que aunque poseen características afrocaribeñas, son utilizados para promocionar la música pero con fines turísticos comerciales, propósito muy contrario a los valores de Michel quien siempre fue enemigo de lo mercantilista y lucrativo.

La inclinación por la interpretación de merengues haitianos hizo que rescatara la partitura de Panamá tombé, merengue haitiano, con Arreglo Coral del Maestro Cubano Electo Silva. El nos informa que:

Electo Silva, que fue un director y compositor cubano, ha escrito muchos merengues haitianos, ya que él vivió mucho tiempo allá y por eso nos unió una gran amistad. Tenía muchas ganas de conocerlo y compartir con él muchas experiencias corales. Pero tuvimos muchos tropiezos para encontrarnos, y mucho tiempo después coincidimos en Estocolmo donde por fin nos conocimos. Una forma de música popular del vudú se combinó con el jazz a principios del siglo 20 con una corriente musical popular en todo el Caribe.

También, encontré partituras que no sabía si se referían a música proveniente de Aruba o de Curazao, porque se interpreta indistintamente entre Curazao y Aruba, dentro de las cuales cito:

1. *Balia de Seú. Popular. Composición: Eddy Toppenberg. Arreglo: Rufo Odor.*
2. *O Mariposa*
3. *Stima (Popular Aruba) y*
4. *Nostata (Padrenuestro) Todos con Arreglos de Rufo Odor.*

Le pregunté a Michel si son de Curazao y él dudó un poco antes de contestar:

Te confieso que no recuerdo muy bien si pertenece a Aruba o a Curazao. Creo que más bien son de Aruba ya que las composiciones son del Maestro Rufo Odor que vive en Aruba. Lo que pasa es que su vinculación con Curazao es tan íntima que se cantan sus composiciones mucho allá también. Rignal, el Director de la Coral de Curazao no es compositor, el más bien es político, Senador, y por eso interpretaba mucho la música de Rufo Odor.

Prosigue su discurso refiriéndose a una de las partituras:

Balía de Seú es muy alegre y tiene que ver con cantos de cosecha y tiene mucho de influencia africana. ¿Recuerdas que también cantamos Stima, que hacía referencia a la estima y la alegría, y la cantamos en papiamento?

En Curazao la música y danza africanas han constituido la mayor influencia y se ven representados por los cantos de cosecha, que se derivan del Seú que se refiere a los ritmos tradicionales del festival de la cosecha en Curazao. “El seú originalmente es una marcha festiva por los campos, consiste en pasos de danza llenos de gracia, llamado “wapa”, que imitan los movimientos que se hacen al plantar y al cosechar”. Se dice que a principios del siglo XX, la apertura de la refinería de petróleo y la respectiva disminución en la agricultura dio como resultado el fin del seú tradicional. En la actualidad, esta danza sólo se ve en el desfile folclórico anual de Willemstad el lunes de pascua, y cuenta con la participación de más de 2.000 curazoleños de todas las edades. <https://es/stories/gente-y-cultura/patrimonio-musical/#>.

Infiero que la alegría con la que se interpreta esta música reproduce ritmos ancestrales que imprimen mucha calidez a la interpretación, características que acompañan la Dirección de las melodías de Michel por lo que la prefería para su

interpretación. Eso me hace retrotraer a momentos vividos en el Orfeón, en el cual Michel usaba una vestimenta muy colorida para dirigir conciertos donde se interpretaba música caribeña y lo hacíamos de una manera particular. En la entrevista le expresé a Michel: *“Sabes que siempre recuerdo como bailábamos cada vez que cantábamos repertorio caribeño, disfrutábamos mucho de esa forma original de interpretar música coral”*. Creo que eso marcó una diferencia en el estilo del Orfeón. Michel: *“Eso es algo que no se improvisa, surge porque la música se impregna en las venas y hay que expresarla con el cuerpo también”*.



Imagen 63
Michel con Nidia Tabarez en la voz ipecista 2004
Fuente: Silvia Gómez

Como lo he venido tratando, la amplia variedad de grupos étnicos han hecho contribuciones perdurables a través de la historia de los países caribeños, como la vestimenta, la gastronomía y la música. Esa influencia se evidenciaba en la imagen caribeña que Michel proyectaba. A menudo usaba indumentaria colorida que incluía gorros multicolores en conciertos donde se interpretaba música proveniente de las Islas del Caribe. Al inicio esto causaba asombro y rechazo por no ajustarse a las formas tradicionales de presentarse, pero el Maestro supo manejar las situaciones y al final se impuso la influencia afrocaribeña que inspiraba su vestimenta.

En esos conciertos impregnados de caribeñidad, se daba espontáneamente un “cantar danzando al ritmo caribeño”, donde el Maestro Eustache rompía con las formas tradicionales de dirigir la música, cuando en el fragor y la emoción de la interpretación coral y con infinita pasión, entusiasmaba a los coralistas a expresar la música caribeña, o cualquier ritmo que se lo permitiera, con un “bailadito” que enriquecía su interpretación, no sólo entre los coralistas, quienes por su puesto también se unían a ese bailadito, y su Director, sino entre el Orfeón y su público, con quienes establecía un vínculo emocional invisible que hacía que el cuerpo se activara en un frenesí inexplicable que había que seguir sin saber por qué. El movimiento corporal en la música suele ser un acto involuntario donde el intérprete expresa de manera no cuantificable algunos o todos los componentes de la música: ritmo, altura, dinámica y timbre. Gallardo (2011)

Esta estrategia fue muy criticada por algunos músicos tradicionales, algunos, docentes del Pedagógico de Caracas, quienes estaban convencidos de que la interpretación de la música venezolana, latinoamericana y caribeña, “debería” ser interpretada sin el calor, el entusiasmo y la alegría que la caracteriza, para poder ser interpretada ajustada las formas clásicas frías y carentes de emocionalidad. Forma que seguro no motivaría las pasiones que pudimos experimentar en nuestro hermoso convivir como hermanos coralistas, sobre todo cuando interpretamos repertorio caribeño proveniente de Curazao, Aruba y Haití, donde se pone de manifiesto nuestra indiscutible esencia afrocaribeña, que nos distingue como pueblo cálido y alegre. Cito el juicio emitido por Rodríguez (2013):

A veces los directores dirigen con exageraciones gestuales desmedidas, estrafalarias y desde luego no útiles para lo que se pretende; más bien parecen movimientos gimnásticos, gesticulaciones alocadas, pantomimas, que los profanos parodian con facilidad. Como tantas veces, lo sublime del acto de dirigir está muy cerca de lo ridículo. Por desgracia, cierto público, con frecuencia, aplaude mucho estas maneras de dirigir, pero esto no es más que otro dato de la ignorancia general de ese público que busca el espectáculo en el concierto. (p.80)

A menudo los músicos colonizados suelen tildar de poco elegante y chabacana la forma de gesticular apegados a ritmos que se llevan grabadas en las células ancestrales de quienes las interpretan, como sucede en la música afrocaribeña. Sin embargo, otros estudiosos comprenden de qué se trata esa manera de danzar en coros y consideran que cada ser humano tiene su propio sonido interno y una identidad sonora que lo caracteriza, y es a partir de la valoración y el descubrimiento de ese mundo interno sonoro, que se desarrolla la musicalidad del propio ser. Meza (2007).

Desde una mirada decolonial, se exaltan las múltiples expresiones musicales tradicionales, populares y urbanas en Latinoamérica, y las dota de un fuerte carácter remitificante, porque se reelaboran los hechos y los personajes desde el descubrimiento de su significación en el pasado y lo relaciona con el presente, Maturo (2010) sino que permite reconstruir la música coral con los nuevos significados que son inherentes a esos mitos, a través de nuevas construcciones basadas en los discursos de sus informantes.

De allí la importancia de destacar como las nuevas formas de dirigir e interpretar el repertorio coral propuesto por Michel e interpretado por todos nosotros como integrantes de una familia coral, reescribe los hechos complejizando los diferentes puntos de vista con los que son reinterpretados. En esa musicalidad influyen también el entorno y las tradiciones ancestrales propias de la música afrocaribeña, aspecto que parece ser ignorado por los músicos clásicos y universalistas. Por fortuna, esta estrategia fue heredada por su actual Directora, también discípula del Maestro Eustache, quien se ha unido a formas distintas de expresar la música coral, con la alegría que nos caracteriza. Sobre ésta forma de dirigir, Robert manifiesta que le gustaba esa forma de dirigir el Maestro al expresar: *“Me gustaba la dirección de Michel, y justamente por eso, por la forma, la parte de flexibilidad del gesto, del trabajo corporal, o sea que te pide no solamente con los brazos lo que quieres que haga, sino con su cuerpo, la interpretación, con los gestos”*. Es innegable la importancia que tiene el lenguaje corporal cuando se danza al compás de la música coral, hecho que se refleja en los estudios que sobre los gestos hace Gallardo (2011) cuando considera que:

En algunas culturas el surgimiento de la música coral está tremendamente emparentado con el canto ritual, la tradición religiosa y en algunos casos el show o espectáculo, donde es primordial una gestualidad corporal ligada a la interpretación musical” (p.145)

Michel conversa inspirado y trayendo al presente memorias del pasado:

¿Recuerdas que solía integrar las artes, música, danza y poesía? Como lo hicimos en “Por la orillita del río” y “Cantares”. Siempre fui partidario de que las artes en el Pedagógico deberían integrarse para mostrar un trabajo que representara el esfuerzo que cada grupo hacía por su lado. Por fortuna pudimos hacerlo en varias oportunidades.

Al respecto Gallardo (2011) señala que:

El mundo de hoy busca abarcar todo el performance dentro del terreno artístico. El panorama coral debe ser creativo y debe considerar cómo hacer conciertos y programas que estimulen nuestra audiencia y al mismo tiempo sostengan un alto nivel interpretativo. (p.145)

Se manifestaba en la práctica una *Cosmovisión holística reflejada en la integración de las artes*, propia de la sabiduría ancestral que suele ver al mundo desde su completitud, la integración de todos los elementos, donde la concepción de la unidad justifica al hombre en relación a lo ecoplanetario y espiritual, y donde la música no es ajena a todas esas experiencias vitales. La manera que encontró el Director para manifestar esa cosmovisión ancestral fue a través la música interpretada por voces, danzas y la poesía, tal como lo harían nuestros indígenas y afrocaribeños.

Al parecer el cambio que ha sufrido la interpretación coral radica en dos puntos: la actitud y la respuesta del público, y la implementación de nuevas música folclóricas que “facilita” *montajes* más dinámicos y coreográficos que a su vez están cargados de elementos visuales...” (Ibídem)

Por mucho que los colonizados musicales se resistan a admitir que otro mundo musical es posible, no podemos ocultar nuestra herencia afrocaribeña, nuestras raíces ancestrales que emergen naturalmente desde el interior de los corazones de los nacidos en la otra América, esa que fue la invisibilizada durante tantos siglos, y que ahora reclama el lugar que le corresponde en la historia de nuestra América, renovada y libre de la influencia eurocéntrica.

La Discriminación Racial y Religiosa: Una Evidencia de la Invisibilización Contemporánea de los Caribeños.

*Delante de la injusticia, la impunidad
y la barbarie, necesitamos de una
pedagogía de la indignación.
Paulo Freire*

He destacado la importancia de ver la negritud como una forma de rebelión que tiene como propósito combatir el colonialismo, y donde emerge otro aspecto colonizante que también se desprende del discurso de Michel, al referirse a la discriminación religiosa debido a la práctica del vudú. Michel deja entrever su tristeza por lo que considera ha sido una discriminación de índole racial, cultural y religiosa cuando expresa que *“Las tormentas y huracanes no han dejado que Haití florezca. Muchos dicen que pesa sobre Haití una maldición debido a la práctica del vudú, el otro vudú que no es el que nosotros interpretamos (en el Orfeón).”*

Para González (2009, “el vudú o vaudou es una práctica religiosa que tiene su origen en el lejano Dahomey tierra ancestral de África Occidental, donde los dioses y genios eran venerados por sus fieles de la manera más absoluta que se pueda comprender”. (p. 255). Estas ceremonias son orales y se celebran en creole o criollo haitiano idioma instituido como el lenguaje oficial de Haití. Pero a pesar de tener un carácter religioso, no se le atribuye las mismas virtudes de otras religiones.

Esto se debe a que las deidades a las que se honran, no son dioses sino espíritus, y esta la razón por la cuales esos espíritus (loas) de personas pueden ser los propios familiares, quienes velan por sus herederos, y los ayudan a resolver cualquier asunto. Según González (2009), “Muchas veces necesitan del sacrificio en el cual sienten predilección por la sangre, y es por eso que muchos lo consideran como un verdadero culto a los muertos” (p.285), y tienen la convicción de que son ritos satánicos que regresan a los muertos al mundo de los vivos convertidos en zombies.

En el fondo Michel también cree que el vudú no es una práctica religiosa sana, y tiene la convicción de que las creencias bautistas ayudan a la redención del pueblo haitiano para contrarrestar los efectos nocivos de los rituales del vudú, y también de

las creencias colectivas de que la práctica del vudú, es la razón por la que Haití sufre de muchas calamidades naturales y sociales, cuando expresa:

A pesar de la discriminación (por la religión) te puedo decir que la mayor cantidad de feligreses bautistas se encuentran en Haití y rezan mucho porque Haití se mantenga a flote y se recupere. Lástima que es un país muy erosionado debido a las tempestades y por eso la gente malinterpreta la realidad.

Otros, no se deciden por las religiones eurocéntricas, sino que hacen una mezcla entre símbolos católicos con símbolos del vudú, como por ejemplo: usar como emblema una Cruz negra adornada con plata, lo cual para algunos autores representa un sincretismo con la religión católica. González (2009). Otro aspecto importante que emerge del discurso de Michel es la Discriminación racial cuando expresa que: “...la discriminación es muy fuerte en algunos países. En Santo Domingo utilizan la mano de obra haitiana para cosechar grandes extensiones de caña de azúcar, pero los tratan como si no fueran humanos”.

Desde la época del tráfico de negros se tuvo como propósito, afianzar la estructura económica del régimen colonial. Guilarte (2009) señala que:

Bajo el ropaje de una justificación razonable, y si se quiere de convicciones cristianas, esto es, evitar el exterminio definitivo de los pueblos aborígenes, traen “negros del África” para suplantar a los aborígenes en los trabajos del Nuevo Mundo. Las causas que subyacen no son otras que la justificación ideológica por todos los medios para consolidar la economía colonial, la acumulación originaria del capital y el capitalismo mercantil. (p.135).

Pero los negros aunque fueron “ninguneados” siempre mostraron una actitud de resistencia hacia la opresión de los colonizadores. Y de allí, esa fortaleza que los hizo resilientes para conservar su vida, su cultura y su dignidad a pesar de la invisibilización a las que fueron sometidos como pueblo, invisibilización que prevalece hasta nuestros días. Al respecto Césaire (2006) señala que cuando los negros se rebelan contra el colonialismo:

Se trata de la búsqueda de una igualdad genuina, que no suponga asimilación bajo algún supuesto modelo blanco o europeo y que permita la afirmación y la recuperación de la identidad de los que han sido históricamente oprimidos. (p.8)

Michel deja ver una actitud de resistencia y rebeldía hacia los que aún quieren tratar a los afrocaribeños como si fueran esclavos. Se evidencia que éstos aún son tratados como en la época de los negros esclavizados, y se nota que queda mucho de la memoria de los maltratados en el ADN de los negros haitianos de hoy.

Esos mismos personajes son capaces de identificarse con sus experiencias individuales, que manifiestan, a su vez, la consciencia personal con una mirada crítica y resiliente, como lo observamos en la música proveniente de los afrodescendientes, quienes en su afán de no dejarse humillar por los esclavistas, interpretaban música de su tierra, anclada en sus raíces africanas, cuya expresión tendía a alejarlo de su inocencia originaria para ubicarlo en un contexto de luchas que provocaron la fractura cultural de los pueblos autóctonos, como el nuestro. Al referirse a la esclavitud en el mundo de hoy, De Sousa Santos (2011) lo relaciona con el Sur Global, y considera que:

El Sur global no es entonces un concepto geográfico, aun cuando la gran mayoría de estas poblaciones viven en países del hemisferio Sur. Es más bien una metáfora del sufrimiento humano causado por el capitalismo y el colonialismo a nivel global y de la resistencia para superarlo o minimizarlo. (p.39)

Aunque en este caso, si coincide con la ubicación geográfica de Haití y Puerto Rico, el autor define el Sur Global como el sufrimiento del que son víctimas los esclavizados contemporáneos, que dejan una clara e incontrovertible evidencia de la colonización, aún cuando ya es una realidad la asunción de una nueva consciencia descolonialista por parte de los nuevos paladines latinoamericanos de la lucha por la visibilización de nuestros pueblos ignorados, que ahora se muestran en plenitud ante el resto del mundo.

ESCENA VI LA ESTÉTICA MUSICAL EN LA EXPRESIÓN DE LA ESPIRITUALIDAD

Tejido Subjetivo de una Realidad Músico-Espiritual

Ya para el momento de mi ingreso al Orfeón, subyacía la espiritualidad como un aspecto que ahora es cuando aflora con libertad, porque tengo la oportunidad de verme a mí misma contando mi propia historia como si fuera la de un tercero. La espiritualidad siempre estuvo presente en mis acciones cotidianas, por ello no era extraño que fungiera de eje transversal en mi praxis docente y también de la vida. Pero no era así en los trabajos de índole académico, ni de investigaciones que he tenido que presentar debido a exigencias laborales y de estudios, aunque siempre se asomaba como un aspecto fundamental en la formación de todos los seres humanos, nunca me mostré al mundo académico como el ser espiritual que en realidad soy.



Imagen 64
Concierto sacro en una Iglesia dirigido por Michel Eustache
Fuente: Silvia Gómez

La espiritualidad inmersa en la interpretación coral puede interpretarse desde la estética musical, porque trasciende el intelecto y nos conecta con los valores más elevados como seres humanos, nos lleva hacia la consciencia del ser. En una acepción restringida, la estética musical puede definirse como el estudio de las artes y la

apreciación de la belleza. El hecho de desarrollar un trabajo de investigación basado en experiencias musicales, me llevó naturalmente a conectarme con esa espiritualidad que está presente en la conexión que se establece entre Dios y el ser humano, cuyo puente principal es la música en cualquiera de sus manifestaciones.

Por casualidades de la vida, yo diría que por causalidades también, porque en eso creo, en que todo tiene una causa, en pleno desarrollo de este trabajo investigativo, tuve la oportunidad de participar en el primer Postdoctorado en Crecimiento Espiritual bajo la modalidad de asistente a la formación en competencias investigativas, en el cual he podido darle rienda suelta a todo ese arsenal espiritual que estuvo oculto durante mucho tiempo, y que en el interactuar subjetivo e intersubjetivo con los otros integrantes me dio el impulso definitivo que me liberó de los barrotes que limitaban mi ascensión como un ser espiritual.

Ese es uno de los principales hallazgos de este trabajo investigativo: descubrirme a mi misma como el ser humano espiritual que en realidad soy, que afloró naturalmente, sin que me lo propusiera. Y ahora experimento esta realidad que tiene su pertinencia en XXX en su artículo 1 cuando resalta el papel de la espiritualidad en la formación académica de los profesores, con una mirada holística. Mis vivencias en la realidad musical del Orfeón también ha contribuido a perfilarme como la investigadora-académica que vive a plenitud su espiritualidad.

Derivado de esta significativa convergencia: espiritualidad, música y canto, lo percibo como un todo indisoluble, que va en aumento cada día en mí. Ahora también entiendo el por qué de los beneficios que generó siempre mi salud emocional y física. Ignoraba, que cantar era una experiencia espiritual que conectaba lo más sublime de mi ser con el infinito, pero el gozo y disfrute de la música siempre le daban el toque mágico que me abstraían de una realidad estresante y compleja, a una de fantasía temporal que transcurría entre notas musicales, sensaciones de plenitud y de solidaridad. Ese sentir se entrecruza con las vivencias de otras coralistas.

Para una compañera, soprano aún activa, Profesora del Departamento de Educación Especial lo espiritual también tenía una forma de manifestarse. Alena lo manifiesta de esta manera:

Mi experiencia (espiritual) se relaciona con el salmo 120, cuando mi abuelita estuvo muy enferma el Prof. Michel pidió que lo cantáramos y entendí que a través de ese medio se eleva una oración con mayor devoción y de igual manera cuando me acompañaron en el funeral de mi abuela.

Cada quien enfoca sus recuerdos en los momentos que fueron muy significativos, pero siempre el aspecto espiritual se hace presente en los episodios en los que, de alguna forma, el alma de los cantantes necesitaba alivio. Así se evidencia en el siguiente relato. Zenaida:

Mi experiencia espiritual está conectada con mis hijos y la música, es decir mi rol como madre y mi rol como orfeonista especialmente en la etapa en la que Michel estaba como director, yo recuerdo desde que estaba embarazada de mi primer hijo de Juan Marcos que ya tiene 15 años, yo le cantaba desde el vientre, entonces él se movía o se quedaba tranquilo dependiendo del ritmo de las canciones, las canciones de cuna, sobretodo la que nos enseñó Michel, duerme mi niño tararea, yo la cantaba cuando nació.

Se muestra muy sensibilizada con su relato y prosigue con una anécdota que para ella representa un recuerdo muy especial

...te voy a contar una anécdota muy especial, esa canción duerme mi niño yo se la venía cantando desde el vientre y cuando Juan Marcos tenía un añito el no hablaba nada y yo tuve la oportunidad de viajar becada un mes a Francia, pero un mes para un bebe es mucho tiempo sin verte y recuerdo que hablábamos por internet, creo que lo que se usaba era Messenger, y él veía una foto fija, una cosa ahí, ni siquiera video, en la computadora, entonces el papa le preguntaba ¿Dónde está mamá? Y él se iba a la computadora a señalar donde estaba mamá y no me reconocía Josefina, tú te imaginas, yo lloraba, entonces se me ocurre, claro en brazos de su papá y no me reconocía nada.

Con un dejo de nostalgia prosigue su relato:

No sentía nada no me miraba no quería nada conmigo y yo empiezo a cantarle bajito “duerme mi niño” se ha quedado viéndome mi bebe y me ha abrazado, y eso fue una cosa que mas nunca se me ha olvidado. A veces se lo recuerdo y me dice “mamaaa” deja el fastidio, algo maravilloso que nunca, nunca se me olvidó esa conexión entre la música y mi rol de madre y el reconocimiento de la voz, la asociación de voz femenina de la voz de la madre, en una canción de cuna que nos enseñó Michel Eustache. Que un niño te reconozca a través de una canción y que así le cantas tu, entonces imagínate es hermoso.

Lacárcel (citado por Zapata y Maya, 2014) al respecto manifiesta que si la música proporciona satisfacción a quien la escucha tiene que ver con los estímulos en los centros cerebrales que mueven las emociones y siguen un camino de interiorización. En este caso pudo haber impulsado un sentimiento musical o una invasión de plenitud estética que puede hacer felices a las personas, y que Zenaida manifiesta con mucho sentimiento.

Sobre ese mismo aspecto se expresa *Nidia*:

Todos o casi todos saben también que soy de otra religión, sin embargo, desde que estoy en el orfeón he sabido ponerle corazón a las piezas sacras, que son por excelencia, el repertorio más notable. Cada pieza la valoro en sus formas musicales aunque no soy músico. Las puedo sentir en mis poros. “Ab dominum contribulare”... ese salmo me hace casi sentir que me despego del piso... y como esa muchas otras...

Se refiere también al Salmo 120, considerada una de las piezas icónicas del Orfeón debido a los valores espirituales que es capaz de exaltar. Rosa: *“Para mí unas de las canciones más icónicas del Orfeón son cantares, el Salmo 120, Adiós a Ocumare y Cum de Cuore. Ah y “Sobre tus cholitas”. Gioconda: Coincido con Rosa en las canciones Salmo 120 y Cantares”*.

Yo coincido con mis compañeras en que el Salmo 120 y Cantares son unas de las piezas más icónicas del Orfeón. Como suele pasar con todas las que pertenecen a este grupo, cada vez que como amigos y coralistas del Orfeón, nos reencontramos después de pasar hasta años sin vernos, al momento de finalizar con broche de oro el reencuentro siempre entonamos estas canciones, y es asombroso como recordamos las letras, el tono y los matices con los cuales aprendimos a interpretarlos. Nunca se nos olvidó. El Salmo 120 tiene el poder de conectarnos inmediatamente con lo divino y con la paz.

Interpretar el Salmo 120 es un ejemplo de cómo se pueden trascender los desencuentros y las diferencias vividas en el Orfeón y perdonar para siempre. Este mismo Salmo se relaciona con un evento desagradable en el que Michel se molestó mucho con sus coralistas porque se enteró de que estábamos haciendo comentarios

malintencionados sobre otra coralista, quien a nuestro modo de entender las cosas, no estaba actuando correctamente y provocó fricciones en las relaciones con los resto de los integrantes. Michel es enemigo de las discordias, como es natural, y en una posición aleccionadora un día nos tradujo la letra del Salmo que estaba escrito en Latín, y así fue como nos enteramos que en su contenido hablaba de “labio mentiroso”, “lengua fraudulenta” y “lengua engañosa” y estaba dedicado a nosotros, con toda la saña que sentía Michel en ese momento. Se muestra su traducción.

SALMO 120

A Jehová clamé estando en angustia

Y él me respondió

Libra mi alma, oh Jehová

Del labio mentiroso

Y de la lengua fraudulenta

¿Qué te dará, o que te aprovechará,

Oh lengua engañosa?

Agudas saetas de valiente,

Con brasas de enebro

¡Ay de mi que moro en Mesec,

Y habito entre las tierras de Cedar!

Mucho tiempo ha morado mi alma

Con los que aborrecen la paz.

Yo soy pacífico

Mas ellos, así que hablo

Me hacen guerra

Esta es la versión en castellano extraída de la Biblia, pero la interpretación que hacemos es un bello arreglo coral en latín, capaz de conectarnos con lo celestial. Es por ello, que a pesar de la conmoción y la tristeza que esto nos causó, pudimos superar todo nuestras diferencias. Además, nos esperaba una gira a la Isla de Cuba, y lo más pertinente era reconciliarnos antes de emprender tan significativo viaje.

Hasta la fecha, este Salmo 120 junto al Salmo 123 con arreglo coral de Michel, son dos himnos sacros que nos llenan de regocijo el corazón. Michel, quien está muy conectado con lo espiritual a través de su religión bautista, es amigo de interpretar muchas canciones sacras. Y es por eso que el repertorio sacro del Orfeón es muy rico y variado. Siempre teníamos la melodía perfecta para cantar de acuerdo al tipo de evento religioso. Aunque la mayoría se identificaba con los rituales de las misas por pertenecer a la religión católica.

Robert nos relata sobre este aspecto.

Mira desde el punto de vista de la espiritualidad, a pesar de que venía haciendo mucha música, la comencé a hacer en la iglesia, cantaba en un grupo de parranda de aguinaldo, en el cual me incluyeron porque cantaba en las misas de otras iglesias donde cantaba, pero normalito pues era de un grupo de los que quisieran cantar y yo siempre estaba ahí y después comencé con ese grupo de parranda. Yo conocía la espiritualidad a través de la iglesia católica pero con Michel viví otras cosa, el siendo de otro tipo de iglesia, porque es evangélica pero igualito con la misma creencia hacia Dios y no solo el hecho de decirlo sino de materializarlo de hecho hay una anécdota que yo siempre la cuento”.

Esta es una de las acepciones de espiritualidad que se evidencia en lo que afirma Palacio (2015) cuando expresa:

...un acercamiento matizado con el ideal cristiano, donde la espiritualidad responde a un proyecto de vida trazado a la luz de la acción del espíritu de Dios. En este sentido, ser espiritual, es vivir bajo la guía de Dios a través de lo que su espíritu comunique al creyente. (p.464).

En coherencia con esta afirmación, Morillo (2017) dice que “Aunque la espiritualidad y la religión son constructos diferentes, hay una relación importante entre ambos”, y por lo tanto, se puede vivir la espiritualidad a través de las religiones. En virtud de ello, llegamos a interpretar obras Sinfónico Corales como el Magnificat de Buxtehude, variedad de aves marías, padrenuestros, canciones de ofertorio y otras del repertorio universal, como el Ave Verum de Mozart y el Aleluya de Haendel, Latinoamericano como el Padrenuestro de Casino y Caribeño como el Nostata de Aruba. A esto se le combinaba con negro espiritual de Norteamérica.

El Orfeón llegó a reunirnos en hermandad coral con nuestras propias familias consanguíneas, con las que era común compartir cualquier tipo de celebraciones por cumpleaños, matrimonios, parrilla, sancochos, pero también nuestros conciertos.

Mi hermana Luisa expresa su respeto y admiración por Michel:

A través de su música logra llegar a nuestras fibras más sensibles, las cuales transmiten conexión divina. Fue una de mis mejores experiencias al escuchar el Padrenuestro. Su música simplemente te eleva, te hace sentir cerca de las estrellas, siempre está impregnada de lo excelente en ejecución puesta en escena y disfrute, ese que llena por instantes de felicidad...como la vida misma...sublime.

Cada uno interpreta, experimenta y disfruta la espiritualidad de acuerdo a su contexto personal e íntimo. Apoyando esta afirmación Palacio (2015) considera que:

La espiritualidad es, sin más, un asunto constitutivo de la persona, y piénsese como se piense, vívase como se viva, el ser humano está avocado hacia una realidad trascendental que lo supera en su razón y que impera en su interior. (p.471)

La Espiritualidad en las Notas de la Novena Sinfonía de Beethoven

Al momento de escribir esta reseña, me siento aún emocionada por haber localizado en YouTube unas de las vivencias más significativas de mi historia coral. Fue la celebración de los 20 años de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar con la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven con un coro conformado por 1.000 voces, donde el Orfeón fue uno de los invitados, junto a muchas otras agrupaciones corales. Siento que es una de esas experiencias que en muchas ocasiones abren un canal directo que me conecta con algo intangible, sobrenatural y trascendente aunque no lo vea, todo ser humano es capaz de sentirlo y ser feliz con su presencia

Y aquí otro hallazgo, la música representa también un hecho social desde una perspectiva semiótica, llena de significados personales, que es capaz de insertarse en las prácticas cotidianas como una manifestación de una cultura que contribuye a la realización personal de quien la practica, y son capaces de generar tipos

definidos de relación, León (2007). En este caso, la realización personal queda en evidencia por el significado que tuvo para mi esta experiencia Sinfónica-coral, cuya expresión me comunicó intersubjetivamente con los otros participantes, pero percibido en comunión o colectivo, esto significó una conexión celestial con lo sobrenatural.

Una de las ex integrantes del Orfeón, Profesora perteneciente a UDBE, hoy jubilada expresa lo siguiente: Gioconda:

No recuerdo exactamente el día de ingreso al Orfeón, pero si puedo decir que fueron muchos años llenos de innumerables vivencias, no sólo cantar en la Novena Sinfonía sino también en la Cantata Criolla en el Teresa Carreño además de varios viajes inolvidables por el interior de nuestro país y también por el exterior, Chile Aruba y Curazao.

Para la Profesora de Música León (2007):

Se conforma un campo más amplio de la semiosis musical... porque el significado en música también devela mediante las respuestas corporales, las emociones, interpretaciones y verbalizaciones, definiendo lo musical a partir de los valores que los interpretantes le atribuyen y construyen en torno a los fenómenos musicales (p.109).

Interpretamos por primera vez la Novena Sinfonía de Beethoven en uno de los Festivales que se celebraban en el Hatillo. Se conformó un grupo numeroso junto a otras corales y estuvo bajo la exigente batuta del Maestro Carlos Riazuelo, quien dirigió en ese momento la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas. La segunda vez la interpretamos de nuevo con la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, ésta vez bajo la Dirección del Maestro Rodolfo Saglimbeni. Cada interpretación significó una cita con el espíritu, capaz de conmover hasta las lágrimas tanto a los coralistas como a la audiencia al penetrar en las interioridades de cada uno para exaltar los más elevados sentimientos y emociones.

Hago referencia a la reproducción en You Tube de la interpretación que hicimos como coro invitado a la celebración de los XX años de fundación de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana. Con motivo de este significativo evento, tuvimos la dicha de interpretar el Cuarto Movimiento de la Novena Sinfonía

de Beethoven, conocido popularmente como La Oda o la Canción de la Alegría, acompañando a la Orquesta, con mil voces polifónicas provenientes de diferentes agrupaciones corales, dentro de las cuales se encontraba nuestro Orfeón.

Parto de una vivencia al azar, porque son muchas las que he experimentado en mi larga trayectoria en el Orfeón. Pero puedo decir, que esta es una de las experiencias espirituales más extraordinarias que he tenido en mi vida, pues las notas hiperagudas con las que se interpreta la pieza musical, eleva la vibración áurica a niveles que pueden conectarte con algo que esta mas allá de los sentidos, que no se puede explicar, pero se puede disfrutar a plenitud si te permites experimentar el gozo de entrar en contacto con lo celestial. “La música interna al ser interpretadas en lo externo, es muy apreciada por el mundo”. Es una apreciación acorde a esta experiencia

https://es.srichinmoy.org/recursos/musica_y_espiritualidad/musica_espiritualidad.

Pero ¿Cómo definimos la música interna? *Para los vedas de la India, la música es la lengua madre de la humanidad, el lenguaje del alma.* (Op.cit). No va en cursiva. Es una cita textual corta, ve entre comillas

Beethoven escribió esta obra cuando ya había quedado casi sordo, y es por ello que las notas musicales son muy altas, ya que le permitía percibir el escaso sonido que apenas podía sentir y también sus vibraciones. Aún con las aparentes limitaciones, se dice que Beethoven tenía la aspiración de dirigirse a la humanidad entera. Lo curioso es que esta obra se interpreta en el idioma original que es el alemán, y aunque confieso que no entendía ni una sola de las complicadas palabras, que además resultaba súper difícil pronunciar, al expresarlas a través de la música, todo mi ser experimentaba una dicha inexplicable, que llegó al clímax el día en que confundida entre mil voces, interpretamos a Sala llena esta extraordinaria obra en la Sala Ríos Reina del Teatro Teresa Carreño

Admito que ese día sentí una experiencia muy cercana con lo infinito, con lo divino, con lo celestial y llegar muy cerquita del cielo. “Cuando se canta, entra en el corazón y el alma de la audiencia a través de la música y también hace descender luz desde lo alto. Recibe algo del mundo superior y se lo lleva al mundo”. (Op.cit). En las

composiciones de Beethoven había una constante búsqueda filosófica y espiritual, subyace una necesidad de elevación. Para Beethoven la música debe mover el espíritu de los hombres, no sólo emocionarlos. Willems (1981).

Ahora entiendo porque nuestro mentor Ronny Velásquez, en las diversas disertaciones que se llevaban a cabo en nuestros encuentros pedagógicos, señalaba que el lenguaje de los seres humanos no entendía de tiempos, culturas ni distancias, cuando hacía alusión a que las culturas manejaban símbolos que le eran comunes, a pesar de que era imposible que existiera un vínculo geográfico que los uniera, y una asincronía en el tiempo.

Entendí para entonces, que aunque los seres humanos no se comuniquen a través de la presencia física por el lenguaje, había una información que estaba grabada, no sabría decir si en su ADN humano, que lo hacía coincidir con otras culturas a pesar de no existir contacto alguno entre ellas. Al investigar qué decía la letra de la Novena Sinfonía de Beethoven, supe lo que mi ADN había interpretado, pero yo en mi racionalidad nunca pude comprender, y lo que significaba esta interpretación para mi yo espiritual. Cuando la capacidad espiritual de un músico se vuelve muy poderosa, ni siquiera tiene que hablar, los demás tan solo mirarán su cara y verán su iluminación. (Op.cit)

Lo espiritual es inseparable de la música, pero también del alma de los seres humanos, los aleja de las limitaciones del ego, y los conecta con la divinidad. Patricia Gambetta <http://hermandadblanca.org/espiritual/la-musica>, considera que la espiritualidad busca encontrar la consciencia que cada uno de nosotros tenemos dentro de nuestro propio ser, de nuestro yo (del sí mismo). Esto nos lleva a experimentar estados emocionales, físicos y espirituales que van más allá de la religión.

Por su parte la neurociencia ha jugado un papel fundamental en el estudio de la influencia que ejerce la música sobre las personas que cantan en coros, pues se considera que el corazón de las personas que cantan en un Coro late al unísono y sus emociones se sintonizan en una sola melodía. Farah (2018).

Una Reinterpretación Subjetiva de la Novena Sinfonía de Beethoven

Presentaré la letra de la obra por trazos, en coherencia con lo que me identifica de ella, “el significado de la música está en sí misma y no fuera de ella” Hanslick (citado por León, 2007), pues ahora entiendo el por qué cada vez que escucho esta obra en cualquier versión, y más aún, la interpretación propia, me conmuevo hasta las lágrimas y mi espíritu se enaltece. La apreciación de León (Op.cit), coincide con el significado que tuvo para mí la interpretación de esta obra musical porque encontramos un universo rico de tejido estético y simbólico, que conforman diversos mundos de la fantasía.

Comenzar a interpretar esta obra desde lo experiencial, pero sin tener los conocimientos técnicos musicales no es una tarea fácil. Sin embargo, el estar apegada a paradigmas emergentes me dota de la valentía suficiente para hacerlo de la forma que permita expresar lo que deseo. Lo haré tomando en cuenta lo que ha significado para mí como coralista y lo que podría interpretarse de acuerdo a la mirada transmoderna y decolonialista que caracteriza este trabajo. Tomo las ideas de León (2007) cuando propone que la obra se va construyendo en el transcurso de su existencia temporal, no sólo en las interpretaciones en el escenario, sino en su devenir a lo largo del tiempo, y que la obra debe concebirse como un proceso y ente histórico.

Ésta idea resalta la trascendencia que ha tenido la Novena Sinfonía de Beethoven en el tiempo, y como su interpretación la regenera constantemente y la mantiene vigente en hasta nuestros días. También me guio por la posibilidad de adaptarla a las nuevas interpretaciones derivadas de una visión transmoderna, que a su vez, permite la reinterpretación ajustada a esta nueva visión. Por otra parte, está la trascendencia que tiene para quien la interpreta, y cómo cobra un significado según el modo como es percibida. El propio Beethoven expresa “La música es una revelación más alta que cualquier sabiduría y cualquier filosofía; quien penetre en el sentido de la música se verá libre de toda la miseria en la que se arrastran los hombres” Beethoven citado por (Willems, 1981, p.176)

De acuerdo a lo anterior, la obra puede ser contemplada como algo que existe a través de la percepción, y también según el modo como es percibida, es decir, por

los mecanismos psicológicos de la percepción o escucha, León (2007), lo fenomenológico le da sentido a esta postura. Estas propuestas permiten que en la actualidad se rompa con el estructuralismo propio de la modernidad, para guiarse por las corrientes que ponen su acento en la percepción e interpretación a través de la semántica y la hermenéutica, y también las teorías psicológicas y de la recepción.

Lo semiológico en la transmodernidad se enfoca más en lo estético que en lo estructural. El pluralismo de tendencias puede sustentar las posturas que dan lugar a metodologías eclécticas, que según Ferrara (citado por León, 2007) pueden denominarse métodos fenomenológicos. En coherencia con la transmodernidad, el contexto cobra relevancia debido a las relaciones de los diversos elementos que confluyen en la realidad estudiada que justificaría la significación de la obra. (León, 2007). En este caso, la modesta intención de interpretar la Obra de Beethoven se limita solamente a establecer asociaciones de significado entre la partitura y mi interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven,

Para comenzar a describir esta experiencia, ha sido natural en mí, buscarle siempre el lado positivo a las personas y a las cosas, por muy difícil que la realidad o la persona se nos presente. La música tiende a darnos la paz mental que nos lleva a experimentar estados emocionales más plenos.

¡Oh amigos, esos tonos no,
Entonemos otros más agradables
Y llenos de alegría
¡Alegría, alegría!

La ruptura con los paradigmas tradicionales también me identifica, y por ello le doy rienda suelta a la imaginación y encuentro la belleza en todo lo que me rodea, todo tiene una conexión invisible, una cosmovisión que le da sentido a la vida, una espiritualidad sentida, pero misteriosa. El misterio que rodea la interpretación de esta obra musical, hace más exquisita su vivencia. Balza (2009), cita a Einstein en Verneaux (1997) sobre este aspecto:

La experiencia más bella que podemos tener es el misterio. Es la emoción fundamental que se encuentra en la cuna del verdadero arte y la verdadera ciencia. Quien no lo conozca y no se pregunte por ello, y no se maraville, está como muerto y sus ojos estarán oscurecidos. (p.39)

Esta confirmación reflexiva se enmarca dentro de los grandes planeamientos del pensamiento complejo, que es inseparable entre fenómenos, contextos y éstos con el ámbito planetario. Una utopía me acompaña y es muy criticada: “Todos somos uno en paz, nada nos separa”:

¡Alegría bella chispa divina hija del Eliseo!
¡Penétranos ardiente de embriaguez!
¡Oh celeste en tu santuario!
Tus encantos atan los lazos
que la rígida costumbre rompiera
y todos los hombres serán hermanos
bajo tus alas bienhechoras

En mi andar por la vida, he podido tener amistades extraordinarias, que se han convertido en mis hermanos. Hoy en día bajo una concepción de unidad espiritual todos somos uno como hermanos, con la naturaleza, con las cosas con el divino.

Es posible ser un cantante y un yogui porque en su inseparable unidad con Dios puede alcanzar su propia realización personal, manifestará paz y acariciará la luz de la manera que el Supremo le guía.

https://es.srichinmoy.org/recursos/musica_y_espiritualidad/musica_espiritualidad.

Quien logró el golpe de suerte
de ser amigo de un amigo
Quien ha conquistado una noble mujer
¡Qué una su júbilo al nuestro!
¡Si! Que venga aquel que en la tierra
Pueda llamar suya siquiera un alma
Pero quien jamás lo ha podido
¡Que se aparte llorando de nuestro grupo!

En mi cosmovisión actual, no existen ni los buenos ni los malos, ni los espirituales ni los no espirituales, ni los correctos ni los incorrectos, ni los honestos ni los deshonestos, ni los amorosos ni los odiosos, ni yo ni ustedes, ni ellos ni nosotros, no estamos separados, somos uno y nos merecemos todas las mieles de la divinidad, y al trascender nos espera el Paraíso a todos por igual. Cuando una persona realiza a Dios se convierten en uno. El alma responde a la música del mismo modo. El alma se estremece con la música se funde y se vuelve una.

Se derrama la alegría para los seres
por todos los senos de la naturaleza
todos los buenos, todos los malos
siguen sus caminos de rosas.
Ella nos dio los besos y la vid,
y un amigo probado hasta la muerte.
Al gusanillo fue dada la voluptuosidad
y el querubín está ante Dios

La alegría y el entusiasmo van de la mano con las experiencias espirituales.
“Oh, Maestro Músico afíname otra vez para la vida. Mi corazón quiere devenir el despertar de una nueva música, mi vida está ahora fusionada en la cima del éxtasis”.
(Op.cit). Quien dice ser espiritual y anda apesadumbrado, triste y enfermo, se engaña a sí mismo, y no trasciende más allá de las experiencias del ego, éstas solamente llegan para ser trascendidas y recordarnos cuál es el verdadero hogar.

Alegres como vuelan los soles a través
de la esplendida bóveda celeste.
Corran hermanos, sigan su ruta
Alegres, como el héroe hacia la victoria

Trascender las limitaciones de lo humano hace volar hacia la verdadera libertad, esa que reconoce la vulnerabilidad de los barrotes impuestos por el ego, que sabe que sus trampas no tienen el poder de dividirnos, porque la divinidad sólo quiere unir al Universo entero con su amor inconmensurable e infinito, y él es más poderoso:

¡Abrazaos millones de seres!
Que un beso una al mundo entero
Hermanos sobre la bóveda estrellada
Debe habitar un padre lleno de amor

Ante las preguntas que me hacía desde muy joven ¿Qué hay más allá de lo que percibimos? Qué se esconde detrás de una realidad que se me presenta incompleta porque intuyo que hay algo mucho más allá del mundo terrenal? Y cuya respuesta no había encontrado hasta ahora que relaciono la música con el espíritu:

¡Póstrense millones de seres!
¿Mundo presientes al creador?
Busca más allá de las estrellas
¡Allí debe habitar!

Y la respuesta trascendente de por qué la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven hace estremecer hasta la más recóndita de mis células, ¿A dónde me llevan sus vibrantes notas agudísimas? Ya lo sé, es para que el Maestro Beethoven y el más grande de los Maestros, las perciban más allá de las estrellas, eso pasa cada vez que un humano la interpreta. En una hora miles de personas pueden sentir esa luz superior como si fuera suya. Así la música tiene la oportunidad de reclamar al Universo como suyo. Con razón fui feliz, ¡Estuve en comunión con el Universo, con el mismo Dios!

¡Alegría bella chispa divina hija del Eliseo!
¡Penétranos ardiente de embriaguez!
¡Oh celeste en tu santuario!
Tus encantos atan los lazos
que la rígida costumbre rompiera
y todos los hombres serán hermanos
bajo tus alas bienhechoras.

La Cosmogonía de nuestros ancestros latinoamericanos y caribeños, reflejada en la letra de una obra, que aunque viene de Europa, nos habla del mismo ente invisible, del más allá, de la conjunción con todas las cosas y con los otros, en el mismo lenguaje, los mismos códigos, los mismos sentimientos y emociones, tal como lo planteaba mi apreciado y respetado Ronny Velásquez. Se rompe el hilo invisible que nos separa, no somos varios, somos sólo uno.

Música y espiritualidad son dos tesoros celestiales en la tierra. El origen de la verdadera música es el mismo de la espiritualidad, por eso el mensaje y la belleza de la música y el mensaje y la belleza de la religión serán divinamente iluminadores y colmadores. (Op.cit)

Y no nos queda más que alegrarnos de haber descubierto qué había más allá de las estrellas, de la bóveda celestial: sólo la alegría, la más alta expresión del padre amoroso que nos ama infinitamente.

¡Alegría, bella chispa divina, hija del Eliseo!
¡Alegría, bella chispa divina!

Cada canción tiene un alma y Dios inspira, y la Novena Sinfonía de Beethoven se encuentra en el Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO como herencia espiritual de la humanidad.

Beethoven un Genio Europeo Decolonialista

*Debo buscar dentro de mí mismo,
en lo más profundo,
en los más íntimo de mi ser,
en el exterior no hay nada para mí.
L.V.Beethoven*

Cuando fue propuesta por Alemania, el argumento que utilizaron fue: “Ha tenido un papel simbólico en la reconciliación de los pueblos”. Para muchos, su autor era un defensor de la igualdad entre los hombres. lavanguardia.com/historiayvida/la-novena-sinfonia-de-beethoven_11215_102.html. Lo curioso es que a pesar de que los latinoamericanos y caribeños nos revelamos en contra de lo eurocéntrico, esta obra musical más bien encaja dentro de lo que podríamos denominar paradigma emergente, ya que Beethoven para su época rompe con estructuras dominantes en el arte de componer la música clásica. Rompió con las estructuras tradicionales en varios sentidos:

- Le cantó a la alegría y ese era un tema tabú para los compositores clásicos.
- Agregó un coral en el cuarto movimiento.
- Fue el primero en introducir percusión en la Orquesta
- Rompió con la inflexibilidad y rigidez del clasicismo y dio paso al romanticismo con un estilo más emocional y desestructurado.

- Introdujo disonancias y melodías embravecidas que iban en contra de los esquemas musicales de la época.

Esto fue algo nunca visto, porque no se ajustaba a los parámetros tradicionales por los cuales se guiaban los grandes maestros de la música universal, como Giuseppe Verdi quien dijo sobre la Novena Sinfonía que “...los tres primeros movimientos son maravillosos, todo termina muy mal en el último”. Si se hubiera dejado llevar por lo tradicional, Beethoven no hubiera compuesto esta extraordinaria obra musical que traspasó no solo fronteras, sino las barreras del tiempo. Empezando porque, ¿Cómo un sordo iba a componer música que ni siquiera podía oír? Buscaba en lo subjetivo lo que no podía encontrar en lo objetivo. Los colegas de su época fueron muy rudos al subestimar la capacidad que tenía el Maestro para componer algo tan fuera de lo común a pesar de su condición física. Pero para él, la Novena Sinfonía es la materialización de la libertad musical, la rotura de moldes y esquemas previos, que lo llevaría a culminar con un coral. Me uno al sentir de todos los espectadores e intérpretes que consideran que es “la hora y pico de puro gozo mejor aprovechado, de la vida musical de una persona”.

Beethoven supo al igual que Shakespeare, entender el alma humana y comunicar su complejidad, su oscuridad y su belleza. Pero, como es habitual, todo lo que rompe con los esquemas preestablecidos, e incluye al ser humano como centro del Universo, no es bien visto, y por eso fue duramente criticado y juzgado por los colonialistas del momento, me identifico por experiencia propia. La humildad es otra característica del Maestro, quien no se dejó ensoberbecer por su fama.

Alguna vez oí una anécdota de Beethoven, quien le expresó a algún habitante humilde de un pueblo que iría más gustoso a su casa, con los suyos, que a las de muchos ricos en las que se adivinaba la pobreza de su espíritu, y decía no reconocer en ningún hombre otro signo de superioridad más que la bondad, y también que era allí donde él la encontraba, y que ahí era donde estaba su hogar”. En una época de su vida cuando todo parecía ir de mal en peor, asediado por las dificultades y económicas y agravada su enfermedad, decide aislarse del mundo exterior y esto contribuyó a su conexión con sí mismo.

Dufourcq (1984) señala “El artista, que vive separado del mundo exterior, se repliega sobre sí mismo: medita, se libera de las fórmulas tradicionales, introduce elementos nuevos en su música...” (p.139). Pero Beethoven como un guerrero, logró traspasar las barreras de las dificultades y de los prejuicios, y compuso esta obra póstuma, que pareciera hubiera sido escrita por la mano del mismísimo Dios a través del ingenio del Maestro, y de allí su carácter de trascendencia para el espíritu de los seres humanos pasados, presentes y futuros.

Para él, no había distancia entre la vida y la obra. Hay en él una moral artística que inunda toda su música, trasciende el hecho musical, sublimándolo hasta hacerlo filosofía de la esencia humana. Esta postura encaja perfectamente con lo que denomina de Sousa Santos, una epistemología del Sur, porque considera que no sólo se refiere al lugar geográfico de donde proviene sino a las nuevas valoraciones de conocimientos científicos y no científicos, nuevas prácticas de los grupos sociales que han sufrido sistemáticamente de desigualdades y discriminaciones causadas por el colonialismo, como lo sufrió Beethoven.

Lo anticolonial y antiimperialista no es exclusivo de los países del Sur. El Sur global no sería entonces sólo un concepto geográfico, aún cuando la gran mayoría vive en países del hemisferio Sur, sino más bien una metáfora del sufrimiento humano causado por el colonialismo a nivel global, inclusive en Europa, y de la resistencia para superarlo o minimizarlo. Entiendo que es un Sur que existe también en el Norte global. De Sousa Santos (2011).

En la propuesta emergente de Beethoven, prevalece una comprensión del mundo que es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo. “Esto significa, que la transformación progresista del mundo puede ocurrir por caminos no previstos por el pensamiento occidental, incluso por el pensamiento crítico occidental”. (Op.cit). En la propia letra de la canción esto queda en evidencia cuando el Maestro expresa: “Tus encantos atan los lazos que la *rígida costumbre* rompiera”. Es una revelación en contra de las costumbres arraigadas que limitan toda creatividad e inspiración divina. ¿No sería acaso una forma de revelarse contra la colonización cultural del momento? A mi parecer la respuesta es sí, y por ello la propuesta de que

una Obra considerada eurocéntrica, vista desde su subjetividad, puede reinterpretarse y llevar a la deseurocentralización del pensamiento tal como lo propone Dussel (2006).

Estas consideraciones acerca de las vivencias sobre la interpretación de la Obra de Beethoven me hace reflexionar sobre asumir otras alternativas de vida, de convivencia y de interacción con el mundo, que se desperdician y no son tomadas en cuenta porque las teorías desarrolladas en el Norte global, no identifican tales alternativas y, cuando lo hacen, no las valoran en cuantas contribuciones válidas para construir una sociedad de paz y para la paz. Creo en lo que postulan “Las Epistemologías del Sur” al considerar que no necesitamos alternativas, sino un pensamiento alternativo de alternativas. De Sousa Santos (2011).

Rememorar los momentos fascinantes de la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven, al menos en tres ocasiones, me hizo reconocermé como la espiritual anticolonialista que en esencia soy, donde lo diverso me guía hacia modos muy distintos de ser, pensar, sentir y de concebir el tiempo.



Imagen 65
Novena Sinfonía de Beethoven a Mil voces en Teresa Carreño
Fuente: YouTube

ESCENA VII

UN GRUPO FOCAL SE CONVIRTIÓ EN REENCUENTRO CORAL

Como muchas cosas que pasan en el Orfeón, sucedió algo inesperado. Por fin, después de muchos intentos para reunir un grupo focal con los coralistas que me dieron su permiso para utilizar sus versiones en mi trabajo, logré hacerlo el 29 de Agosto de 2109. Para mi sorpresa, cuando todos llegaron expresaron su agrado por el “reencuentro”, así lo definieron, porque al fin habíamos podido reunirnos después de haber culminado una primera parte del periodo 2019-I muy accidentado en el Pedagógico. Esto debido al sinfín de obstáculos que se presentaron y lo rápido que transcurrió el final de ese lapso. Asistieron la Directora del Orfeón Profesora Cira Parra, la Profesora de canto Claribel Camero, su esposo Profesor de Música Erin Vargas, Robert Inojosa Subdirector del Orfeón, Nidia Tabarez soprano, Amparo contralto, quien amablemente cedió su casa para que nos reuniéramos, y yo.

Cira expresó *“Esto es un reencuentro porque el final del semestre fue chucuto y ni siquiera pudimos despedirnos, y reunirnos para hablar de futuros proyectos. Reunirnos así, como que era lo que nos hacía falta”*. Cualquier excusa es buena para reunirnos así sea para hablar de proyectos. En este caso, hubo mucha receptividad por parte de mis compañeros orfeonistas en colaborar conmigo y darme sus testimonios.



Imagen 66
Grupo focal en el reencuentro compartiendo un almuerzo
Fuente: Robert Inojosa

Afloran de Nuevo los Mismos Significados

Como siempre, muchas experiencias espectaculares sucedieron en pocas horas, pero lo más interesante de este reencuentro fue percibir que al 20 de Agosto de 2019, surgen de los discursos de los protagonistas las mismas expresiones de sentido que emergieron desde el inicio de este estudio. La emocionalidad y los afectos en las vivencias corales fue una de las que afloró de inmediato. Nos sentamos a ver unas fotos que yo llevé para motivarlos, donde se recogían memorias que correspondían a las tres etapas anteriores a la dirección de Cira, después que nos saludamos sin prisa, almorzamos con calma y compartimos de los más alegres,.

Esto promovió mucho los recuerdos que revivieron las emociones experimentadas y los afectos que sentimos unos por los otros. Esto motivó mucho más a cada uno a contar su parte de la historia, que luego armé como un rompecabezas. Comencé las grabaciones de las intervenciones en el grupo focal y esto fue lo que quedó recogido como testimonios.

La pregunta generadora fue ¿Cómo ingresaron al Orfeón? Aunque después cada uno empezó a hablar lo que sus memorias destellos les iban mostrando. Amparo cuenta cómo fue su llegada al Orfeón:

Venía en una camioneta y por casualidad Lourdes, la mamá del Ché, empezamos a hablar y salió a colación que yo había ingresado al pedagógico pero que también quería ingresar al Orfeón y ella me dice, ¡yo pertenezco allí! ya nosotros nos vamos pronto para Chile, eso a finales de septiembre comenzando octubre, pero cuando regresemos tu puedes ir, nosotros te decimos donde estamos para que ingreses al Orfeón. A pesar de ingresar estuve ausente por unos meses por el exceso de materias en el pedagógico y el trabajo, pero dije, no voy a acomodar mis clases porque yo voy a seguir. De allí seguí desde el año 95 a esta fecha, fíjense que estamos en el 2019 y muchos me preguntan, si egresaste del pedagógico en el 2000, que haces en el Orfeón? Para mí el Orfeón es mi vida, es parte de mi vida, yo siento que es esa familia que a uno le hace falta porque uno va a sus ensayos.

Erín se adelanta a la respuesta de su esposa Claribel y manifiesta que ella “*Ha tenido una larga relación con Michel, y la invitó al Orfeón y también a dar unas clases en el Pedagógico*”. Claribel lo confirmó:

La verdad es que yo no pensaba entrar al pedagógico. Fue Michel quien me dijo, oye, para que trabajes con el Orfeón. Yo siempre he tenido la chispa de querer cantar. En el liceo quien arreaba a la gente era yo, siempre he estado en corales con la escuela de música cuando fuimos a estudiar afuera también, y ahora en el pedagógico. Con Michel montamos el Magnificat, la música sacra era chévere también. Me gustaba mucho el trabajo que hacíamos con orquesta y coro, la integración es una palabra que debería retomarse. Michel me decía como docente de música que había que montar piezas que aunque no le gustara a la gente había que educarla.

Al conectar esos argumentos con lo señalado por Pérez (2014)

La música nos ofrece numerosas oportunidades para una educación holística en el más amplio sentido de la palabra. Los aspectos sociales encontrados científicamente en la práctica de la música coral la han dotado de una notable valía para la educación general y como no podía ser de otra forma, para la educación musical.(p.401)

El apego hacia el Orfeón era tan fuerte que nos dejábamos muchas responsabilidades de lado con tal de estar cantando. Claribel cuenta “*Una anécdota, una vez mi hija le dijo al director Michel ¿cuándo me vas a devolver a mi mamá? Y Michel se sintió muy apenado*”. Erin se refiere también, a cómo llegó Cira la dirección del Orfeón.

Al mismo tiempo, nosotros le dijimos a Cira, y ella, cuando se va Michel asume, porque era la persona más calificada para ser Directora. Yo he estado desde afuera pero hay muchas cosas que están relacionadas conmigo y con el Orfeón, entró Claribel, después de tanto tiempo, a Michel lo conocía desde hace años y junto Amílcar hice grandes amistades.

El sentido de pertenencia emergió de inmediato de los discursos de los invitados. Claribel:

Erin me dijo que como ya estamos jubilados no teníamos que ir al Pedagógico y yo le dije, los jueves yo voy al Orfeón usted vea que hace (risas). Siempre he cantado en corales, cuando yo entré al Orfeón lo que si me hacía falta en comparación con la cantoría es que trabajáramos música más de fuera, y no conocía música caribeña, muy poquito. Me gustó muchísimo el trabajo que hicimos con Michel, y cuando fuimos a Curacao. También la música colombiana y de otros países, porque la parte venezolana la tenía yo también desde pequeña, pero nunca la había cantado en los coros.

Ese arraigo que expresa Claribel se refleja también en el discurso de *Robert* quien responde a un comentario que hice sobre la necesidad que teníamos de estar en el Orfeón: *Yo: “Hubo una época, en que, por no perdernos eso que se irradiaba en el Orfeón, hasta perdíamos los almuerzos con tal de estar juntos disfrutando del ensayo”*. Y *Robert* contesta:

Fíjate en la época en que tú estabas era así, pero en la época que yo entré ese grupo que entró después, como que fue adquiriendo esas costumbres que ya tenía ese otro grupo. Yo recuerdo como estudiante que aprovechaba el comedor, cuando yo entré al Orfeón mi papa acababa de fallecer, tenía menos de un año y pues él era el que económicamente venía me financiaba y yo tuve que comenzar a ver como solucionaba, y una de las cosas que me resultaba buenísimo era comer en el comedor del pedagógico. Pero me pasaba lo que tú dices, yo salía corriendo de las clases, y si clase terminaba a la una, buscaba la manera de cómo escaparme para llegar al ensayo del orfeón. Además, para tener donde sentarme porque en esa época me recuerdo que era tan full, que a veces los caballeros se tenían que quedar de pie para que se pudieran sentar todas las damas y dejaba de almorzar por ir a ensayar.

Al entrelazar estas versiones con lo señalado por Mercado y Hernández (2010)

La identificación con un grupo requiere de una red de relaciones sociales, a través de las cuales los sujetos van apropiándose del sistema simbólico cultural en donde se establecen los requisitos para formar parte del grupo, los criterios para reconocerse y ser reconocidos como miembros, y esto supone tiempo. (p.249)

Sin embargo, hubo muchos coralistas que sólo estuvieron de paso por el Orfeón. Algunos cumpliendo un requisito académico, ya que algunos Profesores de Música evaluaban también la participación en el Orfeón, sobre todo en la cátedra de Dirección coral. En las Fases de IDA y Proyecto, yo también invitaba a los practicantes a que asistieran a los ensayos, como una forma sana de promover el ocio positivo y para demostrarles que ese ocio también forma parte de una práctica docente sana, también les asignaba un porcentaje de la calificación final. Algunos se quedaban por un tiempo, pero luego se iban. Otros, pertenecientes al Pedagógico o de la comunidad, experimentaban por un corto tiempo, pero luego se desaparecían y no

dejaban rastros. Al respecto, Amparo se refiere a una coralista que no fue constante: “*María Teresa Landaeta también cantaba, pero nadie la recuerda, hay gente que pasó desapercibida*”. Por su parte Nidia dice con resignación: “*A algunos no les interesaba el Orfeón, sólo tenían un interés particular y una vez que lograban su propósito se iban, y es como si nunca hubieran estado, porque nadie los recuerda*”.

Emergió de esta reunión el rol que tenía un grupo de las contraltos que se autodenominó “El veneno”. Amparo expresa:

Cuando ingresé Michel me dijo que iba a estar tres días nada más de oyente en los ensayos porque ya tenía experiencia en otros coros. Pero a pesar de que había sido contralto en los otros coros, sentí que en el grupo de las contraltos (risas) había una cosa que yo decía ¿Dios mío por donde me meto? Pero menos mal que siempre hay luces, no? Me senté al lado de Rosa María, contralto, quien también es falconiana, y sentí apoyo de parte de ella y también recibí apoyo de Luisa Cruz, no así del resto del grupo, hasta que las fui conociendo. La cuerda de las contraltos era muy fuerte, bien cerrada.

Por su parte Robert reconoce que desde que él llegó se enteró de la existencia del grupo en cuestión.

El veneno” si, así se hacía llamar ese grupo. Y de hecho todavía se hace llamar así, y yo pude encajar en ese grupo, sin yo ser tan venenoso, digo yo, no sé, pero por lo menos conseguí cosas muy buenas con ellos, y más me sorprende porque para el aniversario de los 50 años del Orfeón fueron muy colaboradoras”.

Del conocimiento que tengo del veneno, al parecer el rol que cumplían, era el de preservar el dedicado trabajo que venían realizando, cuyos frutos se evidenciaban cuando nos presentábamos en los Conciertos. Con comportamientos poco amables, las integrantes del “veneno” se cuidaban de que ninguna improvisada irresponsable viniera a entorpecer el trabajo en equipo que venían realizando. Sin embargo, si la nueva contralto demostraba con su trabajo que merecía pertenecer a la cuerda, no solo ingresaba a una gran familia coral, sino que se convertía en una nueva integrante del “veneno”. Por lo cual, interpreto que este era un veneno bueno, del cual yo nunca fui víctima, ni tampoco tuve quejas.

Surge también la mirada decolonial de la música patria. Cira plantea:

Los coros de afuera se maravillan con la música venezolana que es tan nutrida, tan rica, y los que menos sabemos de música venezolana somos los venezolanos, o sea cantamos la música de todo el mundo pero ellos no cantan la de nosotros porque nosotros no la hacemos llegar. Yo dije que Orfeón tiene que mejorar su repertorio venezolano, ya tiene latinoamericano, ya tiene sacro muy bueno y vamos mejorando sacro aquí, cambiando aquí, cambiando allá, pero lo venezolano tiene que mejorarse. Y fíjense cuantas cosas hemos montado venezolano, hemos montado Calypso, hemos montado “Coplas” una pieza del profesor Erin Vargas que casi nadie lo había vuelto a cantar, desde la época de Amílcar, ¿sabes? Son valores que hemos dejado de tomar en cuenta, no nos hemos dado a la tarea Robert y yo de hacer arreglos para el Orfeón hecho por nosotros porque nosotros tenemos un valor también. Nosotros deberíamos dejar eso también impregnado en el Orfeón no solo lo internacional y lo bello y lo cubano y lo latino, ni lo caribeño y lo europeo no, no, no. Los negros espirituales sí, lo venezolano que es tan bello y tan variado.

Esta preocupación que demuestra Cira por adaptar el repertorio del Orfeón a las nuevas necesidades musicales, al mismo tiempo que se aprovecha el talento de los compositores contemporáneos, coincide con la preocupación que impulsó a Juan Bautista Plaza a querer estar al día con las exigencias musicales del momento. Al respecto Luis Felipe Ramón y Rivera (citado por Peñín, 1999) señala:

Estar al día parecía ser su consigna, en medio de un ambiente conservador y hasta dogmático. Mucha de esa disposición anímica se hizo presente en sus obras musicales. Sus obras para canto y piano, su Misa de Réquiem, pero sobre todo sus poemas sinfónicos, mostraron al artista capaz de entender y expresar su tiempo, a pesar de que en el arte musical, Caracas llevaba para las décadas de los 30 y 40 un atraso de casi 50 años. Plaza se sobrepuso a ello y dio ejemplo con su obra del más abierto y comprensivo espíritu hacia las corrientes de la música de vanguardia. (pp.37-38)

La actitud de estar al día con las nuevas realidades musicales pareciera ser heredada del propio Juan Bautista Plaza quien, como ya se ha visto mostró siempre una actitud abierta hacia todas las tendencias y orientaciones del momento. Se apegaba hasta a lo que estaba en experimentación. He allí lo útil de su obra en la influencia del repertorio del Orfeón desde sus inicios. Cira le da continuidad a esa necesidad de estar al día, por eso demuestra mucha insistencia en lograr su objetivo:

Y seguiré con el chichoncito de Reinaldo Armas, hay que hacer algo de él, todos crecimos con eso y no lo cantamos hay que hacerlo llegar a las nuevas generaciones del Orfeón, me parece. Yo tengo ese chichoncito desde hace años y Robert lo sabe, desde hace años. El Orfeón tiene que mejorar su cantidad y variedad de música venezolana. Ya tenemos golpes larenses, ya tenemos calipsos, ya tenemos algún valsecito venezolano, madrigales venezolanos piezas académica venezolanas, hay muchos aguinaldos. La fulía de Cumaná.

Tomar consciencia del repertorio que se ha estado interpretando y el que hay que conformar para dar respuesta a las inquietudes de la actual Directora por enaltecer nuestra música venezolana es un paso fundamental para seguir mirando la música coral con una perspectiva decolonialista. Claribel. *“Tenemos mucho repertorio para seguir cantando Cira y para formar gente nueva también, por lo mismo, es delicado, y tienes que ser muy preciso”*. Con respeto al Repertorio Robert manifiesta que hay que rescatar la música venezolana, porque esta ya se interpretaba durante la gestión de Michel, así se interpreta de su versionar:

Cuando yo ingresé al Orfeón, Michel trabajaba mucho con música popular venezolana, académica y popular, trabajó con muchos madrigales, pero el llegó a meter mucha música caribeña, pero yo siento que él quería mantener el trabajo que venía haciendo Tito con la música latinoamericana, el trabajaba con lo venezolano pero se enfocaba mucho más en lo latinoamericano, es lo que yo veía en ese momento no?. De repente habría que revisar también el repertorio que Tito trabajaba en la época, ver que es lo que abarcaba, pero él hacía mucho repertorio universal pero se enfocaba en lo latinoamericano.

Estas versiones son coherentes con lo que plantea Peñín (2019) sobre la actitud de avanzada de Juan Bautista Plaza cuando señala:

Eran nuevos aires que comenzaban a recorrer Venezuela y que ya en algunos países latinoamericanos como Argentina o México estaban alcanzando su punto culminante. Estas corrientes nacionalistas para el momento se veían en América del Sur como algo nuevo, renovado. Plaza se hace solidario con ese movimiento de renovación musical nacionalista... (p.309)

El ánimo de estar a la vanguardia de las tendencias musicales en la actualidad, parece ser la herencia que dejaron los Maestros a su generación de relevo, lo cual nos proyecta la posibilidad de elección de un repertorio con mirada decolonialista.

De una primera investigación que hice sobre el repertorio del Orfeón, emergió que la música venezolana estaba muy presente en las gestiones anteriores a la de Cira, y Michel la complementaba con ese trabajo con la música latinoamericana que venía haciendo Tito, la cual completó con la música caribeña. Claribel hace una acotación “*El repertorio (venezolano) prácticamente es música navideña, de otros géneros no había cantado*”. En coherencia con esa acotación, del mismo estudio que hice, también emergió que en el repertorio venezolano lo que más se interpretaba era la música navideña, de la que existe mucha riqueza y variedad, ya que cada región de nuestro país tiene una forma de interpretarla muy ligada a su geografía y a sus costumbres, y por eso tenemos, gaitas, aguinaldos y parrandas, solo por nombrar las más conocidas.

Hasta el momento en el que se desarrolló este reencuentro, no se había destacado la labor como Director que ejerció el Profesor Amílcar Rivas, quien se desempeñó durante la segunda etapa del Orfeón. Yo había tenido muy poco acceso a la información, y de lo poco que leí, percibí que tenía una postura académica-tradicional. Pero esa información no pude confirmarla, porque no tuve la oportunidad de entrevistar a ninguno de los integrantes que conformaron la agrupación coral en esa etapa. Por lo cual había decidido no hablar de lo que no conocía.

Sin embargo, la versión del Profesor Erin Vargas contribuyó a develar parte de esa realidad. El Profesor inicia su discurso haciendo una caracterización de cada una de las etapas del Orfeón. Erin:

Yo las divido así, el orfeón con Tito, se abre, después viene la época de la elite musical, (Amilcar) yo pienso que desde el punto de vista de la calidad musical, me disculpan, fue tremendo coro en ese momento. No es que era una élite sino que era muy selecto. Después llega Michel y el abre el Orfeón a la inclusión, hace que entren las hordas cantantes del pedagógico y luego con Cira ha venido una época de experimentación, y ella quiere que el Orfeón cante repertorio nuevo, piezas más difíciles también, a veces claro. Y así es como yo veo las cuatro etapas.

Cira también considera que esa fue una buena escuela y así lo expresa: “*Si fue tremendo coro, fue una escuela para mí, como Directora. Para yo aprender la música del orfeón yo me estudiaba los discos*”. Claribel recuerda como fue rechazada para ingresar al Orfeón en esa segunda etapa:

Amílcar me hizo un examen, y a pesar de que pasé, me dijo que no tenía suficiente estudios de canto. Yo estaba en tercer año de canto, ¿Entonces como estaba tan floja? Pero, si era solo para trabajar con el Orfeón, nada más. ¡Fíjate tu!

Sin embargo, su esposo Erin manifiesta que su experiencia fue distinta:

Cuando llegué al Orfeón estaba Amílcar, ignoraba lo que había hecho Tito, después si supe de la dimensión de lo que había hecho, había creado el Orfeón, y en las fotos podemos ver que era un grupo muy sólido de gente. Para mí la época del Orfeón (con Amílcar) me parecía que era un grupo pero de élite, unas voces muy bien seleccionadas. Amílcar es un pianista consumado, y me gustó, que por petición de él le ofrecí “Coplas”, y por supuesto, cuando él vio que tenía una parte para piano, dijo ¡Esta es! Claro el al piano y las voces así, la estrenaron en el Aula Magna con gran éxito.

Manifiesta lleno de entusiasmo lo que significó para él que el Director le hubiera tomado en cuenta su composición musical:

Por supuesto para mí, que el Orfeón Juan Bautista plaza tocara mi pieza llegando yo, (del exterior) eso fue para mí muy bueno, y por eso me ganaron. Hice una gran amistad con Amílcar, y después él se la pasó a sus hijos, inclusive la pasearon por toda Venezuela, la cantaron por el extranjero, o sea, eso se lo agradezco mucho a Amílcar también. Luego Cira también retomó esa pieza.

Acerca de la postura que tenía el Profesor Amílcar sobre el repertorio del Orfeón, Robert se refiere a lo que él ha oído: “...con Amílcar, creo que él lo que más trabajaba era lo académico, mucho más música académica que popular”. Esta realidad sobre la segunda etapa del Orfeón Juan Bautista Plaza, fue otro hallazgo de esta investigación, pues no me explicaba porque no terminaba de emerger la información que requería para ubicarla dentro de las expresiones de sentido de este estudio. Bajo una mirada transmoderna, lo que sucede no puede juzgarse ni de bueno,

ni de malo, y la gestión del Profesor a cargo de la Dirección del Orfeón simplemente se caracterizó por estar apegada a las tendencias tradicionales del momento.



Imagen 67

En el reencuentro por los 50 años del Orfeón.

Izquierda: Amilcar, Michel, Robert, Tito, Cira y al fondo Claribel

Fuente: Robert Inojosa

Un hecho de gran relevancia lo constituyó la reunión por primera vez, de los cuatro directores del Orfeón. Fue un evento histórico porque, además, es una demostración más de la hermandad que existe entre los personajes que les tocó dirigir las voces de tantos coralistas que formaron parte esa agrupación coral.

Este hecho también llenó de beneplácito a los Directivos del Pedagógico de Caracas quienes vieron representada la institución en cada uno de los Directores que contribuyeron con su trabajo a enaltecer la imagen de la Universidad como símbolo de nuestra identidad, resaltando al mismo tiempo, los valores y la espiritualidad que rige su quehacer educativo.

ESCENA VIII

LA HERENCIA MUSICAL DEL ORFEÓN JUAN BAUTISTA PLAZA

A toda gran obra le siguen los legados que se gestan y se materializan como producto de ella. Hablar de la herencia musical del Orfeón Juan Bautista Plaza, es hablar del legado de Tito, como padre del Orfeón, y del Maestro Michel con quien interactuamos por más de 20 años como protagonistas de esta trama. Aunque Michel se encuentra en otras tierras, es innegable la influencia que tuvo en la formación musical y humana que dejó en todos nosotros, lo cual queda revelado en los relatos que se narran aquí, y que develan parte de una realidad que no había sido tratada.

El día 24 de Agosto de 2019, le hice una entrevista al actual Subdirector del Orfeón Juan Bautista Plaza, Profesor Robert Inojosa, quien es egresado del Pedagógico de Caracas en la Especialidad de Arte, mención Educación Musical, y actual Director del Coro de Conciertos de la UCV, cuyo cargo administrativo en realidad, es de asistente de la Directora Cira Parra. Es el primer Profesor de Música que ocupa este importante cargo, y además, un buen ejemplo como heredero del Orfeón.



Imagen 68
Con Robert en las graduaciones
Fuente: Josefina Machuca

De sus propias palabras emerge esa importancia que tiene para él haberse formado con Michel, y nos cuenta su versión sobre la realidad que él vivió.

Entré en el año 96, tengo 23 años en el orfeón. Entré como coralista sin haber ingresado al pedagógico, simplemente me gustaba el trabajo del Orfeón, para mí era fundamental y ya los había visto en concierto anteriores. El Orfeón lo conocía porque uno de los integrantes amigo, que cantó conmigo mucho tiempo en el liceo cantaba con el Orfeón, pues, muchas veces me invito a conciertos y yo fui y me gustaba el trabajo y dije, bueno ya que voy a estudiar ahí, dije por qué no cantar con el orfeón.

Esa herencia recibida del Maestro, en la actualidad es proyectada por Robert, quien como buen Director es contratado en varias agrupaciones corales donde ejerce con orgullo ese importante legado, donde combina la música con lo esencialmente humano aprendido de Michel. Narra un episodio donde esto se evidencia:

Te voy a contar una anécdota, eso fue hace poquito con un coro con el que yo estoy trabajando. Con lo del apagón, no podíamos salir, estaba todo complicado, y yo encerrado en mi casa parecía un león enjaulado, estaba que me subía por las paredes porque no había internet ni nada, uno estaba como en la época de las cavernas. Y nada pues, un día que pude tener electricidad y cargué el teléfono, le pasé un mensaje a este grupo con el que yo ensayo los sábados, y les dije: como el ensayo de nosotros es en la mañana, vamos a hacer lo posible que aunque no haya luz, vernos allá, vamos a ensayar porque yo creo que es necesario que nos encontremos.

Con evidente entusiasmo y satisfacción por la reacción física y emocional que esta decisión le aportó sigue con su discurso:

Mira ese fue el mejor día de mi vida, o sea, sentarme a hacer música con mi coral, porque mi cerebro recibió como una bombona de oxígeno inmediatamente. Claro en mi caso más todavía, porque yo estaba con la cuestión de una voz pasando otra voz, (en las cuerdas) mi cerebro estaba conectado con mi trabajo de las voces pero yo sentí que el grupo que estaba trabajando y cantando, de la manera en la que llegaron a la que se fueron, hubo un cambio demasiado radical, porque iban con una sonrisa en la cara que era impresionante.

Según su discurso, la decisión de utilizar el espacio coral para aumentar la motivación y el entusiasmo de sus coralistas se logró.

Los coralistas iban entusiasmados de querernos ver el otro sábado independientemente de lo que fuera a pasar en el país, si había luz, o no había luz, o si había marcha, y yo creo que el canto coral incentiva el crecimiento no solamente espiritual, yo diría que hasta de salud porque en ese momento vi que la gente cambio de expresión y cuando tu cambias de expresión que no andas cabizbajo sientes que tu cuerpo está recibiendo energía positiva. Y ayuda a que tus órganos y todo tu organismo funcione de una manera óptima porque sino no se consigue un rostro de alegría.

Al enlazar esta versión con lo que dice Piquer (2016)

La música nos conduce a una rearmonización del estado de ánimo y de los sentimientos, formando un mecanismo de retroalimentación, en el que no solamente el estado de ánimo produce una expresión emocional, sino que a su vez esta expresión tiende a despertar o mantener el estado de ánimo. (p.6)

Según estas versiones la música hace una importante contribución al bienestar de las personas, eso tiene su sustento científico, y en recientes estudios neurocientíficos se demuestra que la música tiene la capacidad de cambiar los estados de ánimo de los cantantes, al activar cada una de las estructuras emocionales del cerebro. Piquer (2016). En el relato anterior vemos como la herencia del Orfeón se refleja en la necesidad de trascender las dificultades a través del acercamiento con los otros, del trabajo en equipo, de la espiritualidad que emerge, de la interpretación de la música, para atraer la salud física, y generar la alegría que es capaz de sanar hasta el corazón mas herido,

La Solidaridad Del Maestro

Robert destaca ese espíritu de solidaridad que siempre acompañó a las acciones de Michel, lo cual hacía que no escatimara esfuerzos para ayudar a quien lo necesitara:

Después que me gradué estuve asistiendo a Michel ad honorem porque venía aprendiendo con él muchas cosas de la dirección coral y porque me sentía agradecido. Además, el me había conseguido empleos con otras corales como guía de cuerda, particularmente sentía que era una cuestión de lealtad, el me ayudó y de alguna manera quería retribuir sabiendo cómo es de fuerte el trabajo musical de un director.

Poder apoyarlo en los diferentes eventos que pudiera tener, y uno de esos coros donde yo permanecí, que fue con el que empecé a trabajar con él, fue en la coral Corpoven.

Y enseguida comencé a cantar con el Orfeón del pedagógico, después estuve cantando con él en el Coro de la Fiscalía y allí fui guía de cuerda de PDVSA y cualquier otra agrupación en la que me necesitara y eso fue creando un vínculo mío con el orfeón, o del orfeón conmigo porque yo creo que se daba en reciprocidad.

Cuando se le pregunta a los coralistas ¿Qué aspecto del Maestro se destaca? Lo que responden no está relacionado con la música, aunque la calidad no está en discusión. Más bien se refieren a la solidaridad que es una de las características resaltantes de Michel. Ese permanente gesto solidario también se ha visto recompensado. Robert nos narra un episodio que tiene que ver con esto.

Hay una anécdota que yo siempre la cuento, y hace poquito la conté. Cuando Michel hace como 4 0 5 años lo diagnosticaron de cáncer, bueno no se podía pagar el tratamiento y comenzó a pedir ayuda entre sus conocidos para conseguir la plata. Yo le dije que lo iba a ayudar pues, y pasé mensajes a mucha gente le respondió.

Hace una pausa antes de proseguir:

Un día me llamó y me pidió que ya no siguiera pasando mensaje porque ya habían alcanzado la cantidad necesaria para el tratamiento y me agradeció mucho y yo lo único que le dije: “Michel yo simplemente estoy haciendo lo que aprendí contigo. [Transmite mucha emoción al decir esto] Y cuando tus coralistas necesitaban tu apoyo, siempre tú estabas, y eso fue lo que yo aprendí, si mis compañeros hermanos del coro necesitan, yo estoy allí, mas tu que necesitabas ese aporte, yo no podía limitarme a que solo necesitaba el apoyo, no, era de ejecutar de yo montarme a buscar para conseguir ese apoyo”.

Este valor tan importante lo refiere definición.de/solidaridad/ así:

La solidaridad es la adhesión de modo circunstancial a una causa o a proyectos de terceros. El término se utiliza en forma habitual para denominar una acción de perfil dádivoso o bienintencionado....Por lo tanto, ser una persona solidaria no se limita al ofrecimiento de ayuda, sino que implica un compromiso con aquel que intenta ayudar.

Una de las cosas que manifiesta haber aprendido es a hacer el bien sin mirar a quien, porque sabe que ese espíritu de servicio se retribuye aunque no lo estés

haciendo para recibir algo a cambio. El considera que un Director de Coros debe cultivar ese valor. Robert dice

A veces tú haces las cosas sin buscar retribución, pero la retribución llega solita cuando haces ese tipo de cosas, ese es uno de los aprendizajes que he tenido con Michel y trato de replicarlo porque en los coros con los que yo estoy trabajando, como Director considero que es una buena práctica”.

Hubo en el grupo dos personajes que se caracterizaban por su excesiva solidaridad, uno era Michel, y la otra era Evelyn Brando, ya fallecida, a quien bautizamos “La mami” justamente porque hacía el papel de madre protectora a la que se podía acudir en busca de apoyo moral, afectivo, profesional y hasta económico, porque a veces se quedaba sin dinero, o lo pedía prestado para poder resolver el problema de quien lo solicitara. Traigo a colación este episodio, porque siendo yo la tesorera del Orfeón en más de una oportunidad tuve que negarme a resolver los problemas económicos de las personas desvalidas, cuando me lo solicitaban “la mami” o Michel.

Una que otra vez, si se hicieron donaciones, pero cuando me di cuenta que ya se estaba convirtiendo en algo cotidiano, tuve que explicarles que el destino de los fondos que yo custodiaba no era para sufragar problemas ajenos, sino para sufragar gastos normales y emergencias del Orfeón. Nunca fui juzgada por eso, al contrario ellos mismos reconocían que hacía falta el punto de equilibrio, y que no se podía ser tan extremadamente solidario, al punto de poner en peligro las finanzas del grupo y el prestigio de la tesorera.

Esa confianza que depositaron en mí, por poseer habilidades de mi área de Educación Comercial, junto a mi honestidad y mi firmeza, me llevó a manejar las finanzas por mucho tiempo y a administrar las divisas cuando salíamos al exterior, muchas veces con el apoyo de Aida, otra coralista. Aunque es evidente todo lo que Robert ha heredado de Michel, le pregunté con intencionalidad ¿Qué te gustaría heredar de Michel?

Bueno mira, yo creo que lo heredé ya, o sea yo lo asumí, y es la parte del trabajo en Dirección lo gestual, que yo soy tan inexpresivo con mi rostro que hay personas que me han hecho comentarios sin yo preguntarle, “oye con tu rostro, con tu forma, de tu color haces que el coro haga ciertas cosas que uno lo sienta directamente, que tu lo estas pidiendo sin decirlo con tu boca.

Al hacer converger ese versionar con lo dicho por Pérez (citado en Mosquera, 2013):

A través de la música el cuerpo se concibe como parte de una integralidad, ya que se incorpora con el ritmo logrando la expresión por medio de la danza o el baile, constituyéndose el proceso de percepción audiomotriz, que influye en el desarrollo de la motricidad constituyendo una especie de dialógica. En este diálogo musical, la nota hace llevar el movimiento corporal, liberando el diálogo emotivo de la disposición de un individuo frente a otro teniendo como base la emotividad y la intercorporalidad o diálogo corporal. (p.36)

Sigue con su testimonio de cómo fue invitado a cantar en varios coros, después de haber aprendido con su Maestro Michel:

Entonces eso lo conseguía yo con Michel, y de hecho yo tuve la oportunidad de cantar con Michel y al mismo tiempo, cantaba con tres agrupaciones corales mas, con otros Directores, y yo siempre comparaba, pero eran comparaciones internas, no era que yo iba a cada coro a decir, porque eso me parece muy mal hecho, cada agrupación tiene su personalidad. Sin embargo, yo asociaba eran las diferentes formas de dirigir de esos profesores, y en el momento en que yo me sentía más cómodo, era cuando era dirigido por Michel.

Esa capacidad de Michel de dirigir transmitiendo con el gesto es otra de las características se destacan de su trabajo. No en vano a ocupado muchas líneas de este estudio. Ha sido tan significativo que su discípulo Robert lo añadió como parte de su técnica para dirigir sus coros.

Él resalta otro aspecto al hacerle un comentario Yo: “Irradia hacia el coro y hacia el público también”. Y él respondió:

Es así, fíjate que si irradia. Dirigía con el corazón, y hace una conexión... Si y principalmente con el corazón, es lo que está presente ahí y se enfoca hacia todo tu cuerpo que es lo que siempre te pide al final.

El Orfeón Juan Bautista Plaza: La Gran Escuela

En cuanto a las características del Orfeón, Robert considera que es gran una escuela. *“Yo por experiencia sé que el orfeón es una escuela. Para el que estudia música, necesariamente hay que estar en el orfeón, con Michel era una escuela y con Cira también”*. Amparo está de acuerdo con Robert y destaca el aprendizaje que recibió como coralista:

Hay que repetir, no importa, porque eso forma parte del aprendizaje y sé que es una escuela. Vi la evolución de Robert desde que Michel le dijo que se cambiara de Historia y Geografía a la Especialidad de Música, y estuve presente en esa metamorfosis. Siempre ha sido consecuente con el Orfeón.

Al respecto, muchas veces se le oyó decir a Michel que él había conocido a muchos músicos muy buenos, de alta calidad técnica y profesional, pero que no sabían enseñar, y que él agradecía mucho lo que el pedagógico le había enseñado. El suele hablar de la docencia como un don que Dios le regaló y dice que el orgullo más grande como músico, maestro y director es tener muchos discípulos que aman la música y la docencia, y también practican valores espirituales y culturales, igual que lo hace él. Expresa que la formación docente recibida en el Pedagógico, contribuyó mucho a cumplir con su misión, que a su parecer era enseñar la música y dejar esa semilla artística en sus estudiantes.

Para Claribel y Cira como Profesoras de Música, el Orfeón es el principal laboratorio donde se forman los futuros docentes de Educación Musical. Esta práctica fue iniciativa de Michel, quien consideraba que todos los estudiantes deberían hacer una especie de pasantía en el Orfeón. Los tres Profesores de Música consideran que hay muchos beneficios para la formación musical cuando los estudiantes participan como coralistas. Para Claribel *“No solamente en la parte de la técnica de dirección sino todo el trabajo del repertorio que es tan necesario, además del trabajo auditivo. Complementa Robert: “Y la parte de la práctica de lectura musical.*

También Cira cuenta una anécdota:

Y el análisis de la música, por ejemplo una vez que hicimos el análisis de “Glorie to God” Indira fue la que me dijo, y eso tan bueno, porque tu no das una conferencia de eso, y fue para el Orfeón. Me dijo: “Pero hazlo que es muy valiosísimo, y es importante.

Pero a pesar de la buena intención de utilizar el Orfeón como un laboratorio musical, no se han visto los frutos que esperaban. Claribel:

Pero yo creo que tenemos que insistir en eso Cira, crear el espacio donde ellos puedan manejar ese material que empiezan a ver los primeros semestres. Y también para que conozcan sobre nuestra música. Estaba explicando los ritmos que tiene el sebucán y una estudiante me preguntó ¿Qué era eso? Nadie la conocía en el grupo.

Desde la gestión de Michel, ha existido la apertura del Orfeón hacia la formación de los estudiantes del Pedagógico, no solamente los de Música, sino de todo el que quiera participar. El siempre tuvo como política, incluir a todos los que querían cantar, sobre todo si se trataba de docentes. Esto lo afirma Claribel al expresar “*De Michel siempre me gustó que le abría los brazos a la gente, él quería que todo el que quisiera cantar pudiera hacerlo, tanto del pedagógico como fuera del pedagógico. El enamoraba a la gente*”.

De acuerdo con esa política de inclusión, se le ha dado oportunidad de participar como coralistas a estudiantes con discapacidad. La estudiante invidente, Milagros Benítez, de la especialidad de música, tuvo la oportunidad de dirigir el Orfeón en una evaluación de Dirección Coral bajo la guía de la Profesora Cira Parra. De esta forma, se le da continuidad a la iniciativa del Maestro Michel de abrir las puertas del Orfeón a todas aquellas personas dispuestas a experimentar en un coro.



Imagen 69

Milagros Benítez dirigiendo el Orfeón en Navidad

Fuente: Cira Parra

A los docentes les es beneficioso pertenecer a un Coro porque las técnicas que se practican en los ensayos, contribuyen a mantener sanas las cuerdas vocales, los ejercicios de respiración y las vocalizaciones contribuyen a un mejor uso de la voz.

Robert:

Es algo muy importante para el uso de la voz para los docentes, es fundamental y con la técnica del trabajo del canto puedes lograr utilizar la voz hablada sobre todo para lo que necesita el educador pues, es principalmente su herramienta.

El Valor de la Amistad Coral.

Como una de las expresiones de sentido que emergió de esta trama musical están las vivencias, relacionadas principalmente por las emociones y sobre todo los afectos. Esos afectos nos han llevado a establecer vínculos muy fuertes de amistad que no se rompen ni siquiera porque nos separen el tiempo y hasta los océanos. El mayor tesoro que hemos encontrado en este espacio coral donde se dan tantas relaciones intersubjetivas importantes, ha sido precisamente la amistad verdadera, esa que parece más bien unida por un lazo de hermanos, que cuando se reencuentran, es como si se hubieran visto ayer.



Imagen 70

Robert con Erin Vargas

Fuente: Robert Inojosa

Robert continúa con su discurso sobre a amistad coral:

A mí me parece tan importante la amistad, porque la gente tiene muchos conceptos de la amistad y dice que no hay amistad verdadera, pero yo he comprobado que si existe, y justamente lo he comprobado con el Orfeón. Los grandes amigos que he tenido, los he tenido en el Orfeón, aunque en algunos casos no es así, bueno, igualito no me quita el ánimo de considerarlos como mis amigos, porque bueno, somos humanos.

Con los amigos se canta, se baila, se come, se llora, se pelea, se acompaña, se comparten momentos buenos y malos, se reconcilian. Y en sus brazos tienes ese lugar seguro donde te refugias si te sientes desamparado. Robert tiene un alto concepto de la amistad:

Es así, no es que yo me considere una persona especial, porque yo cuando entré en el Orfeón, a mi me echaban mucha broma porque yo siempre me la pasaba con una cara de molesto de pocos amigos.

Se refiere al concepto que tenían de él los coralistas cuando ingresó al Orfeón.

De hecho Jhon me bautizó como el obstinado porque siempre tenía una cara así, como si estuviera arrecho. No sé para ese momento que cosas corrían en mi mente, pero a lo mejor no estaba claro con lo que quería en mi vida, no sé. Pero a lo mejor esa era mi actitud, y sin embargo, a pesar de eso, yo creo que fui entrado en cada uno de los espacios de esos integrantes del orfeón, ¡Que no eran tan fáciles! Porque había un trabajo musical espectacular, pero eran tan buenos que ellos eran herméticos así mismos, pero en una cosa sana, simplemente no querían que se dañara eso que ellos habían hecho, no porque no quisieran a la persona que llegara sino porque, el trabajo era lo que querían mantener. Por supuesto que con la amistad, había recelo. Pero para mí, la amistad ayuda a crecer a las personas.

Al relacionar este versionar con el concepto de amistad

La amistad es una relación afectiva que se puede establecer entre dos o más individuos, a la cual están asociados valores fundamentales como el amor, la lealtad, la solidaridad, la incondicionalidad, la sinceridad y el compromiso, y que se cultiva con el trato asiduo y el interés recíproco a lo largo del tiempo. <https://www.significados.com/amistad>

Todos los que hemos estado en corales, hemos sentido ese gran impulso a unirnos a los otros coralistas por el interés común de cantar que se enriquece con el amor, y poder descubrir juntos las experiencias que afloran naturalmente cuando unimos nuestros corazones para conseguir que suene una sola voz. Pero también, poder superar los obstáculos que se nos presentan, sufrir juntos el estrés que producen los exigentes ensayos generales, o alegría del éxito que demuestran los aplausos y el “otra, otra” que es música para los oídos de los coralistas. Y por qué no, tomarse una bebida espirituosa para celebrar el triunfo, o para darse ánimos cuando las jornadas son maratónicas, como en las graduaciones.

En esa complicidad que da la amistad coral, manejamos un símbolo que se refiere a la posibilidad de compartir un traguito escondido cuando necesitamos un impulso para poder sobrellevar las largas horas de espera para las presentaciones. En vista de que no podíamos hacerlo a la vista del Director, porque podía molestar, se me ocurrió la idea de echar un poquito de ron con miel y limón en un frasco de un jarabe para la tos llamada “Tabonuco” cuya etiqueta original era amarilla, y era muy famosa entre los asmáticos, para que Michel al ver que bebíamos del frasquito creyera que era remedio y no nos regañara.

Así fue como se instauró la costumbre de llevar Tabonuco en un frasquito a las graduaciones, con el fin de impulsarnos cuando ya las fuerzas nos estén abandonando. Otros coralistas se han encargado de actualizarlo y los llevan con sabores y frutas. Cuando se podía, le echaba whiskisito, y cuando Michel lo descubrió más bien me reclamó, porque yo no lo hacía participe de tomarse un traguito de whiskie que era lo que a él le gustaba. Son muchas las experiencias que nos hacen amar al Orfeón y sentirnos entre hermanos, más que entre amigos.

Robert me hace entrever las razones por las cuales nunca se iría del Orfeón y porque ni siquiera ha considerado hablar de su retiro.

Bueno, nunca he pensado en irme realmente. No me iría porque dentro de todo yo me siento agrado con el trabajo que hago ahí. Primero estuve como coralista muchos años y no me fui cuando podía irme que fue cuando llegó una nueva Directora, Cira.

Sigue su discurso refiriéndose a su actual Directora:

Yo nunca tuve nada en contra de ella, porque ella había sido mi profesora de formación musical y más bien yo me quedé como para darle el espacio. Ya yo había escuchado historias de que en el momento en que Michel asumió el Orfeón, mucha gente no quiso cantar con él, y se quedó con un coro cero porque no se acostumbraron a la forma de trabajo de él. Yo que ya había pasado por algo así de tener que comenzar con un grupo de cero, sé que no es fácil y Cira estaba llegando. Yo lo que quise fue darle como el espacio en el que yo fuera un enlace que conocía a los coralistas y sabía cómo era el trabajo en la institución, y quedé como administrativo en el Orfeón. Pensé en darle esa base, y bueno al finalirme.

Aproveché para manifestarle a Robert que hace una excelente labor docente dentro del Orfeón, le agradecí y ofrecí mi apoyo en nombre de todos.

Con un gesto de humildad me manifestó

Yo también te agradezco, y en estos días me he sentido muy contento por eso porque se han acercado personas a mí que no tienen nada que ver, que no me han conocido durante mi desarrollo. En el caso tuyo, tú si has visto mi evolución, y eso me enaltece mucho más porque justamente conoces mi trayectoria, y me satisface que he logrado conseguir lo que quiero. Desde el punto de vista musical, transmito lo que le pido al grupo lo que quiere, y si me lo dice una persona que nunca ha estado conmigo es porque el trabajo es evidente y se ve de inmediato. Me enorgullece sobre todo por el esfuerzo que uno hace. Gracias por esas palabras.

El Profesor Robert Inojosa es un vivo ejemplo de cómo una coral puede formar musicalmente con amor a una persona, pero al mismo tiempo, perfilar a ese ser humano sensible que contrapone su solidaridad y el valor del compromiso y la amistad por sobre los intereses particulares.

El Gran Reencuentro De Todas Las Generaciones Del Orfeón

En su relato Robert destaca la importancia que tuvo para él haber sido uno de los organizadores del evento que se celebró para conmemorar los 50 años del Orfeón. Este evento denominado “Semblanzas del Orfeón Juan Bautista Plaza” se celebró el día 24 de Octubre del 2014 en el Miniauditorio Simón Bolívar, en el se involucraron las autoridades del Pedagógico de Caracas, a través de la Coordinación de Extensión Socio-Cultural. Pero el peso específico de la planificación y la organización, la llevó la Directiva del Orfeón, donde tomó la batuta la Profesora Cira Parra, quien delegó en

Robert y Rosa la compleja Organización del evento, cuyo propósito era reunir a la mayor cantidad posible de integrantes del Orfeón en las cuatro etapas de trayectoria del Orfeón hasta la gestión de la Profesora Cira Parra.

La compleja planificación y organización del evento se llevó a cabo con muchos meses de anterioridad a la fecha en que se celebraría y requirió que se contactara vía telefónica y por correo electrónico a los exorfeonistas participantes. Para ello hubo que hacer cadenas en las cuales unos se iban comunicando con los otros. El resultado fue la reunión más extraordinaria que el Orfeón haya tenido, porque logramos reunir a mucha gente desde la fundación del Orfeón. De los grupos que comenzaron con Michel algunos orfeonistas teníamos muchos años que no nos veíamos, hasta vino William desde los Estados Unidos.

Robert fue uno de los principales organizadores y recuerda.

En los 50 años del Orfeón yo hice algo que a mí me causó ruido, cuando Michel me comentó que se había sorprendido porque el grupo de amigos de la etapa de Amílcar estaba ahí, casi que completo. Dijo que era difícil reunir a ese grupo de coralistas después que Amílcar se fue, ellos no asistían si hacían cualquier actividad en el pedagógico, y yo logré eso porque me contacté con la gran mayoría de los del Orfeón que pude en ese momento, y el orfeón tuvo por lo menos una representación importante de cada época. De la época de Tito, de la época de Amílcar y de la época de Michel. Y creo que la de Tito no estuvo tan completa aunque hubo una representación, porque supimos que había personas que ya habían fallecido lamentablemente, pero estuvieron ahí pues, esa representación asistió y fue importante. A mí eso me encanta.

Las palabras de apertura estuvieron a cargo del Dr. Humberto González, como Subdirector Encargado de Extensión. La presentación de la Cronología del Orfeón estuvo a cargo del Profesor Cristian Sánchez, ex Director Decano del IPC y ex integrante del Orfeón Juan Bautista Plaza. Cada Director tuvo la oportunidad de dirigir tres piezas corales representativa de la etapa que le tocó asumir, y lo hicieron en el mismo orden de las etapas:

Primera Etapa: el Profesor Ernesto Ortiz dirigió “Canción de Cuna”, composición venezolana de Eduardo Plaza, “Qué bonita va” tonada chilena, música y

letra de Francisco Flores y arreglo coral de Ernesto Ortiz y “Joshua fit the battle”, Negro Espiritual de Jay Roberts.

Segunda Etapa: el Profesor Amílcar Rivas dirigió “Rosas Frescas”, poesía de Juan Ramón Jiménez y música de Juan Bautista Plaza. “Gota de breve rocío” Poesía de Manuel Felipe Rugeles y música de Inocente Carreño y “Mérida” letra de Emiro Duque Sánchez, música José Rafael Rivas, arreglo Rubén Rivas.

Tercera Etapa: el Profesor Michel Eustache dirigió “Por la Orillita del Río” letra de Jacinto Fombona Pachano, música Michel Eustache Vilaire, “Salmo 120” de Otto Olson y “Balía di Sehú” Eduard Toppenberg y arreglo de Rufo Odor.

Cuarta Etapa: la Profesora Cira Parra dirigió “Pescador de Anclas” Poesía de Andrés Eloy Blanco y música de Modesta Bor, “Coplas” compuesta por Erin Vargas y “Goza mi Calipso” compuesta por Albert Hernández.

Espontáneamente, en la elección del repertorio a interpretar en el reencuentro, emergieron las canciones icónicas de cada etapa, y queda develado que la canción Rosas Frescas de Juan Bautista Plaza, fue interpretada en las tres etapas anteriores. Para mí, esta una pieza mágica, impregnada de espiritualidad. Recuerdo un día que nos estábamos presentando en la Catedral de Caracas y estábamos interpretándola, cuando en el clímax de la canción, en lo más sublime, una flor se inclinó como si estuviera haciendo una reverencia. Por supuesto que algo tan parecido a lo sobrenatural llamó mucho la atención de los asistentes, a mi dio escalofríos.

En ese compartir la música de las diferentes etapas del Orfeón, se notó la necesidad innata que tenemos las personas a tener contacto social. En un artículo publicado por Claudia Farah en el periódico Últimas Noticias el 21 de Septiembre del 2018, Cuerpo 3, Sección Sociedad, “Científicos aseguran que cantar en grupo es el mejor antidepresivo natural que existe”. En el artículo Cristian Hernández, señala que “Los coros no solo mejoran los climas laborales y el trabajo en equipo sino que en Europa se usa mucho para trabajar temas de migración y marginalidad. Cantar une a las personas.” (p.20)

Cuando Robert destaca lo importante que fue para él poder convocar al Profesor Amílcar y a sus coralistas, se percibe algo significativo en este relato, y es

que se vuelve al tema de las interrelaciones de los coralistas que acompañaron al Profesor en la Segunda Etapa del Orfeón.

Desde que entré al Orfeón siempre me comentaban cosas de ese grupo de Amílcar, que no sé si era malo o bueno pero, eran situaciones que pasaban con ese coro, pero lo único que sabía es que era un grupo muy bueno a nivel musical, pero no conocía mucho más detalles. Lo que sí conocía es que era muy difícil de unirlos. En dado caso, hasta el mismo Amílcar era difícil de convocar.

Prosigue su relato tratando de hacer memoria sobre lo acontecido:

No sé si asistieron porque Amílcar apareció, también Amílcar estaba reacio, no sé, hay una historia de que supuestamente él no se fue muy cómodo del pedagógico, no iba al pedagógico, no asistía a las actividades que a lo mejor había sido invitado por el Orfeón. Pero ésta la acepto encantado porque yo siempre estuve en contacto directo con él y él estaba entusiasmado y logramos que viniera aquí a Caracas, creo que eso de cierta manera hizo que reapareciera ese grupo que fue representativo con el que él trabajó.

Cuando se cultiva una forma fluida para interrelacionarse, ese talento logra unir a las personas, hasta las que tiene problemas de interacción con los otros. Percibo que el grupo de Amílcar sólo necesita que alguien los motivara a estar, y por eso ellos respondieron aunque no lo hicieron de inmediato. Mi experiencia en ese reencuentro con el grupo de Amílcar, fue la de unos integrantes que se sintieron complacidos en estar de nuevo en los espacios queridos del Orfeón y conociendo otros integrantes.

Se reflejó en ese evento la hermandad coral que existe a pesar de las diferencias de los estilos de música coral que se interpretaba en cada etapa. Todos estábamos plenos de alegría y felicidad por interpretar los cantos comunes a todas las épocas, y los ensayos previos contribuyeron a construir los lazos de amistad y hermandad coral que no hubiera sido posible si alguien no hubiera tenido la iniciativa de convocar a ese mega reencuentro.



Imagen 71

Reencuentro por los 50 años en el Salón del Orfeón Juan Bautista Plaza

Fuente: María Josefina Machuca

De la época de Tito, el Profesor Christian Sánchez, no sólo asistió, sino que le correspondió el honor de hacer las remembranzas del Orfeón desde su fundación. Algunos de los Orfeonistas activos dieron sus apreciaciones sobre el evento. *Claribel* “*Recuerdo lo grato que fue que nos reencontráramos con tantos orfeonistas, y darme cuenta de que esos vínculos siempre están allí, como si los hubieras visto el día anterior*”. Los vínculos que se establecieron son tan fuertes que siempre trae alegría ver de nuevos a los amigos verdaderos que cultivaste a través del canto coral.

Rosa María: “*Recuerdo la planificación y organización del evento*”. Ella fue una de las que tuvo mayor responsabilidad en el montaje del evento, en algunas oportunidades estuvo a punto de claudicar, pero el deseo de concretar ese sueño la impulsó hasta el final cuando pudo disfrutar del fruto de su trabajo. Julio recuerda “*El reencuentro de la gente de todas las etapas, los ensayos de cantos comunes*”. En todos los grupos corales siempre hay un chistoso. En nuestro caso es Julio, Profesor de danza egresado del Pedagógico, es un excelente tenor, siempre tiene el chiste a flor de piel, hace excelentes imitaciones y nos alegra mucho la vida con u manera jocosa de ver las realidades. En el evento por supuesto que se dedicó a hacer reír a los coralistas. Para Cira fue:

Conversar con personas de tantas épocas distintas y sentir ese gran amor por su Orfeón, su disposición para cantar, colaborar, ensayar, sus ganas de estar allí. Yo solo admiré como Robert y Rosa, como ratoncito de biblioteca lograron motivar a tanta gente. Y no olvidemos la recepción final ofrendada por un compañero de los de esa época de oro de Michel ¡Y la alegría tan espontánea de los que estábamos allí!

Algunos coralistas tuvieron dificultades para cumplir con los ensayos. Aún así, su deseo de estar allí los ayudó a superar todos los obstáculos. Amparo:

Para mí fue accidentado porque recuerdo que estaba de reposo por el problema que tuve en la mano. Sin embargo, pude compartir con todos en los ensayos de los tres grupos de los diferentes momentos y ¡¡¡Guao!!! Qué rico fueron esos ensayos con todos los directores, ex orfeonistas, lo más bonito fue el compartir con todos.

Por su parte Gioconda expresa:

Yo asistí solo a la presentación y me emocionó mucho poder escuchar a mi querido orfeón que formó parte importante de mi vida y además ver interactuar a todos los directores que ha tenido el Orfeón, es un momento único e irrepetible que no todos los coros tienen la oportunidad de vivir.

Este importante espacio de encuentro de subjetividades e intersubjetividades propició la reunión de diferentes actores quienes por primera vez se dieron cita en este significativo evento del Orfeón Juan Bautista Plaza.



Imagen 72

Profesor Hurtado en el brindis por los 50 años del Orfeón

Fuente: María Josefina Machuca

Como era de esperarse se dieron cita personajes ligados sentimentalmente con el Orfeón desde su fundación. El Profesor Omar Hurtado Rayugsen fue uno de ellos, 50 años después. En muchos de los eventos importantes del Orfeón participaban nuestros familiares, quienes se convirtieron en unos integrantes más del Orfeón porque eran los invitados naturales a los Conciertos. Al transcurrir los años ese vínculo de amistad se fue consolidando y por eso también forman parte de los reencuentros del Orfeón.



Imagen 73

Mi mamá y mi tía en el Salón del Orfeón

Fuente: María Josefina Machuca

Como evidencia de lo dicho, mi madre Luisa Machuca expresa sus sentimientos hacia el Orfeón “*Cuando uno va a las presentaciones, se siente como que, lo que ustedes sienten cuando están cantando, lo siente uno cuando los está oyendo, es algo muy bonito y emotivo*”. Recuerdo que estando recién llegada al Orfeón, tuvimos una presentación en Centro de Caracas, y como era el día de mi cumpleaños, después de salir de la presentación nos trasladamos a mi casa en el Junquito para celebrar en compañía de mis familiares. El Gordo Sergio, que en ese momento era delgado, me ofreció un concierto con su violín, el era uno de los discípulos de Michel en este instrumento. Desde entonces surgió ese vínculo con mi familia también, difícil de disolver.



Imagen 74
Parte del grupo en un compartir en Restaurant “El Gran Señor”
Fuente: María Josefina Machuca

Muy merecido fue cerrar con broche de oro tan emotivo evento. Nos reunimos para cenar después de un día pleno de canciones, emociones compartidas, alegrías, recuerdos, y vivencias que siempre quedarán grabadas en nuestras memorias y en nuestros corazones. William Fernández, el moreno que aparece con una chemise a rayas, viajó desde Estados Unidos para participar en este importante reencuentro, y no quiso perderse de nada.

Lo difícil de estos reencuentros es tener que despedirnos de nuevo, nunca queremos hacerlo, y aunque no lo queramos, la nostalgia por la ausencia es inevitable. Solo nos reconforta saber que siempre habrá una oportunidad más para vernos y poder compartir de nuevo la alegría de estar juntos. Y si no fuera así, la esperanza llena nuestros corazones.

ESCENA IX

AL RESCATE DE LA IDENTIDAD NACIONAL

El rescate y la conservación de nuestra identidad como venezolanos, han sido aspectos muy importantes que emergieron de este estudio. *Robert:*

Yo pienso que, con relación a esa pregunta que tú haces creo que si es necesario, mantener esa, no se si podría decir la idiosincrasia del Orfeón que hay que mantener, pues esa secuencia histórica musical que el Orfeón ha tenido desde su fundación, porque es lo que le da su identidad, que es justamente a lo que tú quieres llegar.

La mirada decolonial reflejada en la música venezolana ha sido una de las fortalezas que ha tenido el Orfeón en su trayectoria coral. Sin embargo, se percibe una preocupación de parte de los directivos en cuanto a rescatar música que no se ha interpretado para divulgarlas a través de las interpretaciones del Orfeón. *Cira:*

Hablé con Erin y Robert, porque dije que íbamos a hacer arreglos de Reinaldo Armas, para armar un programa decente de él que como músico venezolano no le hemos parado y no hemos montado nada de él, y es muy prolífico y muy bueno. Y que lo hagamos con tiempo, para que cuando llegue el concierto, o el doctorado honoris causa, podamos tener la música y habría que hacerlo en la casa de Amparo mientras tanto.

Claribel: “*Habría que hacerlo con Chelique Sarabia también*”. Surge la necesidad de rescatar el de repertorio venezolano a través de Proyectos que impulsen la interpretación de nuestra música venezolana. Para Peñín (1999)

Esa mirada hacia dentro, en lo personal pretende el encuentro consigo mismo, y por ende, volver hacia el pasado de su cultura, de su sociedad, en la esperanza de que allí, en sus orígenes, encontrará lo puro, lo prístino, lo auténtico. Este intento de encontrarse asimismo como individuo y como individuo inserto en una sociedad, no es más que la búsqueda de la identidad. (p.21)

Yo ¿Qué se proyecta con respecto a la música nacional? *Cira:*

Con la situación que tenemos, mantenerse en este momento en el orfeón, es saludable para nosotros, saludable para la institución comprometiéndonos con el país porque yo tengo entre ceja y ceja, montar una canción de Venezuela que no sea la que todo el mundo canta, porque han salido muchas canciones de Venezuela ahorita y tenemos que hacerle un arreglo a eso.

Es una inquietud compartida por Claribel: “*Yo tengo una que se llama Venezuela, yo voy a buscar la partitura. Cira aclara cuál es su intención:*

Yo hablo de las nuevas, de músicos venezolanos que se están dando a conocer afuera. Y están grabando cosas, no vamos a grabar nosotros? En las graduaciones mi línea de acción es que reconozcan a su Venezuela. Qué contribuya a reconocer que el problema que estamos teniendo lo ha tenido mucha gente, y vale la pena centrarse en quienes somos.

Esa necesidad de sentir ese nacionalismo que vuelca la mirada hacia lo propio hacia la Venezuela que queremos conservar como el hogar que nos cobija se ve reflejado en el discurso de Peñín (1999) cuando señala

...se sustenta inconscientemente en esa necesidad vital del hombre que se siente de un sitio, de un lugar, como permanencia biológica, social y cultural, y que allí fue haciendo sus vivencias hasta llegar a configurar un cuerpo de tradiciones determinadas. Ese sentido de pertenencia genera afectividad, sentimiento. (p.23)

Ese sentir de Cira y Claribel sensibiliza a *Erin* quien expresa

Me siento en deuda porque Cira me ha dicho que si yo compongo algo nosotros lo cantamos, será en octubre que retome el trabajo de compositor y arreglista, y trabajar con el Orfeón, además porque me parece que es toda una institución por la parte de investigación, la parte de todo lo que produce la universidad y el Orfeón como lo dice Michel en su tesis.

El Orfeón Juan Bautista Plaza Simbólico

Un aspecto muy importante que se ha venido mostrando en este estudio, es esa imagen del Orfeón como Patrimonio Cultural de la UPEL, pero al mismo tiempo, como ese espacio que propicia el encuentro de subjetividades e intersubjetividades y exalta los valores más sublimes de todo ser humano, como la solidaridad, la unión, la fraternidad, el amor, la paz, la espiritualidad, el respeto, la disciplina, la responsabilidad y el compromiso demostrados en el trabajo en equipo, que con sus polifonías invita a la reconciliación entre los seres humanos y entre los pueblos.

Así se percibe del discurso del Profesor Erín: El Orfeón es:

La voz artística de la universidad, nada más y nada menos que en la música, que la música es un arte que llega a todos los seres humanos. Al igual que el deporte, el Orfeón rompe barreras políticas, porque yo he visto gente que es oposición, otras que son pro gobierno y allí han convivido. Bueno, se discute o se habla pero se mantienen allí, cantando juntos, y eso lo hace el milagro de la música. Eso para mí es algo realmente significativo, además de la marca personal que está allí.

Percibo que este reencuentro ha sensibilizado al Profesor Erin a participar activamente en el Orfeón en el corto plazo,

Yo no me he metido al orfeón, porque yo soy compositor y estar con voces eso me aturde. Cuando voy a componer escribo lo que ya yo escuché, por eso le he huido ese trabajo por años. “Pero siento que estoy en deuda artística con el Orfeón y lo retomaré después de octubre.”

La Cantata Criolla Símbolo Musical de Nuestra Identidad

Con motivo de los 80 años de fundado el Pedagógico de Caracas, se le rindió un merecido homenaje con el montaje de la Obra Sinfónico-Coral “La Cantata Criolla”, el poema del escrito barinés Alberto Arvelo Torrealba “Florentino el que cantó con el Diablo”, y música del compositor guariqueño Antonio Estévez, de quien se celebraba un centenario de su nacimiento, obra basada en un pasaje de nuestros llanos venezolanos.

De acuerdo a la información sobre “IPC recibirá homenaje con la Cantata Criolla por sus 80 años, que adelantaba Nicol Pérez el 26 de Septiembre de 2017 del Noticias UPEL del Rectorado, los días 28 y 29 de Septiembre, más de 400 voces, pertenecientes a agrupaciones corales y orfeones de la UPEL y otras universidades invitadas, participaron en la jornada bajo la dirección del Director caroreño Felipe Izcaray. Los solistas participantes fueron Idwer Álvarez tenor actuando como Florentino y Franklin De Lima como barítono quien actuó como el Diablo.

Los asistentes al concierto pudieron disfrutar, como antesala al acto central, de las canciones Melodía en el llano y Polo doliente, compuestas por Estévez y entonadas por la solista Inés Feo La Cruz. El evento inició a las 6.00 pm en la Sala Ríos Reyna del Complejo Cultural Teresa Carreño.



Imagen 75
Afiche con la invitación al evento
Fuente: Relaciones Públicas IPC

En ese evento se reunieron en fraternidad grupos corales de diversas instituciones, y esto dio lugar otra vez, al reencuentro con los hermanos coralistas. En tan merecido homenaje se toma al Orfeón como el símbolo institucional que deja en alto la imagen del Pedagógico. Así quedó demostrado en el magno evento que se llevó a cabo en el Teatro Teresa Carreño donde se dieron cita docentes, administrativos, personal obrero, directivos, estudiantes, familiares, allegados, invitados especiales y público en general. La presentación de la Obra representó un oasis en el mundo complejo mundo social que estamos viviendo, y nos conectó con la música que nos enaltece lo nuestro, pero también eleva el espíritu y nos trae dicha y felicidad. Esas fueron las apreciaciones del público asistente.



Imagen 76
Integrantes del Orfeón y amigos reunidos en espacios del Teatro
Fuente: María Josefina Machuca

Como se muestra en la gráfica anterior, también nos reencontramos con los amigos distantes, con quienes tuvimos la oportunidad de vibrar en un solo canto, de compartir el arduo trabajo que significó reunirse para montar y afinar las notas con las otras agrupaciones, *“respirar al unísono con los otros coralistas”* como nos indicaba Cira en los ensayos. Estos encuentros para los ensayos se constituyeron en otras oportunidades para aprender de los directores que con sus diversas técnicas nos enseñaban algo nuevo y diferente, y de la convivencia, ya que tuvimos que ceder algunas comodidades en los salones de ensayo para hacerlo al aire libre en los espacios del Edificio Histórico o en la Plaza Central de la Torre Docente.

Para los integrantes del Orfeón fue motivo de alegría y beneplácito volver a compartir con nuestro querido Director “de siempre” Michel Eustache quien se hizo presente para honrar con su asistencia nuestra ofrenda musical venezolana al lado de

tantos hermanos coralistas. En la gráfica siguiente: Después de la presentación de la Cantata Criolla, Izquierda: Karelys, Amparo, Josefina, Robert, Alena, Michel, Rosa María, Jesús y Manuel.



Imagen 77

Michel con un grupo representativo del Orfeón

Fuente: María Josefina Machuca

Los profesores asistentes manifestaban que se sentían como en una fiesta de gala, donde fue menester acicalarse de acuerdo a esa celebración. Pudimos compartir con personas de alta vibración que siempre andan alegres y entusiasmadas por la vida. También con los familiares y amigos que se hicieron presentes. La música siempre será la excusa perfecta para disponerse a ser felices y acudir a ese lugar de encuentro de intersubjetividades donde está asegurado el ir a pasarla bien y el acercamiento a los otros que son afines con nuestras motivaciones. Un ejemplo fue el poder compartir con nuestro colega Alberto Perestrello quien siempre es un allegado sentimental del Orfeón y a quien apreciamos mucho.



Imagen 78

Con Alberto y la madre de Alena

Fuente: María Josefina Machuca

Al entretener las apreciaciones anteriores con lo expresado por Jauset (citado por Mosquera, 2013)

...la música involucra muchos elementos en la vida de las personas como el cuerpo, la mente, las emociones y hasta las relaciones sociales, ya que puede crear sensaciones de unidad, induciendo a reunir un grupo de personas que tienen en común experiencias físicas, como celebraciones de conciertos o en una iglesia. (p.35)

Se aprecia que la convocatoria a grandes eventos como la Cantata Criolla, siempre será una excusa perfecta para asistir a compartir la felicidad de vibrar y fluir con la vida, de la misma forma que lo hacen las notas musicales en las canciones. Rosa María expresó que para ella la interpretación de la Cantata Criolla representó “*Lo sublime*”. Para Alena significó “*Una conexión espiritual única y una experiencia diversa nutrida de muchas experiencias y de talento de los directores*”.

Amparo se explaya a describir todo lo que su memoria destello le muestra:

Para mí fue de gran orgullo, y por muchas razones. Primero que la interpretación va mucho más allá, la viví, la sentí. Y todas las distintas facetas que se cumplieron antes del tan esperado día de la presentación cuando los ensayos se convirtieron en alegrías, en el compartir con tantos coralistas, que en ningún momento sentí cansancio alguno.

El hablar de este evento le genera mucho entusiasmo y prosigue:

El trabajo unificado de cada cuerda, los ensayos generales con el gran Maestro Felipe Izcaray, pero sobre el honor a nuestra alma mater, que para ese entonces arribaba a sus 80 años de fundación. En fin todos pusimos alma vida y corazón”.

Por si fuera poco, ante la emoción que le genera cualquier temática relacionada con el Orfeón, Amparo también expresa el apego a sus vivencias en la agrupación.

Quiero seguir (en el Orfeón) mientras viva, ¡viejita no! para mí el canto coral es como renovarse, es conservar la juventud, es como no envejecer nunca, y eso es bueno para las personas que tenemos años de vida, porque eso nos mantiene vivas con neuronas sanas y siempre activas, haciendo sinapsis positiva y eso es bueno. Ojalá que la gente se diera cuenta de que la música te hace joven, te lleva al conocimiento de ese universo inmenso que es Dios, que es el mundo y eso lo hace la música y cantar es la versión más grande que Dios nos ha dado para agradecerle cada día por la vida, es una experiencia maravillosa.

También en este evento el papel de la Directiva del Orfeón fue fundamental para que se concretara el trabajo musical. Cira, Robert y Rosa tuvieron a cargo de la logística y las técnicas musicales, con la colaboración de Directores y músicos de otras agrupaciones corales.



Imagen 79

**En pleno concierto de la Cantata Criolla en el Teatro Teresa Carreño
Fuente: María Josefina Machuca**

Como puede verse en la imagen, el producto de todo ese inmenso trabajo, se resume en el rotundo éxito de la presentación Sinfónica Coral de la Cantata Criolla, aunque esto significó estar por lo menos tres meses montando la obra y ensayando con dedicación, sacrificando parte de las vacaciones de agosto, y haciendo también un gran esfuerzo por superar las notorias limitaciones económicas que impidieron que fuéramos los anfitriones perfectos que brindan refrigerios a sus invitados, y la falta de dotación de los espacios más adecuados para llevar a cabo el complejo trabajo coral,

Merecido fue el homenaje a nuestro insigne Pedagógico de Caracas, pero también el homenaje que nos hicimos a nosotros mismos, al regalarle a nuestras almas y a nuestros corazones esa energía vital que es capaz de transmitir la música. Esta experiencia no sólo pertenece al acervo patrimonial del Pedagógico de Caracas, sino también al acervo afectivo y cultural de nuestras vidas.



Imagen 80

**Idwer Álvarez, Felipe Izcaray y Franklin de Lima al culminar la exitosa Obra.
Fuente: Alba ciudad 96.3 FM**

ESCENA X

UN APORTE PARA LA PAZ

No podía concluir esta historia coral, sin hacer a alusión a la tan esperada Paz que añoramos todos los venezolanos en este momento crucial de nuestras vidas como hijos enamorados de su país. Algunas veces los contenidos de las canciones están directamente relacionados con ese importante valor, pero aunque otras canciones no tienen que ver, igual traen mucha paz a quien los escucha. Cira se refiere a la tarea que tenemos pendientes como Coro:

Hay muchos países que han pasado por lo que estamos pasando nosotros y han seguido adelante, y esas canciones, todas han sido con esa esperanza con ese mensaje de que sí podemos, si lo vamos a lograr, y la gente lo ha aplaudido.

Se percibe una intencionalidad de poner la música que se interpreta en el Orfeón al servicio de la paz. Entrecruzando esta intención con lo que dice Rodríguez (2010) “Así mismo, dado que la música se parece a la cultura por el proceso individual que se suma a una intensión colectiva tiene la posibilidad de brindar elementos de convivencia, participación y diálogo con el exterior”, p.21. Se percibe de lo expresado por Cira, el deseo de encarar de forma positiva la compleja crisis que estamos viviendo, pero propone que se haga a través de la expresión de una música coral renovada, de ser posible creada en el seno del Orfeón.

Al respecto dice:

Eso lo podemos lograr pero con música venezolana nuestra que está saliendo ahorita, o sea, modernizarnos nosotros los compositores, yo me tengo que meter en esa nota porque a mí me dicen si, tus arreglos son tan buenos y debo ponerme a escribir, para hacerlo y quien mejor que el orfeón para eso. Un aporte para la paz también sería pertinente”.

En coherencia con ella, Rodríguez (2010) señala:

Respecto a lo anterior se puede entender que la capacidad expresiva de los seres humanos es aquella por medio de la cual cada uno de estos encuentra la posibilidad de comunicar lo que ocurre en su interior. Esta dialéctica constante que el ser humano realiza entre su mundo interno y el externo le permite su construcción como sujeto, pero también su elaboración y aporte respecto al mundo social. (p.18)

Si en esa capacidad expresiva no están presentes ni los afectos, ni los valores de fraternidad, amor, solidaridad, la alteridad, respeto y espiritualidad, poco será lo que pueda lograrse para lograr la paz. En las interacciones intersubjetivas entre los seres humanos, esto puede traducirse en la ausencia de comunicaciones asertivas que debe prevalecer entre los venezolanos, tanto con ellos mismos, como con los otros. También podrían convertir a todo el que ignora lo esencialmente humano, en un controlador de personas y de emociones y capaces de seguir reproduciendo el colonialismo que tanto nos ha costado superar, y que tanto daño nos hace en estos momentos de confusión.

La manera de “Ser” transcompleja de todos los venezolanos en esta época de crisis, hace que no sea tan simple la interacción, la interpretación y la comprensión de las realidades que contextualizan el mundo de vida de cada uno. Vemos a diario como las diferencias irreconciliables, redundan en desencuentros, malentendidos y riñas que dificultan las relaciones intersubjetivas entre las personas, originados a menudo por las diferencias en los puntos de vistas con los cuales cada uno enfoca la realidad que le es inherente. Desde una mirada espiritual, una canción para la paz uniría los corazones de los venezolanos.

En mi esencia aprecio mucho el ejercicio de la verdadera libertad, y por eso es un bien muy apreciado para mí. De acuerdo a mis experiencias y convicciones, considero que el ser humano al no sentirse libre para ser, pensar y actuar, sienta las bases sobre la cual se edifican la mayoría de las situaciones problemáticas que aquejan a las personas en la actualidad, que se ven reflejadas, a su vez, en las interrelaciones humanas tóxicas presentes en la sociedad contemporánea. Sería una importante contribución al aprender a convivir juntos a través de de la música, en una Sociedad que cada vez demanda más de la inteligencia emocional y el amor entre sí de sus ciudadanos, y a su vez, nos ayudaría a superar la crisis moral y de valores por la que atravesamos en estos difíciles momentos.

Al respecto Rodríguez (2010):

Se encuentra así aportes para la transformación de la violencia directa, indirecta y cultura, pues al haber cambios en lo personal, familiar e incluso en las representaciones individuales y sociales, es posible aportar a un mejor concepto de sí mismo, lo cual impacta la relación con el entorno, llegando a producir cambios respecto a la relación con la sociedad. (p.32)

La falta de cercanía, que propicia la actual crisis social y económica en Venezuela, redonda en muchos casos, en el irrespeto hacia los demás, la falta de tolerancia y la falta de aceptación del otro, y también, en problemas físicos y emocionales de quien carece de las herramientas para superar las situaciones problemáticas que se le presentan, y en donde la música coral podría llegar a ser un gran antídoto.

La música coral, debería minimizar esas consecuencias dañinas para las personas, y por ende, para la sociedad, pero también contribuir a la construcción de una cultura de Paz, tan necesaria y pertinente en los momentos de crisis que vivimos en la actualidad. Unas propuestas musicales sustentadas sobre lo esencialmente humano, nos ayudarían a comprender la realidad de los humanos, a pelear menos y comprendernos más, y también a resaltar el rol importante que desempeña cada ser humano latinoamericano y caribeño en el inmenso escenario llamado vida.

La Directora por su parte, propone abordar la problemática en un sentido, incentivar la Paz al mismo tiempo que resalta nuestros valores autóctonos. Yo por mi parte, desde hace algún tiempo vengo madurando la idea de invitar a la autora de una canción por la paz, para que autorice su arreglo coral y convertirla también en un Himno que una a todos los seres humanos sin distinción de razas, credos, ideologías políticas, clases sociales y nivel intelectual. Mi gran sueño, que tal vez caería en lo utópico, sería que hagamos el megaconcierto donde las personas den su mensaje de reconciliación, sobre todo a los grupos radicales que tienen polarizada a nuestra patria.

Esta apreciación es compartida en
<http://www.pangea.org/unescopau/img/programas/musica/07musica005e.pdf>

...cuando se tiene la capacidad y el poder de llegar a muchas personas como en el caso de los actores o actrices o los líderes de cualquier tipo, la responsabilidad es mayor, porque ellos tienen la posibilidad de lograr cambios más palpables.

El Orfeón ha demostrado tener esa capacidad reconciliadora de la gente, la propuesta va mucho más allá, la reconciliación de todos los integrantes de nuestro pueblo venezolano, por el bien de nuestra nación que ya es vista como única e irrepetible en el amplio concierto de los países latinoamericanos, en el cual la música del Sistema Nacional de Orquestas y Coros fundado por el Maestro José Antonio Abreu, ya está llevando su mensaje de paz a todos los rincones del mundo. Para Abreu (2001)

El establecimiento de sistemas nacionales para la educación en el arte y por el arte al alcance de las mayorías se impone día a día, con avasallante ímpetu como instrumento insuperable de organización social y desarrollo comunitario. Bajo tal perspectiva, educación artística equivale a educación modelo para una Cultura de Paz. (p.113)

El propósito de ambas propuestas tiene una misma dirección, unir de nuevo a todos como los hijos de la misma patria que somos, vernos como venezolanos en unidad, con una visión transmoderna que todo lo incluye y la música, en el transcurrir del tiempo, ha demostrado ser la mensajera de la Paz cada vez que los seres humanos así lo han decidido. Así lo afirma la siguiente cita:

Desde tiempos ancestrales, pasando por Mozart con su Flauta Mágica y Beethoven que le puso a música a la Oda a la Alegría de Schiller para su magistral Novena Sinfonía, hasta John Lennon, Bob Marley, Sting, Ian Chester y Rubén Blades, así como miles de trovadores conocidos o anónimos que siempre han existido en cada comunidad del planeta, el mensaje ha sido el mismo: un mundo es suficiente para todos. Lamentablemente, todavía quedan personas que no quieren escuchar. Entre tanto... ¡Que siga la música!
<http://www.pangea.org/unescopau/img/programas/musica/07musica005e.pdf>.2018

ESCENA XI

EL ORFEÓN TRANSMODERNO DE MIS ANDANZAS

Existe en la actualidad un Orfeón Juan Bautista Plaza más vivo y vibrante que nunca. Su actual Directora es un ejemplo de lucha y superación que no se ha dejado amilanar por los reveses que le ha deparado la vida, y esa misma capacidad que ha demostrado para superarse a sí misma, la está aplicando en superar al Orfeón dentro de tantas dificultades por las que atraviesa en el presente. Junto a su más cercano colaborador, el Profesor Robert Inojosa sacan adelante la tarea de mantener activos a sus coralistas mientras que otros orfeones de la Universidad tiraron la toalla y dejaron las agrupaciones a la deriva.

El perfil de una Directora Luchadora

La Profesora Cira Guadalupe Parra Sánchez, nació en Febrero de 1961. Posee una amplia trayectoria musical. Realiza sus primeros estudios musicales con instrumentos folclóricos venezolanos (cuatro y arpa) con el arpista Salomón Villegas. Luego y gracias a la orientación de Isabel Palacios, ingresa a la Escuela de Música "Juan Manuel Olivares" y luego a las "José Lorenzo Llamozas, la "Juan José Landaeta y el Instituto de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela (precursora del IUDEM actual UNEARTE). Se inicia en sus estudios de Dirección Coral con los profesores Michel Eustache y Alberto Grau y en Dirección Orquestal con Gonzalo Castellanos Yumar. Posteriormente, con beca de la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho, realiza estudios de Licenciatura en Teoría de la Música y Dirección Orquestal en el College-Conservatory of Music de la Universidad de Cincinnati obteniendo la licenciatura "Cum Laude" en 1987. La universidad la beca y le otorga una teacher assistantship (profesor asistente) y comienza a dictar los cursos de dirección y de literatura coral, además de dirigir las agrupaciones corales del conservatorio. Culmina sus estudios de Maestría en Dirección Coral en 1989 y el de doctorado en Artes Musicales en 2006. Allí se prepara en dirección orquestal con Terrence Milligan, Teri Murai y Gerhard Samuel y en dirección coral con Earl Rivers, John Lemman y Elmer Thomas. Además, toma cursos y seminarios en investigación, gerencia cultural, música sacra y venezolana, pedagogía musical,

composición y dirección orquestal con maestros como: Fiora Contino, Paul Salamunivich, Sir David Willcoks, Erkki Pohjola, George Hust, Rodolfo Sanglimbeni, Sung Kwak, Donald Moses, Dan Olof Stenlud, Modesta Bor y Luis Felipe Ramón y Rivera, entre otros. Actualmente culminó un diplomado en Dirección Orquestal en la Universidad central de Venezuela (UCV) Con Miguel Ángel Monroy y Juan Francisco Sans y culmina diplomado en investigación educativa en UPEL-IPC.

Comienza su actividad como directora con el Coro infantil del Colegio Santiago de León de Caracas (donde estudiaba) en 1976. A partir de ese momento se mantiene dirigiendo coros y orquestas infantiles, juveniles y adultos. Cabe mencionar los coros infantiles y Coro Juvenil de la Fundación Orfeón Universitario (actual Fundación Vinicio Adames). Con la juvenil obtiene el primer premio Clásicos Coros Mixtos del Tercer concurso polifónico "Ciudad Ibagué" en Colombia (1981). Además, dirige el Chancel Choir de la Iglesia Presbiteriana de Blue Ash, Seven Hills Sinfonietta, Arcos y Voces Juveniles de Caracas del Colegio Emil Friedman, el Coro de Opera del Teatro Teresa Carreno, el Orfeón de la Universidad Metropolitana (con quien obtiene el tercer premio en la primera categoría coros mixtos en el Festival de Canto 2004, entre otros. Ha actuado en calidad de directora invitada con coros y orquestas en Venezuela, Estados Unidos, Colombia y El Salvador. Dicta cursos, seminarios, conferencias y talleres en Técnica de la Dirección, Literatura Coral, Historia y Teoría de la Música y Educación Musical. Ha sido jurado en diversos concursos corales, resaltando el Festival Internacional D'Canto 2008. En sus conferencias, talleres y seminarios ha resaltado el valor de la Música en la Educación, el Análisis musical y la música de Modesta Bor.

Actualmente es profesora de los cursos de dirección e instrumentos y los cursos de teoría de la música en la especialidad de Educación Musical del Departamento de Arte (desde 1996) y Directora del Orfeón Juan Bautista Plaza (desde 2009) en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas y directora del Grupo Vocal Garúa de la Universidad Simón

Bolívar desde 1994) Supervisa la actividad coral en el Colegio Emil Friedman desde 2016.



Imagen 81
Dra. Cira Parra Directora del Orfeón
Fuente: Zenaida Díaz

La Profesora Cira comenzó con nosotros siendo una coralista mas, pero sus amplios conocimientos sobre la Dirección Coral la hicieron digna de ocupar el cargo que hoy ostenta. Tal como emergió en este estudio, el sentido de pertenencia que implica el arraigo a la cultura del Orfeón es una condición que legitima la posición del gerente musical del grupo coral. En la actualidad, ese sentido de pertenencia nos ha ayudado como equipo a superar las dificultades que se nos presentan y mantener una actitud positiva, aun cuando a veces se hace bastante cuesta arriba lograrlo.

Me consta el gran sentido de solidaridad que demuestra su Subdirector, Profesor Robert Inojosa quien combina esta gran virtud humana con su extraordinario talento para la música y su forma de dirigir heredada del Maestro Michel Eustache, que en combinación con la perseverancia de su Directora han logrado sacar adelante el trabajo coral, como una demostración de que cuando se trabaja en comunidad es más fácil lograr los objetivos colectivos. También me consta, el gran trabajo y esfuerzo demostrado por Zenaida, Nidia, Amparo y Claribel que junto a mi persona, hemos demostrado amar al Orfeón incondicionalmente durante más de 20 años

ininterrumpidos, y por eso la herencia se mantiene activa con el sueño de que sea transmitida a las futuras generaciones.



Imagen 82

El Orfeón Juan Bautista Plaza en las graduaciones año 2019

Fuente: Robert Inojosa

La nueva generación que en este momento hace posible el trabajo coral, es un ejemplo de que cuando se quieren hacer las cosas pueden lograrse. En la gráfica coralista que están activos en el Orfeón actual, además de Rosa María, Claribel y yo.

LAS 17 LEYES INCUESTIONABLES DEL TRABAJO EN EQUIPO

LEY # 1: LA LEY DE LO TRASCENDENTAL

Uno es demasiado pequeño como para pretender hacer grandes cosas

🎵 APLICACIÓN A LA MÚSICA CORAL 🎵

Esta ley es aplicable a los diferentes Coros y Orfeones y a NOSOTROS. Si queremos cosechar éxitos en cada uno de los coreutas debemos tomar en cuenta que solo no podemos hacerlo, cada coralista es necesario para lograrlo, debemos entender que los compañeros son nuestros mejores aliados que aunque pertenezcan a determinada cuerda, no son únicos sino que todas las voces son importantes. el Director está al frente para guiar, dirigir, enseñar y que al igual que las voces es pieza clave para el éxito del coro. Pero es solo en el trabajo de equipo donde nos esforzamos en mejorar a diario la técnica vocal, la pronunciación, la letra, la música; entender el entramado musical entre las voces y trabajar en equipo para lograr una interpretación que nos mueva, nos motive, entusiasme y apasione.

Afiancémonos más como equipo coral, entreguemos lo mejor de nosotros en cada ensayo, seamos responsables con nuestros horarios y actividades grupales, respetemos el trabajo de nuestros compañeros y disfrutemos con amor y pasión el don maravilloso de la música coral.

CIRA PARRA

Imagen 83

Orientaciones Corales por parte de Cira

Fuente: Cira Parra

Mi Orfeón transmoderno, es un grupo que maneja valores de amor, respeto, solidaridad, fraternidad, espiritualidad y la inclusión independientemente de las diferencias profesionales, sociales, ideológicas, de raza, credo y pareceres individuales que nos hacen diversos como a cualquier ser humano. Es un Orfeón que mira con esperanza, y convicción al mismo tiempo, la posibilidad de rescatar nuestra identidad como venezolanos, latinoamericanos y caribeños, sin descuidar los valores institucionales que se manejan en nuestra querida Universidad, y está dispuesto a mantenerlos así cueste un poco de esfuerzo y sacrificio.

Mi Orfeón transmoderno es un grupo que ama lo esencialmente humano y lo pone por encima de las disciplinas corales, que no quedan en segundo plano sino que enriquecen la excelencia técnica con la energía del humanismo, lo cual lo ha hecho único, especial e irreplicable a lo largo de 55 años de trayectoria musical. No es de extrañar entonces, que en el afán de mantener ese Orfeón unido por varias generaciones mas, las propuestas que tienen en mente sus más fieles integrantes, así como sus directivos, tenga que ver con esos proyectos que le dan vida a lo diferente, a lo de vanguardia, a lo decolonial que garantice su permanencia en el tiempo, y nos proyecte como venezolanos optimistas y resilientes, eso sí, siendo siempre felices.



Imagen 84
En Tanaguareñas en armonía y siempre felices
Fuente: María Josefina Machuca

ESCENA XII

LAS POLIFONÍAS DE UN FUTURO PROMETEDOR

Tal como lo fui destacando a lo largo de esta Tesis Doctoral, el resultado de un trabajo de investigación desarrollado bajo un sustento paradigmático emergente, se caracteriza por ser inacabado, y por lo tanto, se cierra el telón de una fase, pero siempre esa fase va a iniciar una nueva que se deriva de esa misma realidad, en un continuum que no tiene fin, y que siempre acoge las nuevas realidades que emergen de las experiencias humanas, las cuales también son imparables y no admiten pausas.

Un Pasado Proyectado Hacia el Futuro Coral

De la disertación que mantuvieron los profesores de música, emerge la intencionalidad de darle forma a los proyectos musicales, y aflora la necesidad de adecuarlos a las demandas académica e investigativas del Pedagógico. Sobre este aspecto se refiere Robert:

Ya eso si lo habíamos cuadrado Cira y yo hacer una especie de Congreso porque ahora el trabajo coral no es solamente cantar sino que sea metido también en la parte académica investigativa, o sea, ver que aporte nosotros podemos dar como agrupación musical coral dentro del mundo coral venezolano, en la parte de investigación. Claro eso lo tenemos pensado hace como tres años, pero lo hemos tenido en stand by porque bueno. Sin embargo, nosotros estamos tratando de materializarlo, pero si hay que lanzarse aunque sea con dos o tres personas.

En cuanto al repertorio que tienen pensado para el futuro cercano, no hay seguridad de cómo puede implementarse debido a las dificultades sociales por las que estamos atravesando. Robert expresa:

Te voy a ser sincero, yo andaba siempre en picada con eso, y sé que no es la justificación, pero, la cosa no ha sido tan fácil con toda esta situación del país. Y lo que más me pega a mi no es el hecho de hacer un repertorio, nosotros podemos pensar en una visión de que es lo que se quiere hacer. El problema está en que a veces no contamos con el recurso humano, entonces tenemos que estar cambiando el repertorio a cada momento porque contamos con el grupo que está que podemos hacer este tipo de pieza, por ejemplo voces oscuras no tenemos en este momento.

Sin embargo, ya se está pensando en una estrategia para abordar el trabajo coral a pesar de las circunstancias difíciles. Robert propone:

Tenemos que reinventarnos un repertorio que no he clasificado aún por lo menos para tres voces por los momentos, pero (procurar) que el Orfeón no deje de sonar. Sino por lo menos ajustarnos a lo que hay pues. Y sería tres voces donde canten los caballeros la misma voz porque el problema es que no tenemos voces oscuras, con las damas podemos resolver porque hay un poco más, pero con los caballeros no. El repertorio no lo tenemos definido porque estamos buscando justamente ese tipo de piezas donde se puedan ajustar esas tres voces por los momentos como te digo para que el orfeón pueda seguir sonando.

A pesar de la crisis socio-económica por la que estamos atravesando, ese arraigo que caracteriza a los integrantes del Orfeón ha propiciado su subsistencia, aún cuando ha sido difícil que reciba el apoyo financiero que requiere por parte de la Universidad. Robert:

Hace poco te comenté que en los orfeones de la UPEL, al parecer el único que está activo es el Orfeón Juan Bautista Plaza. Los otros directores a lo mejor, no es que no hayan logrado resolver, sino que no les ha resultado, o las limitaciones han sido más fuertes. No sé realmente cual es el caso con cada uno, pero lo cierto es que no han podido seguir las agrupaciones, y el Orfeón si sigue activo. De hecho nosotros ahorita estamos haciendo un solo ensayo a la semana por la cuestión del traslado, del efectivo para no hacer que las personas estén yendo las tres veces a la semana, sino están en el Pedagógico”.

En las fotografías presentadas hemos visto que el Orfeón por mucho tiempo estuvo conformado por un número importante de coralistas, pasaban de 30 personas, y en algunas oportunidades llegaban a 60 integrantes. Volver a ese grupo numeroso que hacía que las canciones sonaran con más potencia y sentimiento, parece ser la añoranza de su actual Subdirector. Yo: ¿En el futuro como te gustaría que se proyectara el orfeón y que se podría hacer?

Fíjate a mi no me gusta quedarme en el pasado para vivir de eso, pero si voy al pasado para tomar cosas de allí y relanzar, ahorita que estaba viendo las fotos, me acordaba de muchas cosas buenísimas que viví con el orfeón, anécdotas buenísimas, y una de las cosas que yo extraño de ese orfeón, es el coro gigantesco. De tanta gente que iba porque le gustaba y porque quería cantar pues, uno que otro que no pegaba pie con bola, pero yo pienso que el trabajo, ahí principalmente por ser el coro de una institución pedagógica, es eso debe haber integración más que exclusión.



Imagen 85

El Orfeón en total sinergia durante un descanso

Fuente: María Josefina Machuca

En la gráfica anterior, una representación del Orfeón en una de las tantas graduaciones a las que hemos asistido. De camisa blanca sentado en la primera fila, el Profesor Miguel Tiape fallecido en el año 2017. De pie, el Profesor Julio Hidalgo, como siempre haciendo chistes e imitaciones perfectas, quien siempre invita al acercamiento sinérgico de nosotros como hermanos coralistas. Esta sinergia propicia, que a pesar de que en la actualidad el Orfeón no cuente con una masa de coralistas con más de 30 participantes, siempre se reúne una representación significativa que sale adelante en los compromisos adquiridos, con entrega y cariño.

Acerca de la proyección del Orfeón dentro de 5 años, Robert señala:

Bueno yo lo he visualizado y he pensado que el Orfeón va a tener mucho mas de 30 voces, o sea, pero evidentemente tenemos que trabajar para eso desde este momento, un coro bien representativo no para la institución, sino por especialidades en el Pedagógico, que haya una representación de cada una de esas especialidades”.

El Orfeón como institución tiene el compromiso de mantenerse vigente y procurar mantenerse en el tiempo. Le comenté a Robert que al parecer es el único coro que queda activo en la UPEL. Al respecto expresó:

Sobre eso que dices, y de que el Orfeón es una institución para la Universidad, lo que yo pienso en el caso de nosotros, es que el grupito que estamos en el Orfeón, tenemos que tratar de asumir, porque yo se que la mayoría tiene el Orfeón como hobby, hay que concretar un poquito más el trabajo, si ensayamos solo el jueves tratar de estar ese día y aprovechar el trabajo aunque seamos poquitos.

En el corto plazo está en construcción la propuesta sentida de componer una Canción para la Paz, que se deriva de las mismas experiencias narradas por los protagonistas de esta historia, en las cuales se evidencia la necesidad de hacer un aporte para la construcción de una cultura de paz en estos momentos en los que en Venezuela, necesita mucho de la inspiración divina para superar todos los obstáculos temporales con que los que nos toca lidiar como una forma de regresar al hogar espiritual de donde todos los seres humanos venimos, y al cual regresaremos como unidad trascendiendo el tiempo y el espacio.

En una proyección hacia un futuro prometedor del Orfeón Juan Bautista Plaza, éste se erige como uno de los paladines de la reconstrucción de nuestra identidad nacional, latinoamericana y caribeña, en donde se seguirá consolidando a través del admirable trabajo del Sistema Nacional de Orquestas, y un ejemplo a seguir por todas las agrupaciones corales de nuestros pueblos del Sur y del Caribe.

Hallazgos que Develan Realidades Solapadas

Gracias al proceso que llevé a cabo en este estudio pude encontrar aspectos de la realidad que de otra forma no los hubiera percibido. Uno de ellos, develó una realidad impregnada de espiritualidad, pero también de resistencia a los patrones preestablecidos por el mundo occidental, que hizo aflorar de forma espontánea la naturaleza afroamericana de uno de sus actores sociales, quien se describe en su discurso, como una persona y como un Director Coral emergente, donde la música afro entró a jugar un papel fundamental, pero que sirve de herencia socio-cultural para las futuras generaciones del Orfeón.

Otro hallazgo, fue percibir el sentido de protesta social a través de la música, que devela a un Michel irreverente y rebelde ante las injusticias, quien siempre nos impulsó a interpretar la música que expresaba desacuerdo con las irregularidades que veíamos alrededor, y que hacía nacer en nosotros una resistencia a cantar algo para lo cual no teníamos ni una pizca de inspiración. Nunca entendí su intención hasta ahora que emergió de su relato, la rabia que siente ante las desigualdades de las que

se es víctima por parte de los colonizadores no importando de dónde provengan. Siempre quiso que nos solidarizáramos con él, y por eso nos hacía cantar canciones de protesta alrededor de plazas o lugares públicos, como lo hizo una vez en la Plaza Caracas.

Comprendo también, porque pude ponerme en su lugar, su afán por hacer música de una manera distinta, integraba las artes, y también mostrábamos resistencia a hacerlo. No entendí en su momento que él solamente quería ejecutar propuestas distintas, casadas con lo diferente e integral, de una manera que rompiera con estructuras tradicionales porque siempre estuvo conectado con lo emergente. Esto significa un aprendizaje para mí porque muchas veces no nos preocupamos por entender al otro, simplemente porque no nos colocamos en su lugar para interpretarlo y perdemos de compartir con el otro, tal y como las percibe.

Igualmente otro significativo hallazgo lo representó visualizarme y sentirme llena de espiritualidad al expresarme a través del arte de cantar, en ser una artista que aún no ha desplegado todas sus potencialidades, pero que le entusiasma la sola posibilidad de proyectar su arte de aquí en adelante y autorreconocerme en mi potencial espiritual. También pude percibir que la realidad del Orfeón con una mirada decolonizadora, es compartida por muchos otros integrantes del Orfeón, y motiva a seguir impulsando el canto coral con apego a nuestras cosmovisiones ancestrales.

Ahora que he tenido contacto con mis hermanos coralistas de todas las épocas, veo una coincidencia en cuanto a la importancia que ha tenido para cada uno de ellos, su experiencia coral en el Orfeón. Para todos nosotros, lo vivido ha sido único e incomparable y Michel fue y seguirá siendo un maestro querido y apreciado por todos nosotros.

En los últimos encuentros con los orfeonistas y los directivos para aplicar las entrevistas y el grupo focal, percibí que la aparente resistencia que mostraban para hacer proyectos con el Orfeón, dio un gran giro positivo al despertarse la motivación y el entusiasmo por ponerse a trabajar en equipo para sacarlo adelante, con nuevas ideas, nuevos proyectos, con nuevas estrategias para hacer el trabajo coral. Lo cual

me llena de regocijo, puesto que quedó demostrado el gran amor y sentido de pertenencia que se siente hacia el Orfeón.

Percibo amor y afectos al extremo cuando se trata de recordar lo que se ha vivido. Cada recuerdo del repertorio coral interpretado en diferentes momentos históricos, nos traslada inmediatamente a un viaje hacia un pasado que nos llenó de mucha dicha, y cuyos lazos afectivos no se han disuelto, a pesar del tiempo transcurrido, las fronteras que en algunos casos nos separan, y las realidades de crisis social que enfrentamos, que en algunos casos ha hecho imposible la continuidad en el este grupo coral.

Lo vivido y memoriado ha dejado profunda huella en cada uno de nosotros en los diferentes roles que hemos desempeñado dentro del Orfeón Juan Bautista Plaza. Borrosa como la siguiente imagen, pueden ser los recuerdos que guardamos en nuestro corazón, pero nunca se desvanecerán por completo porque, en nuestra memoria quedarán grabados todas las vivencias que nos unirán como hermanos coralistas, como escribió Beethoven, hasta el infinito, más allá de las estrellas.



Imagen 86
Posando en el Aeropuerto de Aruba
Fuente: Alexander Abello

ESCENA XIII

CAMINANTE NO HAY CAMINO SE HACE CAMINO AL ANDAR

*América nos convoca a pensar,
desde la comprensión de
nuestra propia identidad,
que somos capaces de construir
una nueva etapa de nuestra historia.
Graciela Maturo.*

Una vez recorrido el largo camino investigativo que conllevó a una feliz culminación de este trabajo, pude interpretar de los relatos narrados, que el total del repertorio tanto nacional, como latinoamericano y caribeño representativo de América y el Caribe, predomina sobre la interpretación del repertorio universal clásico proveniente de Occidente. En el entretejido dialéctico que se hizo de los discursos de los actores, quedan en evidencian todas las experiencias subjetivas e intersubjetivas que hicieron rememorar incontables momentos vividos en grupo que dejaron al descubierto los dos aspectos fundamentales que se trataron en esta investigación: La espiritualidad, como elemento inseparable de la música, y la mirada decolonialista presente en el repertorio coral del Orfeón Juan Bautista Plaza.

De los testimonios escritos emergió que nuestros antecesores musicales, Maestros consagrados de la Música en nuestra patria, atinaron a tomar de cada tradición musical aquellos elementos que propiciaron el nacimiento de una forma de interpretar la música polifónica con rasgos que le son muy característicos, y que nos identifican como venezolanos, aún cuando su morfología se deriva de una hibridación a la que dio lugar el proceso de transformación cultural, y en consecuencia coral, que se vive desde mediados del Siglo XIX en Venezuela, lo cual proyecta una orientación decolonialista de la música coral que data del Siglo antepasado.

Los afectos y los sentimientos emergieron a flor de piel a lo largo de estos trayectos de la vida del Orfeón, los protagonistas de ésta trama musical, construida con los testimonios y versionar de todos los que relataron sus vivencias, donde se encuentran hasta fans, aliados, admiradores y participantes activos del Orfeón, cada uno desde sus miradas, y posturas epistemológicas diversas, siempre se identificaron

en cuerpo, alma y corazón con las expresiones artísticas que han orientado las interpretaciones de acuerdo a las inclinaciones de cada uno de los directores que han tomado la batuta de la agrupación en sus diferentes etapas. Pero en especial la propuesta de Michel Eustache, de darle un giro decolonialista a la interpretación de la música coral.

Se interpretó que en el mundo de vida de los actores sociales, existe una innegable entrega espiritual en cada una de las interpretaciones que hace el Orfeón desde sus inicios, y es el denominador común presente en su proyección coral hacia todas las comunidades. De allí el reconocimiento que sigue teniendo como importante patrimonio cultural tanto en la Universidad, como en los diferentes escenarios nacionales e internacionales donde se ha presentado.

Desde una mirada transcompleja y decolonialista de la realidad, de mi parte hay un reconocimiento a la vigencia del repertorio musical universal, pero me llena de mucho contento experimentar en la interpretación de nuestra música venezolana, en algunos casos, apegada e interpretada en forma autóctona en la medida de lo posible. También experimentar en la interpretación de nuestra música latinoamericana y caribeña, gracias a nuestro Director afrodescendiente, Michel Eustache, que la dejó como herencia a la actual Directora Cira Parra.

De acuerdo a esta convicción, es importante destacar que mi conexión musical con el Orfeón ocupa gran parte de mi historia de vida, y también representa momentos inmensamente felices que seguro serán la eterna motivación para seguir viviendo mucho más experiencias, en interacción humana y afectiva con los otros, que siempre estarán presentes para darle forma a más momentos corales maravillosos. Este es solo un retazo de mi biografía que me hizo interpretar cuán importante ha sido la música en mi vida, y como el Orfeón de mis amores, de mis recuerdos, de mis experiencias gratificantes y de desencuentros, forma una parte importante de ella.

REFERENCIAS

- Abreu, J.A. (2001). *Música para la paz*. En Fundación de Cultura de Paz. *El contrato global Encuentro Internacional sobre Cultura de Paz, Madrid, 11-13 diciembre 2000*. Fundación Cultura de Paz, México.
- Austin, J. L. (1975) *Otras mentes*. En Ensayos filosóficos. Madrid: Revista de Occidente.
- Autoestima: Extraído de: <https://psicologosenlinea.net/23-definicion-de-autoestima-conceptos-de-autoestima-segun-diferentes-autores-y-abraham-maslow.html#ird2ddq2d>.
- Balza L., Antonio M. (2009) *Pensar la Investigación Postdoctoral desde una perspectiva transcompleja*. UPEL. Revista de Investigación y Postgrado. REVINPOST, Vol. 24, N° 3, Pág. 45. Diciembre 2009.
- Baptista, P., Fernández, C. y Hernández, R. (2003). *Metodología de la Investigación*. México, D.F. 3era Edición. McGraw-Hill/ Interamericana Editores, S.A. de C.V. p. 455, 479
- Bateson, G. (1997) *Espíritu y Naturaleza*. Buenos Aires. Amorrortu. Capra, Fritjos (2000). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.
- Bautista S., J. J. (2014) *¿Qué Significa Pensar Desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental*. Ediciones Akal. S.A. Madrid, España.
- Bellelli, G., Leone, G. y Curci, A. (1999) *Emoción y Memoria Colectiva. El Recuerdo de Acontecimientos Públicos*. Revista Psicología Política, N° 18. Págs. 101-124. Universidad de Bari, Italia.
- Bethencourt, B. (2009) *Influencia Africana en la Música Caribeña*. Revista Foro del Futuro. Tema: Afroamérica. Fondo Editorial IPASME. Caracas. Venezuela.
- Bonhome, C. (2004). La empatía. [Documento en línea], disponible en www.proyectopv.org/1-verdad/empatia.htm. [Consulta: Julio de 2016].
- Buendía, L., García, P. y Hernández P., F. (1997) *Métodos de Investigación en Psicopedagogía*. Madrid: McGraw-Hill/Interamericana
- Burke, P. (2000). *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, España.

- Calzavara, A. (1987) *Historia de la Música en Venezuela*. Fundación Pampero. Venezuela.
- Castro, S. (2007). *Decolonizar la Universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes*. (79-91). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Césaire, A. (2006) *El Discurso sobre el Colonialismo*. Ediciones Alcal. S.A. Móstoles. Madrid.
- Claret V., A. (2009). *Proyectos Comunitarios e Investigación Cualitativa*. Caracas. 6ta Edición. Editorial Texto.
- Díaz, J. L. (2010) *Música, lenguaje y emoción*. Revista Salud Mental. Scielo. Vol. 33. N° 6. México.
- De Sousa Santos, B. (2011) *Epistemologías del Sur*. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana. Utopía y Praxis Latinoamericana. Julio-Septiembre. pp 17-39. FCES. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- Dufourcq (1984) *Breve Historia de la Música*. Fondo de Cultura Económica. Av. Universidad 975. México, D.F.
- Dussel, E. (2006) *Filosofía de la Cultura y la Liberación*. Ensayos. Universidad Autónoma de México. Editorial UACM. México, D.F.
- Dyer, W. (1981) *El Cielo es el Límite*. Edit. Grijalbo. Barcelona. España.
- ELSA-Episteme: Desde la Comprensión del Ser... Hasta el Hacer del Conocimiento...9/7/16 Disponible en: <http://> abril de 2018]
- Fanon, F. (1975) *Por la Revolución Africana*. Fondo de Cultura Económica. Av. de la Universidad 975. D.F., México.
- Farah, C. (2018) *Científicos aseguran que cantar en grupo es el mejor antidepresivo natural que existe*. Periódico Últimas Noticias 21 de Septiembre del 2018.
- Ferrarotti, F. (1983). *Las Historias de Vida como Método*. *Acta Sociológica* 56, 95-119. *Storia e storie di vita*. Roma: Laterza. , (1982). Acerca de la autonomía del método biográfico, En Duvignaud J. (ed): *Sociología del conocimiento*. México: FCE., (1991). *La historia y lo cotidiano*. Madrid: Península

- Frías D. Noemí (2009) *Creencias, Sentidos y Significados. Sobre la Praxis Docente Crítica. Un Estudio Autobiográfico*. Trabajo de Ascenso. Departamento de Geografía e Historia del Pedagógico de Caracas. UPEL. Caracas, Venezuela.
- Galeano, E. (1976) *Las Venas Abiertas de América Latina*. Editorial Siglo XXI. México.
- Gallardo, J. (2011) *Gestualidad y Música Coral*. Revista Ciencia, Tecnología y Sociedad. Nº 5. Octubre 2005. Págs. 141-147.
- Galvís, R. (2007) *El Proceso Creativo y la Formación del Docente*. Revista de Educación "Laurus". UPEL. Año 13. Número 23. Pág. 82
- García C. N. (1989) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Edit. Grijalbo. México, D.F.
- García, D. (2007). El Paraíso está quedando en el olvido... (02/07) Disponible en: <http://www.semanariohipico.com.ve/portal/el-paraiso-esta-quedando-en-el-olvido/> [Consulta: 02-07-2007].
- García, J. (2006) *Caribeñidad: Afroespiritualidad y Afroepistemología*. Fundación Editorial El Perro y la Rana. Venezuela.
- García P. A. (2016) *La música en el desarrollo emocional y la comunicación afectiva* · CEFIRE. Págs. 1-11.
- Granados Alvarado, A. Definición y tipos de valores. (02/07) Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos75/definicion-tipos-valores/definicion-tipos-valores.shtml#ixzz4DHRb5vp7>.
- Ghiso, A. (2000). *Potenciando la Diversidad (Diálogo de saberes, una práctica hermenéutica colectiva)*. Artículo de Revista. Medellín. Colombia.
- Giménez, G. (2008) *Cultura, Identidad y Memoria. Materiales Para una Sociología de los Procesos*. Revista Frontera Norte, Vol. 21, Nº 41, Págs. 7-32. México.
- González M., J. (2009) *Vaudou: Fe que Llena de Encanto a la Perla Negra de El Caribe*. Revista Foro del Futuro. Año 2, Nº 3. Págs., 251-306. Tema: Afroamérica. Fondo Editorial Ipasme. Ministerio del Poder Popular para la Educación. Caracas, Venezuela
- González R., F. (2006) *Investigación Cualitativa y Subjetividad*. Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. ODHAG. Edit. Miserior. Guatemala.
- Gordon, L. (2010) *Transdisciplinarietà: Para no ser Esclavos del Saber de otros*.

- Guba, E. G., y Lincoln, Y. S. (1981) *Effective evaluation: Improving the usefulness of evaluation results through responsive and naturalistic approaches*. San Francisco: Jossey Bass.
- Guba, E. (1991) *The alternative paradigm dialog*. In *The Paradigm Dialog*. Newbury Park, California: SAGE. Traducción: Prof. A María Castro Núñez.
- Guilarte C., G. (2009) Resistencia Cultural Africana en las Actividades Minero-Extractivas. Papel de la Trata Negrera y la Esclavitud en el Contexto de la Globalización Colonial. *Revista Foro del Futuro*. Año 2, N° 3. Págs, 125-179. Tema: Afroamérica. Fondo Editorial Ipasme. Ministerio del Poder Popular para la Educación. Caracas, Venezuela.
- Gurdián, A. (2007) *El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-educativa*. Coordinación Educativa Cultural Centroamericana (CECC), Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). San José. Costa Rica.
- Honoré. C. (2007) *Elogio de la Lentitud*. Editorial Nuevo Extremo S.A. A.J. Carranza. Buenos Aires-Argentina.
- <https://book.google.co.ve/book?isbn=9509413828.p41-consultaenlinea.13-4-rítmica-en-cruz-2018>.
- https://es.srichinmoy.org/recursos/musica_y_espiritualidad/musica_espiritualidad.
- <https://america central/haiti/música de haiti.p.4.12-10-2018>
- <https://tradiciones y costumbres de Haiti#influencia africana.consulta-p5-9-10-2018>
- <https://es/america central/haiti/música de haiti.consulta-p.8-6-10-2018>
- <https://es/stories/gente-y-cultura/patrimonio-musical/#>
- <http://hermandadblanca.org/espiritual/la-musica>
- <http://lavanguardia.com/historiayvida/la-novena-sinfonia-de-beethoven-11215-102tml>
- <http://definición-de/solidaridad/>
- <https://www.significados.com/amistad>
- <http://www.pangea.org/unescopau/img/programas/musica/07musica005e.pdf2018>
- <http://www.radiomundial.com.ve/article/estudie-hasta-6to-grado-las-sentidas-palabras-de-oscar-d'leon-al-recibir-honoris-causa/10-9-2019>
- Hurtado, J. (1998). *Metodología de la investigación holística*. Ediciones Sypal, 3ra Edición. Caracas. Venezuela.
- Ibáñez, T. (1990) *Aproximaciones a la Psicología Social*. Industrias Gráficas Galileo S.A. Barcelona. España

Ibáñez, T. (2001). *Psicología Social Construccionalista*. México: Universidad de Guadalajara.

Importancia de los Valores (2016). (02/07) Disponible en: <http://www.importancia.org/valores.php>.

Jiménez, J. C. (2008). El Valor de los Valores. (02/07) Disponible en: <http://elvalordelosvalores.com/definicion-de-los-valores/>. [http:// www. Mérida. com](http://www.merida.com), (2005).

Kuhn T., S., (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica. Passin.

Kuper, A. (2001) *Cultura: La versión de los antropólogos*. Edit. Paidós Ibérica. SAICE. Barcelona, España.

Lara L., E. (2005) La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: Una interpretación epistemológica *Revista de Antropología Experimental*, número 5, texto 10, pág.9.

León M. (2007) *Aproximación al Estudio Semiótico del Repertorio Coral Infantil*. Trabajo de Ascenso. Departamento de Prácticas Docentes del Pedagógico de Caracas. UPEL. Caracas, Venezuela.

Lévinas, E. (2004) *El Tiempo y el Otro*. Paidós. Barcelona. España.

McLaren, P. (1998). *La vida en las escuelas una introducción a la Pedagogía Crítica en los Fundamentos de la Educación*. México: S. XXI.

Maldonado-Torres, N. (2007) *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*, en Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (eds.)

Márquez P., E. (2000). *Sociología de la Educación*. Caracas: FEDUPEL

Márquez P., E. (2009). *La perspectiva epistemológica cualitativa en la formación de docentes en investigación educativa*. Revista de Investigación UPEL N° 66, Vol. 33. Publicaciones IPC.

Márquez, E. (2008). Reflexiones sobre cómo construir el Proyecto de Tesis Doctoral desde la perspectiva cualitativa. *Revista Universitaria de Investigación: Tierra Firme*, XXVI (103), 387-404

Márquez P., E. (2008). *El grupo de discusión*. Material de lectura para Seminario. USR. Caracas Venezuela.

- Martínez, M. (2004). *Arte y ciencia de la metodología cualitativa*. México: Trillas.
- Martínez, M. (2007a). *El paradigma emergente: hacia una nueva teoría de la racionalidad científica*. 2da ed.-México: Trillas
- Martínez, M. (2007b). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Caracas: Editorial Trillas.
- Maslow, A (2000) *El Hombre Autorrealizado. Hacia una psicología del Ser*. Editorial Kairós. 13ª Edición. Barcelona, España.
- Maturo, Graciela (2010) *América. Recomenzo de la Historia. La lectura auroral de la Historia en la Novela hispanoamericana*. Buenos Aires. Argentina: Editorial Biblos.
- Mercado M., A. y Hernández O., A. (2010) *El Proceso de Construcción de la Identidad Colectiva*. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. Vol. 17. N° 53, pp. 229-251. Universidad. Autónoma del Estado de México. Toluca. México.
- Meza S. G.E. (2007) *Square Dance y el Calypso limonense*. Revista Intersedes. Volumen VI N° 10 2005. Edición Digital 26/07/2007. Universidad de Costa Rica.
- Mignolo, Walter. (2000). *Local Histories, Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Mignolo, W. (2005) *El Pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto*. Disponible en http://tristestopicos.org/walter%20mignolo_descolonial_tristestopicos.pdf.
- Molino, J. (2005) <http://www.musicaunam.net>
- Morín E. (1999) *Los Siete Saberes necesarios para la educación del futuro*. [Documento en línea Paria: UNESCO. Disponible: www.complejidad.org/7saberesp.doc. consulta: 2016.febrero.20]
- Morín, Edgar (2001) *Introducción al pensamiento complejo*. Editorial Gedisa.SA. 4ta Reimpresión. Página Virtual: Barcelona.
- _____ (1988) *El Método III: El conocimiento del conocimiento*. Editorial Cátedra. Madrid.
- Montero, M. (2006). *Hacer para transformar*. Buenos Aires: Paidós.

- Monzó y McLaren (2017) *La Pedagogía crítica y la opción descolonizadora: Retos de la inevitabilidad del capitalismo* en Libro por compilación de autores: *Pedagogía Crítica: aportaciones de investigadores y educadores latinoamericanos*. Centro Latinoamericano de Estudios en Epistemología Pedagógica. Compiladores: Carlos Viltre, Oscar José Fernández y Germán López.
- Morillo M., M. S. (2017) *Necesidades Espirituales y Calidad de Vida en el Cuidado Enfermero en los Hospitales de San Juan de Dios de Andalucía*. Tesis Doctoral. Universidad De Sevilla. Facultad de Enfermería, Fisioterapia y Podología. Departamento de Enfermería. España.
- Morín, E. (2002) *Los Siete Saberes necesarios para la Educación del futuro*. Ediciones Faces/UCV. Venezuela.
- Mosquera, I. (2013). *Influencia de la música en las emociones*. Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes, 1. (2), Barranquilla. Colombia. P.34-38.
- Odman, P. (1988) *Hermeneutics*. En J.P. Keeves (Ed.) *Educational research, methodology and measurement: An international handbook*. Oxford: Pergamon Press.
- Ortega V., P. (2009) *La Pedagogía Crítica: Reflexiones en Torno a sus Prácticas y sus Desafíos*. Revista Pedagogía y Saberes. Nº 31, Pág. 26
- Ortiz S., E. (2002) *Orfeón "Juan Bautista Plaza" del Pedagógico de Caracas*. Ediciones del Vicerrectorado de Investigación y Postgrado. UPEL. Instituto Pedagógico de Caracas. Caracas 1021. Venezuela.
- Ortiz S., E. (1986) *"20 Canciones Corales de Juan Bautista Plaza*. Recopilación del Profesor Ernesto Ortiz. Homenaje del IUPC al Epónimo de su Orfeón. UPEL. Instituto Pedagógico de Caracas. Caracas. Venezuela.
- Palacio V., C.J. (2015) *La Espiritualidad Como Medio de Desarrollo Humano. Cuestiones Teológicas*. Rev. Medellín-Colombia ISSN 0120-131X. 2389-9980 (en línea). Vol. 42. No. 98. Julio-diciembre. 2015. pp. 459-481
- Parroquia El Paraíso (Caracas) (2016). (02/07) Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Parroquia_El_Para%C3%ADso_\(Caracas\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Parroquia_El_Para%C3%ADso_(Caracas)).
- Peñín, J. (1999) *Nacionalismo musical en Venezuela*. Fundación Vicente Emilio Sojo. Editorial Texto C.A. Caracas-Venezuela.
- Pérez A., Santiago (2014) *El Canto Coral: Una Mirada Interdisciplinar desde la Educación Musical*. Revista Estudios Pedagógicos. Vol. XL, Nº 1. pp. 389-404. Universidad Austral de Chile. Valdivia. Chile.

- Piquer G., A. (2016) *Relación Entre Música y Emociones*. Jornadas: La Música en el Desarrollo Emocional y la Comunicación Afectiva. CEFIRE.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. [Documento en línea]. Disponible:<http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/ cgi-bin/library.cgi?e=d-11000-00-off-0clacso-00-1-0-10-0-0-direct-10-4-0-01-11-es-Zz-1-20-about-00-3-1-00-0-4-0-0-01-00-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL4.9&d=D9664.2> [consulta: 2018, marzo 25].
- Rafael Bisquerra: <http://www.rafaelbisquerra.com/es/inteligencia-emocional/inteligencia-emocional-segun-salovey-mayer.html>
- Righetti, M. (2004) *Historias de Vida Entre la Literatura y la Ciencia*. Ediciones Morata Madrid.
- Rodríguez P. R. (2013) *Dirección de Coro. La ciencia, la técnica, las artes, las costumbres*. Junta de Andalucía, Consejería de Educación. Cultura y Deporte. Centro de Documentación Andalucía. España.
- Rodríguez S., A. P. (2010) *Aportes de la Música al Proceso de Construcción de Paz. Caso Batuta-Meta*. Trabajo de Grado. Universidad Nacional De Colombia. Facultad De Ciencias Humanas. Departamento De Trabajo Social. Bogotá, Colombia.
- Rojas de Escalona, B. (2007). *Investigación Cualitativa, Fundamentos y Praxis*. Caracas. FEDUPEL.
- Ruiz J, e Ispizua M. (1989) *La Descodificación de la Vida Cotidiana. Métodos de Investigación cualitativa*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Rusque, A. M. (2007) *De la Diversidad a la Unidad en la Investigación Cualitativa*. Vadell Hermanos Editores, C.A. 3ra reimpresión. Venezuela.
- Sánchez E. (2000). *Todos con la Esperanza. Continuidad de la participación comunitaria*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Sánchez F., S. y Epelde L., A. (2014) *Cultura de Paz y Educación Musical en contextos de Diversidad Cultural*. Revista de Paz y Conflictos. Nº 7. 2014. pp. 79-97. España.

- Sánchez Ortega, N. (2011). *De la fotografía como representación de la realidad a documento representado: el análisis documental de contenido*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, octubre, www.eumed.net/rev/cccss/14/
- Sandín, M. P. (2003). *Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y tradiciones*. Editorial McGraw-Hill/Interamericana. Madrid, España.
- Sandoval, C. (1966). *Investigación cualitativa*. Bogotá-Colombia: Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior.
- Santiago C. y Grosfoguel, R. (2007) *El Giro Decolonial: Reflexiones Para una Diversidad Epistémica más Allá del Capitalismo Global*. Compiladores. Siglo del Hombre Editores. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá.
- Santamaría D., C. (2007) *El Bambuco y los Saberes Mestizos: Academia y Colonialidad del Poder en los Estudios Musicales Latinoamericanos*. En Compilación de Santiago C. y Grosfoguel, R. *El Giro Decolonial: Reflexiones Para una Diversidad Epistémica más Allá del Capitalismo Global*. Siglo del Hombre Editores. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá. Pag-195-215
- Sautu, R. (2000). *Los métodos cuantitativos y cualitativos en investigación educativa*. En: Boletín de la Academia Nacional de Educación. Buenos Aires: abril, 2000, N° 42. (Conferencia pronunciada el 6 de marzo de 2000 en el acto de incorporación como miembro de número de la Academia Nacional de Educación, de la República Argentina).
- Schutz, A. (1973) *Las Estructuras del Mundo de la Vida*. Amorrortu. Buenos Aires, Argentina.
- Schütz, A (2003). *El Problema de la Realidad Social*. Buenos Aires- Madrid. Amorrortu. Editores.
- Schwanitz, D. (2005) *La Cultura. Todo lo que hay que saber*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid España.
- Tójar Hurtado, J. (2006). *Investigación Cualitativa. Comprender y Actuar*. Madrid. Editorial La Muralla, S.A.

- UPEL (2016) *Manual de Trabajos de Grado de Especializaciones y Maestrías y Tesis Doctorales*. Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. FEDUPEL. Caracas, Venezuela.
- Vallejo, H. (2018) *El Tambor Kaasha En La Yonna: Un Tejido Cosmogónico Del Clan Jirnúu De Los Wayuu*. Tesis Doctoral. Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe. Instituto Pedagógico de Caracas. UPEL. Caracas. Venezuela
- Wax, R.(1971). *Doing fieldwork:Warning and advice*. Chicago: University of Chicago Press.
- Willems, E. (1981). *El Valor Humano de la Educación Musical*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Wolcott, H. (2004). *Mejorar la escritura de la investigación cualitativa*. [Documento en línea]. Disponible:<https://es.scribd.com/document/168227994/Mejorar-La-Escritura-de-La-Investigacion-Cualitativa-Harry-Wolcott>
- Zapata, W. y Maya, M. (2014) *Música y Emoción*. Trabajo de Grado para optar al Título de Psicólogo. Universidad de Antioquía. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Departamento de Psicología. Medellín-Colombia.

MARÍA JOSEFINA MACHUCA

Profesora, abogada, Especialista en Educación Superior, Investigadora, coralista desde hace 41 años, solista solo para grupos de amigos y familiares. He participado en varias agrupaciones culturales tanto institucionales como comunitarias. Actualmente miembro activo del Orfeón del Pedagógico de Caracas con 27 años de trayectoria en la agrupación. Nací en Ciudad Bolívar, Estado Bolívar, el 15 de Diciembre de 1961. Edad 57 años. Estado Civil Soltera. Dirección. Bloque 4. Apto. 604. Piso 06. 2da Escalera. Sector UD-5. La Hacienda. Caricuao. Teléfono de Habitación 0212-4341338. Celular 0416-6077372 Correo electrónico finamach1@hotmail.com.

Grados de Estudio:

Profesora de Educación Comercial egresada del Instituto Universitario Pedagógico “Monseñor Rafael Arias Blanco con mención honorífica Cum Laude en el año 1989. Abogada egresada de la Universidad Católica Andrés Bello en el año 1993. Especialista en Docencia en Educación Superior, egresada de la Universidad Central de Venezuela en el año 2004. Candidata a Doctora en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe. Actual.

Cargos desempeñados:

En la actualidad: Coordinadora General del Programa de Especializaciones. Postgrado. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas. (2019) y Docente Ordinario, Categoría Agregado, Dedicación Exclusiva en el Departamento de Prácticas Docentes en las fases de Observación, Ensayo, Integración Docencia-Administración y de Ejecución de Proyectos Educativos. Coordinadora del Programa de la Especialización “Educación para la Gestión Comunitaria” Postgrado. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. IPC. (2018); Docente contratada en Postgrado en la Especialización “Educación para la Gestión Comunitaria” en Practicum I y Practicum II. Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio, Sede Higuerote. (2014); Docente Contratada en Postgrado en la Especialización “Educación para la Gestión Comunitaria” en 1) Legislación Comunitaria 2) Practicum I y 3) Practicum II. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. IPC. (2019). Cargo de Jefa de Área de Conocimiento de Educación Comercial desde 2005 hasta 2011; Coordinadora de Fase de Proyectos Educativos en el año 2009 y cargo de Coordinadora de la Fase de Observación desde el año 2012 hasta el año 2016. Docente Contratada en el Departamento de Educación Comercial en el curso de “Legislación Laboral”. (2004); Docente ordinaria en Educación Comercial, Categoría Asistente tiempo convencional. Instituto Universitario Pedagógico “Monseñor Rafael Arias Blanco. (2004). Acreditada Investigadora A-1 en el PEII por la ONCTI. 2015.