

“Los compositores son una especie en extinción”: Francisco Rodrigo Arto y el panorama de la creación musical en Venezuela (1990-1999)

Ricardo Escorcio Pereira. Universidad Complutense de Madrid | ricescor@ucm.es
ORCID: 0000-0002-7171-142X

DOI: <https://doi.org/10.46553/riim.2026.7438>

Resumen

Durante la década de los años 90, la figura del compositor en Venezuela fue precaria ante un sistema gubernamental que no le garantizaba apoyo, ni visibilidad ante la sociedad musical. Ante este escenario, el objetivo de este artículo es reconstruir el contexto de la composición con Francisco Rodrigo Arto como figura central, considerado como el más galardonado en la historia musical de ese país. Bajo los postulados de Madrid (2021) en torno a la anti-biografía musical, se desea emplear una narrativa transhistórica y polifónica que confronta testimonios, prensa y documentos académicos para humanizar al compositor por encima de su labor creativa. Se identifican espacios de compositores que impulsaron la autogestión como respuesta a la desidia estatal. Se demuestra que el paradigma del compositor de esta década evolucionó hacia una figura integral para crear redes de difusión alternativas y adoptar posturas comunicativas al reinsertarse profesionalmente en un entorno cultural polémico y adverso.

Palabras clave: Francisco Rodrigo Arto, anti-biografía musical, autogestión, compositores, Venezuela.

“Composers are Endangered Species”: Francisco Rodrigo Arto and Musical Creation in Venezuela Outlook (1990-1999)

Abstract

During the 1990s, the status of composers in Venezuela was precarious, given a government system that offered them neither support nor visibility within the musical community. Against this backdrop, the aim of this article is to reconstruct the context of composition, with Francisco Rodrigo Arto as the central figure considered the most awarded composer in the country. Drawing on Madrid's (2021) principles regarding musical anti-biography, the aim is to employ a transhistorical and polyphonic narrative that brings together testimonies, press reports and academic documents to humanize the composer beyond his creative work. The article identifies groups of composers who promoted self-management as a response to state neglect. The paradigm of the composer in this decade evolved into a multifaceted figure, creating alternative distribution networks and adopting communicative stances whilst re-establishing themselves professionally within a controversial and hostile cultural environment.

Keywords: Francisco Rodrigo Arto, musical anti-biography, self-management, composers, Venezuela.

* * *

Introducción

Un recorrido por los diversos estudios académicos dedicados a la historia musical venezolana revela de inmediato el carácter inexplorado que hasta ahora ha tenido la vida y la obra de Francisco Rodrigo Arto. Nacido en Valtierra, España, el 17 de mayo de 1938, realizó sus primeros estudios

en el Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia, de Granada (1960-1961). Sin embargo, su mayor actividad musical se enmarca en el tiempo que vivió en Caracas, Venezuela: desde 1964 hasta 2016. Podría decirse que esa época se divide en unos primeros años dedicados a continuar su formación musical —con estudios en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas entre 1964 y 1971— y luego, una extensa dedicación a la enseñanza —como profesor de Contrapunto, Fuga y Composición en diversas instituciones de la ciudad, entre 1968 y 2002—. En paralelo, Rodrigo Arto desarrolló su obra compositiva, con un catálogo que comprende más de mil obras que, en palabras de Peñín (1998), obedecen a una “actitud estética ecléctica”. Con un sector de música religiosa catalogada como “tradicional” por sus fines prácticos, está también su producción “académica, para las salas de conciertos”, en la que predominan “recursos contemporáneos y variados, sin llegar a la experimentación o al recurso electroacústico vanguardista”.¹ De la misma forma, Rodrigo Arto es el compositor más galardonado de la historia musical venezolana con cincuenta y cuatro premios en concursos nacionales para diversos formatos instrumentales y vocales.

De los aspectos que resaltan en la trayectoria de este músico, destaca, por lo tanto, esa amplia cantidad de galardones obtenidos, que una gran parte de los compositores venezolanos subrayó como un logro. En diversas entrevistas efectuadas por Gómez en 2011 —a personalidades del gremio musical venezolano integrado por compositores, directores e intérpretes—, sobre el papel del compositor en la sociedad venezolana, surgieron reflexiones en torno a los concursos. Entre otros, el director de orquesta Rodolfo Saglimbeni (1962-2025) afirmó que “tenemos el caso del maestro Francisco Rodrigo que concursa frecuentemente y gana; es un compositor con mucho oficio y compone bastante; entonces muchas veces gana premios”.² Un testimonio similar al anterior se encuentra en lo expresado por el compositor Ricardo Teruel sobre Arto:

“¿Quiénes son los ganadores de los concursos? Reto a un compositor en este momento y le digo, dime los cinco últimos ganadores del premio de composición. Sabemos que el maestro Rodrigo a cada rato gana un concurso y por los concursos que gana debe[ría] ser un compositor que lo estén tocando continuamente, sus obras son muy buenas, las tocan una vez y ya está. Respeto mucho al maestro Rodrigo, pero considero que, en ese sistema, como te digo, las obras ganan y nadie las conoce”.³

Ambas citas solo lo destacan como ganador de premios de composición, y son escasos los datos sobre la recepción y valoración de las interpretaciones de sus obras. En tal sentido, Restrepo ofrece datos relacionados con la difusión de las obras de los compositores venezolanos entre 1988 y 2008. Menciona que Rodrigo Arto solo tuvo participación en los Festivales Latinoamericanos de Música de 1992, 1998 y 2004.⁴ No existen más datos que comprueben la participación de este compositor en el espacio musical venezolano.

Ante esta información, planteo como hipótesis que Francisco Rodrigo Arto representa una paradoja dentro de la modernidad musical venezolana ya que, a pesar de poseer un éxito cuantitativo en concursos de composición, su obra no logró trascender al repertorio activo ni a la

¹ José Peñín, “Rodrigo Arto, Francisco”, en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, tomo 2, edición de Walter Guido y José Peñín (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 539.

² Luis Ernesto Gómez, “Estudio de las formas de apoyo institucional al compositor activo en Venezuela” (Tesis de Maestría: Universidad Simón Bolívar, 2011), 220.

³ Gómez, “Estudio de las formas...”, 251.

⁴ Silvia Restrepo, “Difusión de la producción musical de los egresados de las cátedras de composición en Caracas (1988-2008)” (Tesis de maestría: Universidad Simón Bolívar, 2011), 92, 109-110, 118.

memoria histórica institucional debido a la desconexión existente entre los premios (que validaban su oficio técnico) y las dinámicas de difusión y gestión cultural en la década de los 90.

Por tal motivo, propongo como objetivo de este artículo reconstruir el papel de esta figura en la historia de la composición musical venezolana de esa época a través de su relación con los diversos espacios dedicados a esa área. A través de los postulados de Madrid en torno a la anti-biografía musical, selecciono aquellos aspectos que resultan pertinentes a este compositor y su función dentro del contexto histórico comentado.⁵ Establezco una retrospectiva hacia 1976, fecha en la que Rodrigo Arto hace un primer intento por incursionar en el medio musical venezolano bajo el perfil multidisciplinar impulsado por Yannis Ioannidis y su espacio de formación de compositores (1968-1976). Dirijo la atención a las funciones y labores de los diversos grupos de creadores musicales (1990-1999), para destacar el papel que tuvo Rodrigo Arto a nivel social, con el fin de valorar una inclusión o exclusión en ese contexto. Finalmente, resalto su postura crítica ante ese panorama bajo su lema “los compositores somos una especie en extinción”, en el que se aprecia a una figura apegada a la tradición y negada al nuevo paradigma del compositor que demandaba aquel tiempo.

Para la realización de esta investigación accedí a fuentes hemerográficas suministradas por el compositor; epistolares, que reposan en el Archivo de las Artes Musicales y Escénicas de Navarra (AMAEN); y bibliográficas, a través de la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Guido y Peñín, eds., 1998) y de diversos sitios electrónicos con información en torno a los espacios evaluados. El procesamiento de los materiales y los datos obtenidos —que son hasta la actualidad desconocidos para la academia musical venezolana—, permiten comprender las relaciones que existieron entre estos compositores y cómo estas resultan, en parte, una suerte de reflejo del perenne conflicto entre tradición y modernidad.

Anti-biografía: la alternativa al reflejo de una voz ausente

El avance que la biografía ha tenido en los últimos años, como un campo imprescindible dentro de los estudios musicológicos, se puede notar en textos como *Musical Biography. Towards New Paradigms* —editado por Pekacz en 2006— y su intención por abordar “aspectos medulares como su impacto en el análisis y en la construcción de significado musical para reorientar nuestro pensamiento al acercarnos a la música de compositores individuales que otorgan un nuevo estatus a la biografía”.⁶ Ante los objetivos que me trazo en esta investigación, es necesario establecer conceptos que vayan en consonancia con el diálogo entre fuentes de información contenidas en documentos académicos y en prensa, que conduzcan a un discurso unificado que, a una sola voz, defina el trayecto que encabezó Rodrigo Arto en esa década en particular.

En tal sentido, Madrid plantea un análisis crítico de los textos dedicados a la biografía musical, incluyendo el de Pekacz, y propone nueve estrategias que definen la “anti-biografía musical”, basado en la desestabilización de un relato para desarrollar una narración que crea al sujeto de nuevo.⁷ De las nueve, seleccioné las siguientes:

⁵ Alejandro Madrid, “Entre/tejiendo vidas y discursos: notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”, *Revista Argentina de Musicología* 22 (1), (2021): 19-43.

⁶ Yurima Blanco, “Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial” (Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2018), 33.

⁷ Dichas estrategias provienen de su experiencia en los textos *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*, de 2015, y *Tania León's Stride: A Polyhythmic Life*, de 2021.

- 1) El desarrollo de una narrativa transhistórica que ponga en entredicho la perspectiva cronológica tradicional del género.
- 2) Un alejamiento explícito de la trama del héroe o genio musical que vence una serie de obstáculos hasta obtener el reconocimiento que su obra merece.
- 3) Una postura que sea a la vez crítica con las fuentes autobiográficas, pero que no las desdeñe completamente.
- 4) Una estructura basada en casos de estudio específicos en lugar de la convencional narrativa exhaustiva de una vida.
- 5) Una metodología para lograr una representación amplia y profunda del sujeto a través de un acercamiento relacional polifónico o multivocal.
- 6) La figura reconstruida en la representación biográfica es resultado de la visión subjetiva del biógrafo y no un retrato objetivo de una realidad o sujeto “existente ahí afuera”.⁸

Las seis estrategias enumeradas conformaron el marco conceptual que apliqué al objetivo propuesto. Tomo una narrativa transhistórica ante mi necesidad de trascender las limitaciones temporales específicas de una época por medio de fuentes documentales que me permitan establecer interrelaciones para hallar una explicación clara, concisa y coherente de los procesos devenidos en la función que tuvo este compositor.

El aporte que aspiro realizar sobre Rodrigo Arto en esta ocasión tiene como premisa alejarlo de la trama del héroe o genio musical, para observarlo como una figura que tuvo sus aciertos y desaciertos. Por eso, estudio también los dichos de aquellos compositores que desfavorecían la obtención consecutiva de premios que tuvo a lo largo de su trayectoria profesional en diversos concursos de composición en Venezuela.

Mi labor como investigador al emplear este concepto de la anti-biografía se vio reflejada en una postura crítica ante las fuentes autobiográficas, principalmente aquellas que me fueron suministradas por el mismo Rodrigo Arto. Esas fuentes son claves para deducir nuevos datos que corroboren aspectos de su vida personal y profesional. El caso de estudio que me planteo contempla una profundización en las diversas facetas que definen la trayectoria musical de Rodrigo Arto. En esta ocasión, me detengo en su distanciamiento del nuevo paradigma del compositor a través de sus opiniones ante la prensa y sobre la precaria estabilidad económica y social que resulta inherente al compositor, en el contexto musical y cultural venezolano.

Una estrategia determinante es el acercamiento polifónico o multivocal para una construcción biográfica más profunda, en este caso, aplicable a Rodrigo Arto. Esta visión contrapuntística se adapta al objetivo propuesto en este artículo. La trayectoria musical de Rodrigo Arto no puede construirse solo con su versión de los hechos; es necesario acudir a fuentes documentales que contextualicen las actuaciones de los espacios de los compositores que formaron parte de la sociedad musical caraqueña en esa década final del siglo XX.

La última estrategia que plantea Madrid conforma el estilo personal que todo biógrafo debe poseer a la hora de describir la vida de una persona, en consonancia con las estrategias previas. Para los efectos de esta investigación, me propuse, al seguir a Madrid, establecer una relación afectiva con el sujeto a partir de sus posturas sobre el oficio de todo compositor, reflejadas en documentos como la prensa y, a su vez, dar cuenta de mi cuestionamiento con relación a las consonancias y disonancias que tuvo con ese momento histórico. Con el marco conceptual

⁸ Madrid, “Entre/tejiendo vidas y discursos...”, 35-36.

expuesto, establezco una descripción de la función de cada espacio de compositores y el papel que Rodrigo Arto tuvo en este contexto.

El “Grupo de los Tres” y el modelo de Yannis Ioannidis a través de su espacio de formación

Partiendo de la necesidad de encontrar a otros compositores que compartieran sus mismas ideas acerca de la creación musical, Rodrigo Arto formó parte junto Mabel Mambretti (1942) y Carlos Duarte (1957-2003) de “El Grupo de los Tres”. En la nota de prensa “El Grupo de los Tres comienza ahora”, se ofrece un panorama sobre el propósito que persiguen dichos integrantes. A modo de *vox populi*, afirman que: “venimos aquí para que nos conozcan como grupo, para presentarnos como tal, hacer saber que existimos para lograr algo significativo dentro de la actual composición musical venezolana”.⁹ Hay que mencionar que, al igual que Rodrigo Arto, sus dos compañeros también se relacionaron con Yannis Ioannidis (1930-2026).¹⁰ En el caso de Duarte, solo recibió algunas clases de orientación. Pero su mayor contacto fue su participación como pianista solista en el *Concierto N° 3* para piano y orquesta, de Ioannidis; y *Microcon N° 2*, Op. 9, del mismo Duarte, junto a la Orquesta Sinfónica de Venezuela y con el compositor griego como director invitado.¹¹ Por su parte, Mambretti aseguró que se formó con Ioannidis, sin especificar los años.¹²

La labor de Ioannidis no solo se limitó a la actividad docente, sino que se amplió a la gestión de creación, estreno y publicación de las obras musicales realizadas por sus estudiantes. La fundación y dirección en 1971 de la Orquesta de Cámara de la Radio Nacional de Venezuela permitió “construir una plataforma estable sobre la cual pudiera mejorar las condiciones de difusión (en que) se realizan conciertos donde se muestran las obras de sus alumnos”.¹³ Algunas notas de prensa dan cuenta de esta actividad, como la crítica realizada por Eduardo Lira Espejo “Tres compositores venezolanos”, en que describe algunas de las obras estrenadas de autoría de los estudiantes de Ioannidis. Emilio Mendoza (1953) en *Alborada* (1975) para viola y piano “utiliza efectos instrumentales extraños... pero los utiliza a conciencia con sorprendente llaneza tanto en la viola como en el piano”;¹⁴ Jorge Benzaquén (1949-1993), en *Relieves*, para orquesta de cámara, “se preocupa del juego de timbres, lo que logra con imaginación asombrosa. Mezcla y entremezcla con sorpresivos resultados colorísticos, las sonoridades de las cuerdas con las del clarinete, fagot y cornos”.¹⁵ En otra nota, “Dos compositores”, menciona a Alfredo Rugeles (1949) y su obra *Mutaciones* (1974), para orquesta de cámara, la cual “corresponde a una producción bien lograda y de un lenguaje sorprendentemente avanzado”.¹⁶ Las opiniones emitidas por Lira Espejo sobre las obras de estos tres compositores dan cuenta de la importancia que tuvo Ioannidis con la Orquesta de la Radio Nacional de Venezuela como plataforma para que el estudiante no solo pudiera

⁹ Héctor Castillo, “El Grupo de los Tres comienza ahora”, 2001, 15 de abril de 1974.

¹⁰ Considerado como uno de los impulsores de la modernidad musical durante el período que estuvo en Venezuela (1968-1974).

¹¹ José Peñín, “Duarte, Carlos”, en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, edición de Walter Guido y José Peñín (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 532.

¹² Véase: <http://ciweb.com.ar/Mambretti/>, consultado el 27 de enero de 2025.

¹³ Leonidas D’Santiago, “Estudio de la Escuela de Composición de Yannis Ioannidis en Venezuela” (Tesis de Maestría, Universidad Simón Bolívar, 2003), 106.

¹⁴ Eduardo Lira Espejo, “Tres compositores venezolanos”, *El Nacional*, 02 de mayo de 1975.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Lira Espejo, “Dos compositores”, 27 de febrero de 1976.

escuchar su trabajo, sino que también le permitiera darse a conocer a nivel mediático a través de la prensa.

Ioannidis no solo se limitaba a que las obras se tocaran; también transmitió a sus alumnos la necesidad de que se publicaran. Ante ello, les sugirió que su casa editorial, llamada Editorial Nomos, se usara como plataforma de divulgación para estas creaciones. La marca editorial “establecida en Atenas... funcionaba como una filial de Musikverlage Hans Gerig, Colonia, Alemania”.¹⁷ Se tiene noticia de que fueron editadas *Alborada*, de Mendoza, y *Mutaciones*, de Rugeles; del resto no se conoce sobre otras obras.

Con la finalidad de que sus estudiantes tuvieran opciones profesionales tanto en el ámbito académico como artístico, incluso a nivel internacional, Ioannidis impulsó junto Alfredo del Mónaco (1938-2015), y con las gestiones burocráticas de Lira Espejo, la creación de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC-1975), como filial en Venezuela de la International Society for Contemporary Music (ISMC). Este paso fue relevante no solo para los estudiantes de Ioannidis sino para los compositores venezolanos, al ver que sus obras podían proyectarse y tocarse internacionalmente.

En resumen, las tres labores que Ioannidis transmitió a sus estudiantes —interpretación, publicación, proyección internacional— ampliaron las capacidades que todo compositor venezolano debía poseer, en ese momento, para desenvolverse artística, mediática y socialmente. No es casual que el surgimiento del Grupo de los Tres integrado por Rodrigo Arto, Mambretti y Duarte se haya dado en un momento en que la actividad de Ioannidis en Caracas alcanzaba su punto máximo. [Figura 1].

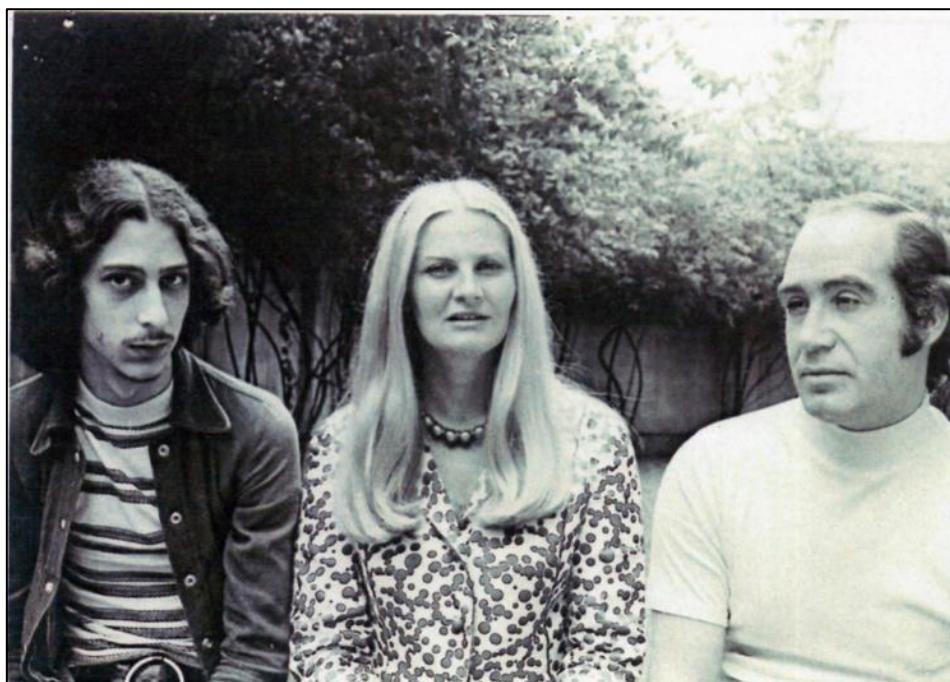


Figura 1. El Grupo de los Tres. De izquierda a derecha: Carlos Duarte, Mabel Mambretti y Francisco Rodrigo Arto. Imagen cedida por el compositor

¹⁷ D’Santiago, “Estudio de la Escuela...”, 108.

La experiencia que llevó a cabo Rodrigo Arto con este grupo y la influencia de Yannis Ioannidis revelan una bifurcación en las estrategias de legitimación de la composición venezolana de esta época: mientras que el Grupo de los Tres surgió como una respuesta afectiva y mediática a la necesidad de pertenencia, careció de una estructura de gestión a largo plazo, quedando relegado a una alianza anecdótica sin un plan de acción concreto. Este panorama demuestra que, aunque estas figuras poseían un talento individual sobresaliente, era necesario su incursión en contextos institucionales y editoriales para adecuarse a circuitos musicales caracterizados por un perfil profesional mixto entre creación, divulgación y edición de obras musicales.

La actividad de los grupos de compositores (1990-1999)

Desde 1976 hasta 1990, Francisco Rodrigo Arto destacó no solo por una amplia cantidad de premios de composición, sino por los estrenos de obras principalmente orquestales que surgieron gracias a la iniciativa de directores como Pablo Castellanos (1956). Él se encargó de interpretar la primera obra de este formato en la trayectoria profesional de Arto: *Narcysus-Ballet* (1985), el 16 de febrero de 1986, con la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas. Asimismo, dirigió el *Itinerario místico de Santa Teresa de Ávila* (1982), el 25 de julio de 1988, por la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Más allá de ambos hechos, la relación del compositor con las diversas instituciones culturales no fue grata.

En ese sentido, en 1989, a través de una nota de Mariveni Rodríguez titulada “Componer es un acto marginal. Premios Nacionales de Composición 1988”, Rodrigo Arto denunció la precariedad del oficio creativo en Venezuela.¹⁸ Lo calificó como un “acto marginal” ante la negligencia evidenciada tanto por parte de las instituciones organizadoras como de las orquestas estatales ya que, a pesar de premiar las obras, no las interpretaban y con ello se condenaban al anonimato.¹⁹ Al compositor solo le quedaba participar en los concursos, independientemente de su proyección en las salas de concierto; esto evidenció una desconexión profunda entre el reconocimiento oficial y la difusión ante la sociedad musical caraqueña.

Pero este preámbulo contextualiza también la situación del compositor venezolano en esa época, por lo que también hay que abordar los diversos espacios de tipo artístico, musical y social en que se desarrollaron. La situación referida no la vivió solo Rodrigo Arto; los compositores contemporáneos a él también fueron víctimas de similares circunstancias; sin embargo, se tiene registro de que varios se unieron en grupos con el fin de buscar alternativas socioeconómicas para que sus creaciones pudieran llevarse a cabo y que tuvieran una presencia constante en la escena musical caraqueña.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se establecerán los siguientes parámetros de análisis: se hará una descripción de cada grupo a través de su origen, pensamiento estético, medios socioeconómicos de gestión y actividades que llevaron a cabo para su visibilidad ante la sociedad musical caraqueña. Posteriormente, se evaluará la participación que Rodrigo Arto tuvo de forma directa o indirecta en ellos. Por último, se hará una valoración respecto de los procesos y resultados obtenidos, producto de la trayectoria y gestiones realizadas por esas agrupaciones. La finalidad de

¹⁸ La documentación consultada no permite determinar cuáles eran las retribuciones asociadas a estos premios más allá del reconocimiento oficial. No se conservan, o al menos no han sido localizados, registros que indiquen si la premiación incluía la interpretación pública, publicación o cualquier otra forma de circulación de las obras ganadoras.

¹⁹ Mariveni Rodríguez, “Componer es un acto marginal. Premios Nacionales de Composición 1988”. Fuente cedida por Francisco Rodrigo Arto, 1989.

aplicar estos parámetros radica en obtener un perfil de las actividades de tales grupos, como oposición al incumplimiento de las instituciones gubernamentales encargadas de la gestión musical en el país al no proporcionar garantías al compositor venezolano de sustentabilidad económica y reconocimiento tanto artístico como social.

Juventudes musicales de Venezuela

Si bien esta organización se originó como asociación civil sin fines de lucro, afiliada a la Federación Internacional de Juventudes Musicales, no fue sino hasta 1992 que, tras gestiones anteriores, se designó a la siguiente directiva conformada por: Cristina Assai, presidenta fundadora; Juan Francisco Sans (1960-2022), presidente; Josefina Benedetti (1953), vicepresidenta; Roberto Cedeño, secretario general; Mariantonia Palacios de Sans (1960), tesorera; y Fidel Rodríguez Legendre (1961), Juan de Dios López, León Zapata y Miguel Ástor (1958-2026) como vocales. Las gestiones realizadas tendieron a aprovechar la figura jurídica de Juventudes Musicales, para establecer una dinámica basada en la autogestión del compositor. En este punto, Rodríguez Legendre me detalló el proceso:

“A raíz de esa figura jurídica, se pudo conseguir dinero y con ello empezamos a elaborar piezas para el Cuarteto de Clarinetes, el Trío Humboldt, el Dúo Sans-Palacios, entre otros. A Juan Francisco se le ocurrió la genialidad de ponernos a componer en función de lo que se pudiera tocar. Se estableció un vaso comunicante entre el Conservatorio Juan José Landaeta, como la figura musical, y la de Juventudes Musicales, como figura jurídica. Tuvimos reuniones con distintos bancos, gracias a las gestiones de Josefina Benedetti por su influencia social, de tal manera que salía el dinero que permitía pagar a los músicos para que tocaran nuestras piezas. Salimos del espacio del conservatorio y cuando vinimos a ver, estuvimos en una de las salas del Complejo Cultural Teresa Carreño, que era donde estaba el museo. Eso le dio una dinámica distinta a lo que ocurría en todas las cátedras de composición. Hubo un circuito de circulación social de la música para que jóvenes estudiantes de música que salen del conservatorio tuvieran opciones de entrar en canales de mejor difusión musical”.²⁰

Las gestiones realizadas por este grupo establecieron una novedosa vía para la autogestión de la figura del compositor en la ciudad capital. Hasta ese momento, el compositor solo dependía de la buena fe de organismos gubernamentales como el Consejo Nacional de la Cultura. Sin embargo, este grupo rompió ese molde y creó una dinámica circulación en la que se beneficiaban compositores, intérpretes y empresas privadas.²¹ Rodríguez Legendre, en una entrevista realizada por Sans en su programa radial —“Compositores de América”, en Radio Nacional de Venezuela— reflexionaba acerca de la postura, en ese momento, que debía tener todo compositor ante su sociedad:

“FIDEL: Para mí, en estos momentos, el compositor académico no tiene ninguna vía dentro de la estructura económica ni de Venezuela, ni de Cuba, ni de la desaparecida Unión Soviética. Generalmente el compositor es una persona que tiene que trabajar como profesor de música, como ejecutante, o hacer las tareas como vender camisa o periódico. Hay casos de gente que ha vivido de eso. Por eso yo rescato la figura del “escribidor de música”, esa figura del compositor a la manera de un Mozart o un Stravinsky va a ser bastante difícil en nuestros días. Queda la

²⁰ Fidel Rodríguez Legendre. Entrevista realizada por el autor. Madrid, 18 de enero de 2024.

²¹ Entiendo que el apoyo financiero a la figura jurídica de Juventudes Musicales de Venezuela los exoneraba de pagar impuestos, por apoyar iniciativas de carácter cultural.

figura del escritor regional que puede lograr una cierta proyección dentro de su comunidad, su ciudad e inclusive dentro de su país.

JUAN FRANCISCO: ¿Particularmente no será culpa de los mismos compositores esta situación?

FIDEL: Es posible. Fíjate que en el campo orquestal y de los instrumentistas existe un mayor dispositivo de organización y de gerencia. Incluso, hay que darle su crédito al maestro José Antonio Abreu. Quizás, ahí es donde se necesita a un compositor integral: que domine su oficio, maneje la teoría y que sea una persona muy preparada y muy consciente de su situación, en donde no tendrá una fácil inserción dentro de su sociedad con un público que desea escuchar la *Novena Sinfonía* de Beethoven, en lugar del *Tupac Amaru* de Alfredo del Mónaco”.²²

La etiqueta de “escritor de música”, además de referirse al que escribe para su comunidad, se reflejó en la estética que los compositores de grupos reflejaban en sus obras. Se basaban en un criterio postmoderno, fundamentado en temáticas relacionadas a “la línea conducente proveniente de investigaciones etnomusicológicas. La línea melódica es vestida con nuevos atuendos y los acordes son, como explica Boulez (1996), el punto de inflexión que ayuda a destacar el carácter de la melodía”.²³ Los integrantes de este espacio tenían como finalidad que su música fuera didácticamente comprendida por los oyentes, por lo que adoptaron dicha tendencia.

Se tiene certeza de que Francisco Rodrigo Arto fue invitado en dos oportunidades por los miembros de la Escuela de Chacaíto.²⁴ La primera fue el 27 de mayo de 1990, en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas, con *Flauta nocturna* para soprano, flauta y piano; la segunda, el 03 de junio de 1990, en la Sala de Conciertos de la Compañía Anónima Nacional Teléfonos de Venezuela (CANTV), con *Vesperal* (1989), para flauta y piano. Ante este hecho, se pueden establecer las siguientes interrogantes: ¿Cuál fue el propósito de invitar a Francisco Rodrigo Arto a que formara parte de sus programaciones habituales? ¿La razón por la que lo invitaron tendría que ver con una política de integración o modo de generar una comparación entre tendencias estéticas?

Cátedra Latinoamericana de Composición Antonio Estévez

La actividad de este grupo, liderado por el compositor Juan Carlos Núñez (1947-2024), tuvo un protagonismo en la escena musical caraqueña a través de la realización de diversos encuentros y conciertos en los que se presentaban, además de los estudiantes de dicha cátedra, compositores de otros grupos. La nota “Dos conciertos para liquidar la postmodernidad” reseña que “once compositores toman los espacios de la sala de conciertos del Museo de Bellas Artes... para disertar sobre la resemantización de la serialidad, pantonalidad y postmodernidad”.²⁵

Este grupo comparte la postmodernidad como estética con la Escuela de Chacaíto. Una prueba de ello fue la invitación que la cátedra le hizo a Fidel Rodríguez Legendre para esos conciertos, quien expresó en la nota de prensa la dinámica que se llevaría a cabo: “se discutirá sobre el proceso de composición, desde el punto de vista estético, del criterio de amplitud que la rodea. La idea es crear una polémica, que nos permita analizar momentos de la composición actual”.²⁶

²² Fidel Rodríguez Legendre. Entrevista por Juan Francisco Sans en el programa *Compositores de América*, 05 de agosto de 1992. Video cedido por Rodríguez Legendre, consultado el 15 de febrero de 2025.

²³ Luis Pérez-Valero, “Estética contemporánea en compositores venezolanos de finales de siglo XX como creación de la postmodernidad” (Tesis de Maestría, Universidad Simón Bolívar, 2008), 47-48.

²⁴ Tal como se puede ver en un documento suministrado por el compositor acerca de las obras tocadas.

²⁵ Doris Barrios, “Dos conciertos para liquidar la postmodernidad”, *El Nacional*, 08 de agosto de 1994.

²⁶ *Ibidem*.

Más adelante, Juan Carlos Núñez en la misma nota reflexionó con atención sobre la situación del compositor, al afirmar que “no tiene una inserción dentro del área musical. El modelo neoliberal de la música dejó de tener vigencia. Modelo que por cierto ha aplastado la labor compositiva en nuestro país”.²⁷ Vale la pena mencionar que tanto Núñez, en su labor de compositor, como la cátedra han gozado del apoyo por parte de instituciones gubernamentales. En el primer caso, los encargos para la composición de obras han sido parte importante de la trayectoria profesional de Núñez; prueba de ello fueron los encargos de la Asociación Venezolana de Conciertos, de FUNDARTE y del Banco Central de Venezuela para componer, desde 1982 hasta 1990, obras para orquesta e incluso una ópera. En el segundo caso, la cátedra ha gozado también del apoyo de instituciones gubernamentales como el CONAC y, nuevamente, FUNDARTE.

Una prueba de la relación que tuvo esta cátedra con Francisco Rodrigo Arto se puede evidenciar en una correspondencia de 1997, en la que los estudiantes de la Cátedra de Composición Antonio Estévez —Luis Alejandro Álvarez, Wilmer Flores, Leónidas D’Santiago y Adrián Suárez en representación de Juan Carlos Núñez— envían una invitación formal para que Rodrigo Arto escriba una obra para coro sobre un texto poético de un autor venezolano contemporáneo. Dicha pieza sería interpretada en una muestra que la cátedra planificaría para el segundo trimestre de ese año. Por el momento, no cuento con fuentes que aseveren que tal estreno se llevó a cabo.

En la redacción de la carta enviada por los miembros de la Cátedra, hay un párrafo que podría dar razón de la posible ausencia de Rodrigo Arto a tal invitación. Dice:

“En caso de aceptación a nuestra proposición, por razones organizativas precisas, le rogamos nos sea participado por escrito o personalmente en un lapso no mayor de 30 días a partir del momento en que sea recibida esta comunicación... Así mismo, le participamos que la obra deberá ser entregada al director artístico (*Maestro Juan Carlos Núñez*) entre las dos primeras semanas del mes de marzo”.²⁸

Ante esta cita, cabría la siguiente interrogante: ¿Cómo interpretó Rodrigo Arto el hecho de que la obra tenía que recibirla Núñez, como director artístico? Más allá de que esta recepción entra dentro de la normalidad, en cualquier evento que involucre a compositores actuales, el mensaje acerca de las condiciones para entregar la obra parece indicar que había un filtro impuesto por el director, con el fin de que todas las obras se alinearan con la estética que perseguía la cátedra.

Festival Latinoamericano de Música

El Festival Latinoamericano de Música es considerado uno de los espacios de encuentro de compositores no solo de Venezuela, sino de Latinoamérica, bajo la dirección artística de Alfredo Rugeles y la dirección ejecutiva de Diana Arismendi (1962).²⁹ Su inauguración se dio bajo el título del IV Festival Latinoamericano de Música como “otrora de los Festivales de Música de Caracas”,³⁰ el 19 de noviembre de 1990 en el Plátano Protocolar del Teatro Teresa Carreño. Además de una serie de conciertos, dicho evento contó con mesas de trabajo que discutieron temas relacionados con las perspectivas de la composición musical en Latinoamérica y cuyo objetivo primordial fue

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Estudiantes de la Cátedra Latinoamericana de Composición Antonio Estévez a Francisco Rodrigo Arto, 1997. Fondo personal de Francisco Rodrigo Arto, Archivo de la Música y las Artes Escénicas de Navarra.

²⁹ Ver: <https://festivallatinoamericanodemusica.org/historia/>, consultado el 15 de mayo de 2026.

³⁰ Estos encuentros de compositores se llevaron a cabo en los años 1954, 1957 y 1966 por Inocente Palacios.

generar “el intercambio y presentación de iniciativas para lograr mayor conocimiento y difusión de la creación musical de los compositores latinoamericanos”. Asimismo:

“A estos debates asistieron, como en las primeras versiones de los Festivales de Caracas, importantes compositores, músicos y críticos. Entre ellos cabe destacar la intervención de Roque Cordero, de Panamá, quien había participado ampliamente de los Festivales de Caracas, Mario Lavista de México, Roberto Sierra de Puerto Rico, Guillermo Graetzer de Argentina, Francisco Curt Lange de Uruguay, Jorge Sarmientos de Guatemala, Germán Cáceres de El Salvador, Edgar Varcárcel del Perú, Miguel Letelier de Chile, Emma Garmendia de Argentina y directora del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), Washington D.C.,³¹ Edino Krieger del Brasil, Antonio Mastrogiovanni del Uruguay, Walter Casas Napan del Perú, Manuel Enríquez de México, Aylton Escobar del Brasil, entre otros. Por Venezuela participaron Alfredo Rugeles, Alberto Grau, Juan Carlos Núñez, Alejandro Pulido, Leonardo Panigada, Alfredo Del Mónaco, Ricardo Teruel, Adina Izarra, Diana Arismendi, César Iván Lara y Arcángel Olivari Castillo”.³²

Una de las características que ha mantenido la organización del Festival ha sido la de invitar en todas sus ediciones a una nutrida lista de compositores: desde aquellos de gran reconocimiento y trayectoria hasta los que apenas se estaban dando a conocer en el contexto musical venezolano y latinoamericano. Aunado a los compositores, el Festival ha contado con el apoyo de agrupaciones de gran formato,³³ así como de cámara, coros y solistas de diversos instrumentos. También, ha sido relevante a lo largo de las ediciones el apoyo institucional tanto de empresas públicas como privadas y la financiación por parte de mecenas que con su aporte han permitido que tan relevante evento se haya mantenido desde su reinauguración en 1990 hasta la actualidad.

Un aspecto para resaltar es la numerosa cantidad de compositores venezolanos que han sido frecuentemente invitados a formar parte de la programación de cada edición del Festival. De acuerdo con los intereses de este trabajo, se enfatiza las veces en que el nombre de Francisco Rodrigo Arto aparecía entre los invitados.

En 1992, se llevó a cabo el VI Festival Latinoamericano de Música: Edición Iberoamericana, que contó con una importante cantidad de compositores de toda esa región. Las celebraciones generalizadas en el territorio iberoamericano por los quinientos años del Encuentro de Dos Mundos incluyeron la realización de este festival en dos partes: la primera, a través del IV Foro de Compositores del Caribe y enmarcada dentro del Festival Internacional de las Artes ‘Mundos de América 92’, tuvo lugar del 10 al 17 de mayo con la finalidad de que los compositores se reunieran en mesas de trabajo para intercambiar sus ideas y posturas del oficio creativo; la segunda consistió en la programación de conciertos, que se realizaron entre el 20 y el 26 de noviembre del mismo año. En resumen, asistieron al evento los siguientes compositores venezolanos:

“Alexander Berti, Inocente Carreño, Alfredo Marcano, Eric Colón, Federico Ruiz, Juan Cristóbal Palacios, Juan de Dios López, Arcángel Castillo Olivari, Ricardo Teruel, Beatriz Bilbao, Alfonso Terneiro Vidal, Aitor Goyarrola, Roberto Cedeño, Francisco Zapata Bello, Juan

³¹ El CLAEM existió en Buenos Aires y lo dirigió Alberto Ginastera. Seguramente, se refiere al Latin American Music Center (LAMC), de Washington, que pertenece a la Universidad Católica de Washington.

³² Restrepo, “Difusión de la producción musical...”, 81-82.

³³ Entre ellas, la Orquesta Sinfónica de Venezuela, Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, Orquesta Sinfónica Juvenil “Gran Mariscal de Ayacucho”, Orquesta Filarmónica Nacional y las agrupaciones más relevantes del Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela: a saber, la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, Orquesta Sinfónica Juvenil Teresa Carreño, Orquesta Sinfónica Juvenil de Caracas y la Orquesta Sinfónica Juvenil Juan José Landaeta.

Francisco Sans, Eduardo Kusnir, Alonso Toro, Julio D'Escriván, Alfredo del Mónaco, Paul Dessene y Luis Morales Bance".³⁴

Resulta llamativo que no aparezca el nombre de Francisco Rodrigo Arto en esta lista; sobre todo, porque en una nota del 04 de mayo de 1992 enviada por la Comisión Organizadora del Foro y liderada por Alfredo Rugeles, se le informa al compositor del evento que se llevará a cabo y se le invita a su concierto inaugural. [Figura 2].

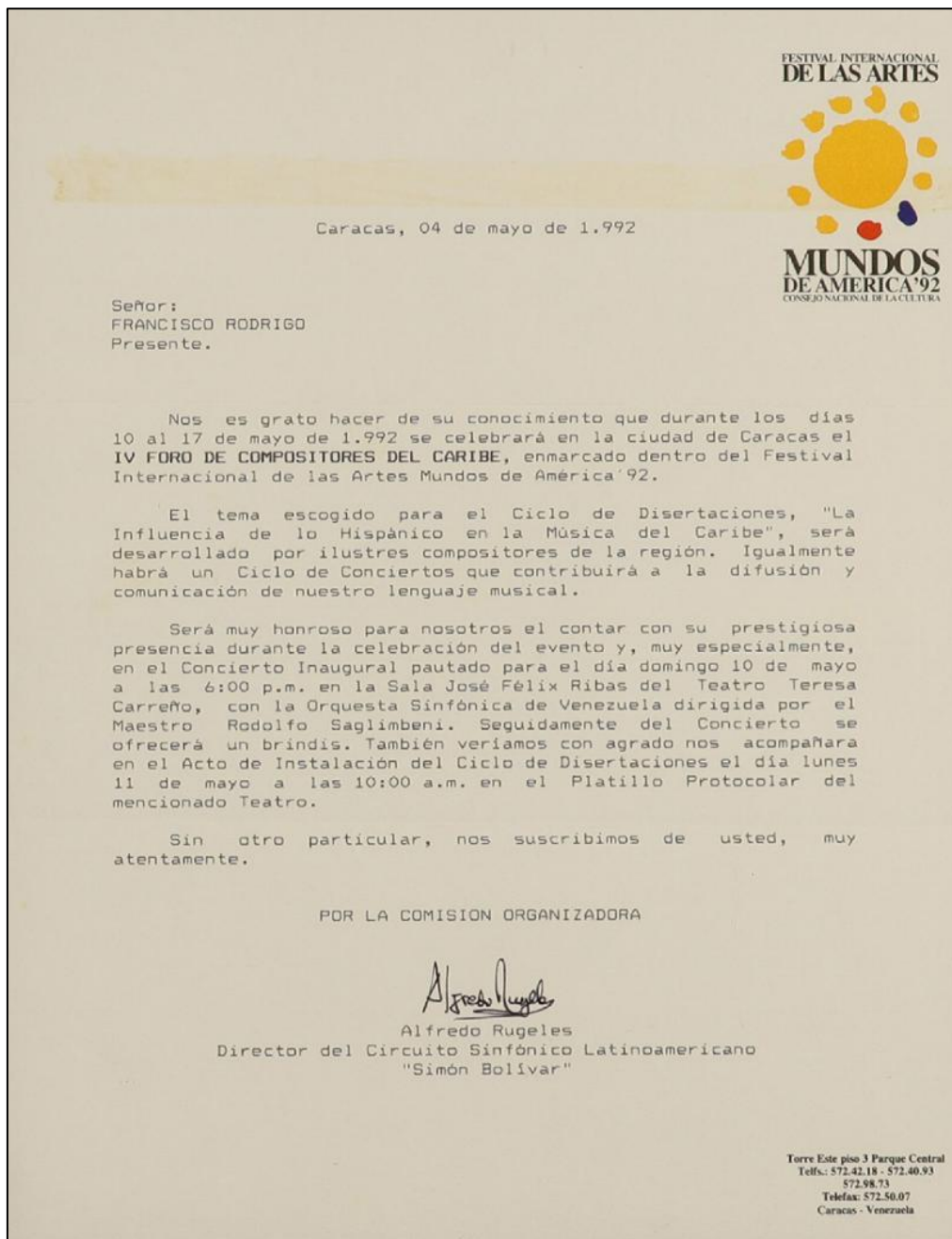


Figura 2. Carta de Alfredo Rugeles a Francisco Rodrigo Arto. Fondo Francisco Rodrigo Arto, Archivo de la Música y las Artes Escénicas de Navarra

³⁴ Numa Tortolero, *Sonido que es imagen...Imagen que es historia* (Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1996), 342-343.

Posiblemente, las razones por las que Tortolero no incluyó a Rodrigo Arto dentro de la lista de compositores que participaron en este foro atiendan a que, según la correspondencia, la Comisión Organizadora le formuló una invitación como asistente, en detrimento de formar parte de los temas de discusión dentro del evento. Nuevamente, se desconocen las razones de tal ausencia.

La segunda fase de este evento fue la del Festival Latinoamericano de Música, realizado en noviembre de 1992.³⁵ La programación incluyó un total de ciento veintiocho obras, de las cuales cincuenta y cuatro fueron de compositores venezolanos y, entre esta cifra, diecisiete fueron estrenos mundiales.³⁶ Dentro de la programación del 21 de noviembre de 1992, la Orquesta Filarmónica Nacional bajo la dirección de Pablo Castellanos, en la Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño, interpretó *Naryssus-Ballet*, de Rodrigo Arto.

En cuanto a las otras ediciones donde se tocaron sus obras, según Restrepo, su nombre es mencionado en una lista de compositores venezolanos que participaron en el X Festival Latinoamericano de Música, en 1998. En el programa de mano del 31 de octubre de 1998, el Octeto Académico de Caracas interpretó *Danza* (1996), para octeto de vientos, en el Centro Cultural Corp Group de La Castellana.³⁷ La última representación en este Festival se generó a través de su *Concierto para piano N° 1* (1993).

Las pocas asistencias que Rodrigo Arto tuvo en este importante evento nos llevan a considerar las siguientes suposiciones:

- Su ausencia en el IV Foro de Compositores del Caribe da a entender que no tuvo interés en formar parte de las mesas de trabajo y los temas de discusión.
- Salvando el estreno de *Danza*, las dos obras restantes se tocaron gracias a las gestiones de Pablo Castellanos y Sadao Muraki. Ambos músicos le manifestaron al compositor su agrado por interpretar esas obras, lo que da cuenta de sus buenas intenciones para llevar adelante el proyecto y, no menos importante es resaltar que estos músicos tenían importantes cargos dentro de las orquestas que tocaron ambas obras. En resumen, gracias a ellos, Francisco Rodrigo Arto pudo tener participación en este prestigioso festival.

Otros espacios de proyección musical

En este apartado se consideran, por orden cronológico, aquellos eventos que reunieron a una cantidad considerable de compositores venezolanos que se encargaron no solo de mostrar sus obras, sino de discutir acerca de la problemática estética y socioeconómica del compositor en aquella época. Para ello, el análisis y la reflexión se enfocan en dos puntos: la finalidad de cada evento y los compositores que formaron parte.

Entre el 29 de octubre y el 05 de noviembre de 1983, se llevó a cabo el Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Críticos y Musicólogos, organizado en Caracas por el CONAC y el Instituto de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo. Las motivaciones de este evento radicarón en “la necesidad de mantener el intercambio musical entre los diferentes

³⁵ El evento se interrumpió para esta fecha por el segundo intento de Golpe de Estado, el primero llevado a cabo el 04 de febrero de 1992, al presidente de Venezuela Carlos Andrés Pérez.

³⁶ Restrepo, “Difusión de la producción musical...”, 91.

³⁷ Considerada como una adaptación al formato mencionado del tercer movimiento de su *Sonata andaluza* (1969), para piano.

compositores y su entorno”.³⁸ Las temáticas para su discusión en sesiones plenarias y mesas de trabajo se resumieron en los siguientes puntos: la difusión de obras musicales a través de las instituciones públicas y privadas; la creación de una Sociedad de Compositores Latinoamericanos, así como una Asociación de Críticos de Música; y un Fondo Latinoamericano de Ediciones Musicales. Junto con esas reuniones, se llevaron a cabo diez conciertos a cargo de agrupaciones tanto sinfónicas como de cámara, en diversas salas de la ciudad capital con la programación de los siguientes compositores:

“La representación en los conciertos de los compositores venezolanos fue amplia y se destacan la presencia de Antonio Estévez, Juan Carlos Núñez, Juan Bautista Plaza, Aldemaro Romero, Leopoldo Igarza, Emilio Mendoza, Federico Ruiz, Beatriz Bilbao, Alfredo Marciano, Alexis Rago, Inocente Carreño, Alfredo del Mónaco y Alfredo Rugeles”.³⁹

Entre los compositores nombrados no aparece el nombre de Francisco Rodrigo Arto, a pesar de que para ese momento había sido acreedor del premio único del III Concurso de Composición de la Orquesta Sinfónica de Venezuela (1983) con la obra *Itinerario místico de Santa Teresa de Ávila* (1982) y de una cantidad relevante de premios, entre Municipales y Nacionales de Composición, obtenidos antes de ese año. Una vez más, se desconocen las causas de esta ausencia.

Otro de los eventos marcado por la iniciativa de reunir a varios compositores de diversas estéticas y concepciones del oficio creador fue la II edición de “Música para Sonar”, concierto llevado a cabo el 13 de julio de 1996 en la Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño y organizado por la Fundación para el Desarrollo del Arte, la Cultura, la Educación y las Letras (FUNDACEL), encabezado por su director Francisco Escauriza. La nota de prensa “Partituras maduras en manos juveniles” describía que “desde las partituras, recién escritas por cuatro compositores venezolanos, se asomarán nuevos sonidos con la interpretación que ofrecerá una orquesta integrada por jóvenes”. Escauriza aspiraba a que la música de los compositores venezolanos de ese momento llegara tanto a jóvenes músicos como al público en general, “cuyo punto clave reside en mantener la premisa de que una composición debe ser ejecutada y conocida por los músicos para que se difunda y escuche”.⁴⁰

Otra de las intenciones promovidas por Escauriza fue la de dejar un soporte audiovisual del concierto, en el que se incluía, además de la interpretación de las obras, comentarios de los compositores acerca de las mismas y de sus propósitos estéticos.⁴¹ Entre las partituras programadas destacan *Batahola*, de Diego Silva Silva (1951); *Mutaciones*, de Alfredo Rugeles; *Corona Stellarum*, de Beatriz Bilbao; y *Bestiario N° 1* (1990),⁴² de Francisco Rodrigo Arto. Escauriza recordó con agrado la audición de la última obra mencionada:

“Ese programa se creó para estrenar obras de compositores venezolanos, y dentro de ellas, estoy seguro [de] que, en la segunda edición, él compuso una composición atípica de su estilo que yo le pedí. Estuvimos conversando bastante sobre ello. La escribió con un lenguaje muy

³⁸ Restrepo, “Difusión de la producción musical...”, 78.

³⁹ *Ibidem*, 79.

⁴⁰ Rosa Bohorquez, “Partituras maduras en manos juveniles”, *El Universal*, 12 de julio de 1996.

⁴¹ Aún no se ha conseguido algún registro audiovisual de este concierto. Solo se localizó la grabación de *Bestiario N° 1*, de Rodrigo Arto.

⁴² Obra para conjunto de cámara conformado por soprano, flauta y piano con dos percusionistas, letra de la poetisa Luiza Neto (1939-1989).

contemporáneo y atonal; magnífica, realmente hermosa. Eso quedó grabado y se hizo en el Teresa Carreño. Fue a todo trapo y lujo, y se le hicieron unas entrevistas”.⁴³

Resulta curiosa la insistencia de Escauriza para que Rodrigo Arto escribiera bajo ciertos parámetros establecidos que, presuntamente, escaparan de su estética “habitual”. Se trae a colación porque el compositor había demostrado en obras anteriormente premiadas que tenía un dominio de las técnicas correspondientes a la música moderna y sus recursos de notación pertinentes. Escauriza tuvo gratas intenciones de impulsar y reconocer la figura de Rodrigo Arto como un creador que, más allá de la concepción estética que el entorno percibía de sus obras, debía tener su lugar dentro de la escena académica contemporánea en la ciudad capital. Finalmente, Einar Goyo Ponte, el 23 de julio de 1996, hizo la siguiente apreciación de *Bestiario N° 1*:

“En la segunda parte escuchamos *Bestiario*, de Francisco Rodrigo, interesante trabajo que utiliza fragmentos de poemas de Luiza Neto Jorge (Lisboa, 1939) para hacer un ejercicio que va a caballo entre la música programática y la abstracta, entre la visión mimética y la recreación simbólica. Durante sus seis partes, la soprano —en esta ocasión una expresiva y nítida Elvia Sánchez—, la flauta, el piano y la percusión transitan por diversos modos relativos a los títulos de cada una: rastrero para ‘Insectos’; aleteante en ‘Pájaros’; sinuoso en ‘Reptiles’; ágil en ‘Felinos’ y pesante en ‘Paquidermo’”.⁴⁴

Según el comentario de Goyo Ponte, aunque Rodrigo Arto se adscribiera a la técnica atonal, no dejaría de enfocar su estética hacia la música descriptiva para reflejar los estados o sensaciones transmitidas por un título o un subtítulo determinados.

Los encuentros de compositores acaecidos en Caracas durante la década de los años 90 también se enfocaron en reunir a creadores naturales o residentes fuera de Venezuela y Latinoamérica. En la nota del 13 de octubre de 1997 “Un encuentro para analizar la estética”, se reseñó el I Encuentro Interdisciplinario París–Caracas, realizado poco después, entre el 20 y 24 de octubre de 1997, con la participación de compositores tanto venezolanos como franceses. Entre los compositores franceses invitados se encontraban Frank Pecquet, Costín Miereau, Sylvia Bouissou, Marc Jiménez, y Claude Ballif (1924-2004), quienes impartieron clases magistrales sobre tecnología musical, estética, teatro y orquestación. Los venezolanos fueron Adina Izarra, Alfredo Del Mónaco, Diego Silva Silva, Alfredo Rugeles, Mercedes Otero, Leonidas D’Santiago, Juan Carlos Núñez, Diana Arismendi, Ricardo Teruel y Francisco Rodrigo Arto, cuyas obras fueron interpretadas en diversos conciertos.

En la nota se detalló el objetivo de este encuentro por parte de Diego Silva Silva, organizador, quien afirmó que el encuentro surgió “de la inquietud relacionada con los criterios estéticos que se aplican en Europa para valorar las obras foráneas, de un entorno y un contexto que no es el mismo. Nosotros somos producto del sincretismo”. Más adelante, defendió la estética producida en Latinoamérica, al asegurar que “tenemos una estética propia, hemos creado nuestros propios códigos para conformar un lenguaje; por ello, no podemos ser encasillados o ubicados en determinada corriente artística”.⁴⁵

Específicamente, Rodrigo Arto fue programado el 24 de octubre de 1997 junto a Arismendi, Teruel y Ballif. La obra que se interpretó fueron los *Preludios andinos* (1987), con Sadao Muraki en

⁴³ Francisco Escauriza. Entrevista realizada por el autor, Madrid, 25 de septiembre de 2025.

⁴⁴ Einar Goyo Ponte, “Crítica musical”, *El Universal*, 23 de julio de 1996.

⁴⁵ Ángel Méndez, “Un encuentro para analizar la estética”, *El Universal*, 13 de octubre de 1997.

el piano;⁴⁶ una obra que, por cierto, está marcada por el uso de la técnica atonal en la que se evocan paisajes de los Andes venezolanos. Quizás la programación de esta obra fuera intencionada por el compositor, por un interés en ubicarse junto a las tendencias estéticas de los participantes en dicho encuentro. Con ello, se evidencia que, además de la anécdota contada previamente por Escauriza, Rodrigo Arto debía apostar más por abrir su creación hacia obras modernas que salieran del margen tonal.

En resumen, el marco contextual reflejado sobre el circuito de circulación social por el que transitaban los grupos de compositores comentados lleva a las siguientes aseveraciones:

- La necesidad de generar espacios de interacción entre creadores, intérpretes y oyentes para la realización de obras musicales a través de la autogestión como acción.
- La diligencia para conseguir el financiamiento de instituciones y empresas tanto públicas como privadas, así como la habilitación de salas de conciertos.
- Los compositores venezolanos de esta etapa comprendieron, en su gran mayoría, que no debían quedarse anclados en la creación. Tenían que abrirse a otras experiencias interpretativas que les permitieran mostrarse ante la sociedad musical caraqueña y obtener así no solo un reconocimiento artístico sino retribuciones económicas.

Así se describen a grandes rasgos los parámetros que permitieron un desarrollo de la trayectoria profesional que en ese momento llevaban a cabo los compositores venezolanos. Con ello, lograron un reconocimiento que aún sigue siendo recordado por la sociedad musical caraqueña, por los conciertos que realizaron y su difusión canalizada tanto a través de la prensa como en programas de radio.⁴⁷

Compositores como Francisco Rodrigo Arto se mantuvieron en su sola dedicación al oficio de escritura y se abstuvieron de llevar a cabo la autogestión. Ante este marco contextual, cabría preguntarse si ¿Rodrigo Arto estuvo consciente de la autogestión como vía para la visibilidad del compositor? Hay varios indicios que podrían dar a entender la postura del compositor ante esta interrogante. Uno de ellos es el lema “los compositores son una especie en extinción”, que fue mencionado en varias notas de prensa.⁴⁸ En tal sentido, detallaré el contexto en que uso este lema y cómo fue cobrando vigencia a lo largo de los años. [Figura 3].

⁴⁶ Este dato se comprobó en el documento suministrado por Rodrigo Arto en relación con los estrenos y reproducciones de sus obras musicales.

⁴⁷ Tal es el caso del programa radial “Compositores de América” que fue conducido por Juan Francisco Sans junto a Juan de Dios López, en la Emisora Cultural de Radio Nacional de Venezuela (1990-2000).

⁴⁸ De las siguientes fechas: 20 de octubre de 1995, 20 de julio de 1998 y 21 de enero de 2011.

PAGINA 20 / "EL MUNDO" / LUNES 20 DE JULIO DE 1998

Francisco Rodrigo capturó otro premio con su cantata "América, madre nuestra"

LOS COMPOSITORES SON UNA ESPECIE EN EXTINCIÓN

La composición musical, América, madre nuestra del profesor Francisco Rodrigo, mereció el Premio Municipal de Música de 1998, como la mejor obra sinfónica larga, según decisión del jurado designado para tal fin por el Concejo de Caracas.

América, madre nuestra consiste en un poema sinfónico-coral de vastas proporciones, cuya duración aproximada rebasa los 45 minutos y está destinada para ser interpretada por coros, solistas y gran orquesta sinfónica. Por el carácter propio de la obra y sobre todo, del texto, viene a ser una cantata épica, según declaró el compositor ante el premio.

Reveló Francisco Rodrigo (Valencia, España) 17 de mayo de 1998) que los textos de América, madre nuestra están entresacados de diversas citas fragmentadas, dadas las colosales dimensiones de la monumental obra del gran poeta Pablo Neruda: *Canto general*. La composición musical en cuestión está estructurada en siete partes, a saber: *Los hombres; Los conquistadores; Los*

libertadores; América insurrecta; Llegará el día; Epílogo; Arena americana; Final: América, no invoco tu nombre en vano (Gran Fanfarria).

La intención del compositor al escribir esta obra es rendir homenaje a toda América Latina, al brindar el quinto centenario de su descubrimiento. Y allí mora la dedicación a la cobiza de la partitura: "Homenaje a la gran América Latina, conquistada y conquistadora, al arrivar a la luz del V Centenario de su Descubrimiento".

El compositor laureado con este Premio Municipal, instó al Concejo de Caracas para que tenga a bien dar cumplimiento a una de las bases de dicho Premio Municipal, el cual en su artículo 13, dice: "La Orquesta Sinfónica Municipal estrenará en concierto las Obras premiadas en un lapso no mayor de 120 días...".

"¿Quié es una cantata?"

"Es una forma o género musical, emparentado con el oratorio, procedente del período barroco (entre el 1600 y el 1700) que está escrita principalmente para la música vocal o cantata; de ahí su nombre de cantata. Generalmente lleva acompañamiento instrumental. La cantata puede ser sacra o profana. Bach compuso durante casi toda su vida una cantata semanal para el culto luterano, sobre textos glosados y poetizados por su libretista preferido, un tal Picander; estos textos eran, sacados de La Biblia, haciéndolos funcionales para cada fiesta litúrgica. Cantata de Navidad, de la Ascensión, de la Trinidad, etcétera. También existe la cantata profana. Esta diferencia esencial la define el texto. Bach también escribió una cantata profana: *Cantata del café*. La presente cantata épica, por el carácter de su letra altamente épico y referente a las proezas patrióticas, como son las gestas emancipatorias o independientes.

"¿Usaste música para generar premios?"

"Esta pregunta ya me la hicieron hace un tiempo y por la misma intención. Contesté resultantemente que no, con algunas incorpaciones, en las cuales era necesario acomodarse a las exigencias de unas bases del concurso; por ejemplo, para la Fundación Francisco Herrera Luque, cuyas condiciones eran plegarse totalmente al argumento de una obra de algún novelista venezolano, como fue la novela *La Luna de Fausto*, en su primera edición, en el año 1995. En los demás casos, los más numerosos, echo mano de cualquier obra libre, de las que compongo con la máxima libertad en tiempo libre y que se avenga a la forma y duración convenientes.

Francisco Rodrigo (vino a Venezuela en 1964 y en 1967 ya se estaba nacionalizando) agregó que si escribiera para concursos tendría que haber un concurso cada semana, por lo menos. "Las obras que he mandado para concursos llegan a cientos y cientos, mientras que mi obra contiene la del presente, 760 obras, de todos los géneros."

Respondiendo a la pregunta inicial, mi respuesta categórica fue en aquel momento y lo es ahora esta: No compo para concursos, pero concuro después de componer. Por lo demás, me encanta meterme en un concurso porque así más me esfuerzo, y porque, además, es prácticamente la única manera que tengo a la vista para dar a conocer mis obras; en más de una ocasión, su monto me ha solucionado más de un problema económico."

"¿Cómo se gana la vida un compositor?"

Bonita pregunta! En nuestro medio es tan difícil vivir de la composición, de la llamada música seria, como lo puede ser para un recopilador, para moncionar un "tributo" bien extenso y vergonzoso en tiempos de la tan cacareada crisis. Otro gallo les canta a los músicos comerciales o mercaderes. El maestro Sojo me dijo en una oportunidad: "Si yo quisiera, podría componer media docena de guarachas al día, y me haría millonario". Pero, estaba a años luz de este propósito. Si el compositor culto no es, a su vez, instrumentista en alguna orquesta o profesor en alguna escuela de música, está destinado fatalmente a morir de inanición o aburrimiento, pues el Estado venezolano ignora por completo a esos seres inconclusos que se llaman "compositores clásicos". El Gobierno nos dice que nos arreglemos solos, como si fuéramos onanistas, como se ha dicho repetidamente, una especie en peligro de extinción. A nosotros nos queda coexistir en este auténtico peladero de incultos con los mercaderes de toda clase de músicas. ¡Ah!..., pero existe, como última solución, el hecho, nada desdeñable, modesto pero honrado, de los "matatigres", como se ha dado en llamar en el argot de los hacendados de música. Para concluir en forma realista, diré que el horizonte para los estudiantes de música, es un tanto sombrío y desalentador, porque ellos saben muy bien que, después de 14 años de estudio, no tienen garantizado un trabajo donde desarrollar sus facultades dentro del mundo profesional de la música. Yo les digo frecuentemente a mis alumnos que para terminar definitivamente la carrera de música como compositor, una de dos: o hay que ser hijo de millonario o hay que romperse los riñones."

"¿Qué prepara actualmente?"

Por lo general, me considero un músico artesanal, al estilo de la Edad Media, pero me gusta que se me vean las herramientas de trabajo. En estos momentos estoy recibiendo un encargo muy preciso, en materia de música sacra, es algo que me completa, y puedo decir con orgullo que es el primer encargo que se me hace en casi 30 años que llevo como compositor. Y aunque parezca que uno pierde algo de su libertad al aceptar un trabajo comisionado, sin embargo, siempre es un reto bien apetecible. Si no fuera así, no estaría la Capilla Sinfónica, ni Miguel Ángel no hubiera aceptado el encargo. Fuera del encargo, estoy componiendo una obra sobre el Quijote de la Mancha. Últimamente compuse una ópera sacra, con un hermoso libreto, y que no ha podido ser puesta en escena por falta de presupuesto. Sin embargo, como la familia Cuadros es tan insistente, me gustará escribir otra ópera, bien dramática, sobre un episodio de la antigua historia española."

"¿Cómo hace un compositor para editar sus obras?"

Es el ideal máximo para un compositor el ver su obra editada, o, al menos, para ella. Ningún compositor venezolano está capacitado para editar de su propio peculio sus obras, dado el ímpetu de esta empresa, turna de algún pequeño trabajo ocasional de todo a volvernos a olvidar el paisaje que hemos pintado anteriormente. Solo las instituciones poderosas económicamente o los bancos pueden acometer dichas ediciones. Es más fácil editar un libro en Monte. Avila que editar una partitura musical. Sin embargo, no todo es malo: con satisfacción lo puedo decir que en estos días está saliendo un cuaderno de piezas "modernas" para guitarra, de autores venezolanos vivos, entre las que hay una pieza mía, llamada en el I Concurso de Composición para Guitarra, auspiciado por Mayavisa. El trabajo lo está llevando a cabo el Instituto Sojo. Por otra parte, está caminando este proyecto de edición de mi obra para gran orquesta *El maleficio de la luna rosa*, sobre *La Luna de Fausto* la novela de Francisco Herrera Luque, trabajo supervisado por el Instituto Sojo y costado por la Fundación Herrera Luque. Si pensamos que todavía no está definitivamente difundida la obra fundamental del Maestro Sojo, sobre todo en C.D., ¿qué vamos a esperar, los demás? ¡Por muy satisfecho me daría si viera editadas, o al menos, estrenadas y grabadas, las obras que he ganado en concursos de composición! Pero no hay que perder las esperanzas, sino luchar por otros caminos, para que los que nos sigan puedan transitar por ellos.

CINE/CULTURAL

Espectáculos - Arte - Cultura

Espectador

E.A. MORENO - URIBE



Francisco Rodrigo mereció otro galardón por su talento como compositor.

Figura 3. Entrevista a Francisco Rodrigo Arto por E. A. Moreno Uribe. *El Universal*, Caracas, 20 de julio de 1998

En la nota del 20 de octubre de 1995 escrita por Moreno Uribe, Rodrigo Arto afirmó que "los compositores son una especie en extinción, porque la carrera del compositor se inicia con 14 años de estudios y después nadie le garantiza nada". Años más tarde, en julio de 1998, amplió sus ideas acerca de la vulnerabilidad de la estabilidad económica y social del compositor en Venezuela.

"El maestro Sojo me dijo en una oportunidad: 'Si yo quisiera, podría componer media docena de guarachas al día, y me haría millonario'. Pero, estaba a años luz de este propósito entre 1964 y 1971. Si el compositor culto no es, a su vez, instrumentista en alguna orquesta o profesor en alguna escuela de música, está destinado fatalmente a morir de inanición o aburrimiento, pues el Estado venezolano ignora por completo a estos seres inconclusos que se llaman 'compositores clásicos'. El Gobierno nos dice que nos arreglemos solos, como si fuéramos onanistas; por eso es que los compositores en Venezuela somos, como se ha dicho repetidamente, una especie en peligro de extinción. A nosotros nos queda coexistir en este auténtico peladero de incultos con los mercaderes de toda clase de músicas. ¡Ah!..., pero existe, como última solución, el oficio, nada desdeñable, modesto pero honrado, de los 'matatigres',⁴⁹ como se ha dado en llamar en el argot de los hacendados de música. Yo les digo frecuentemente a mis alumnos que, para terminar definitivamente la carrera de música como compositor, una de dos: o hay que ser hijo de millonario o hay que romperse los riñones".⁵⁰

Por último, en este compositor volvió a desarrollar este lema el 21 de enero de 2011; aunque llevado en esta ocasión hacia la disociación estética con otros grupos de compositores como el que formaba parte de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar:

⁴⁹ Expresión venezolana que refiere a una persona que, debido a las difíciles condiciones económicas, debe desempeñar múltiples trabajos para sobrevivir.

⁵⁰ E. A. Moreno Uribe, "Los compositores son una especie en extinción", *El Mundo*, 20 de julio de 1998.

“Si hay desunión entre los músicos, ¿Cómo puede haber comunión de ideas estéticas entre los compositores? Si tampoco sus obras son estrenadas públicamente por las orquestas. Hay una serie de factores que implican la disociación. Además de la falta de sensibilidad, de aceptación de lo clásico y lo académico, ese divorcio de las estéticas modernas y después la desidia de las orquestas de no tocar lo que se va componiendo”.⁵¹

Expuestas las notas de prensa en las que el compositor desarrolla y argumenta este lema, se puede deducir lo siguiente: para Rodrigo Arto, el compositor representa a un modelo de creador con amplios años de formación académica que debe ser valorado por su entorno social y siempre debe contar con el apoyo de las instituciones culturales, tanto públicas como privadas.

Esto no se cumple en Venezuela desde la década de 1970, especialmente cuando Vicente Emilio Sojo había perdido toda condición y capacidad de liderazgo a nivel musical y político en las instituciones públicas y Yannis Ioannidis había traído al país un liderazgo caracterizado por la formación y autogestión del compositor. Una parte de los alumnos de Ioannidis continuaron con este modelo: Alfredo Rugeles, con el Festival Latinoamericano de Música y diversos ensambles, con el objetivo de difundir la música actual de compositores tanto venezolanos como latinoamericanos; y Emilio Mendoza, como continuador de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea y la dirección de la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos (ODILA).

Además de estos alumnos, compositores como Juan Francisco Sans, el mismo Rugeles y Diana Arismendi entendieron la importancia de relacionarse tanto con mecenas como con empresas privadas de alta influencia económica y política. Esto permitió que los festivales que organizaron tuvieran un fuerte respaldo material que asegurara su continuidad año tras año, sin depender económicamente de los aportes de instituciones públicas. Solo tenían que garantizar los espacios donde se llevaron a cabo conciertos, conferencias, clases magistrales y mesas de trabajo.

También hay que destacar las gestiones que realizaron los compositores que pasaron por la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas y que fueron contemporáneos de Rodrigo Arto. Luis Morales Bance (1945-2017), aunque formó parte de las últimas generaciones graduadas en composición con Sojo, durante su trayectoria artística se destacó como director de orquesta y violinista. Juan Carlos Núñez sobresalió como director de orquesta en reiteradas ocasiones, pianista acompañante de reconocidos cantantes de música popular venezolana y, en ocasiones específicas, compositor de música para cine y teatro.⁵² Situación parecida a Federico Ruiz (1948), quien fue integrante del Quinteto Cantaclaro y compositor de música para cine;⁵³ y Daniel Milano Mayora (1926-2017), que trabajó durante muchos años en varias orquestas de música popular, de la radio y televisión venezolana.⁵⁴

La defensa de Rodrigo Arto con su lema “los compositores son una especie en extinción” es una apreciación más del cambio de paradigma al que se vieron sometidos los compositores venezolanos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. A través de las iniciativas que impulsaron los diversos grupos de compositores mencionados, se evidenció que el compositor no debía solamente escribir música, sino gestionar su carrera a través de la organización de conciertos,

⁵¹ Várvara Rangel Hill, “Francisco Rodrigo: Los compositores venezolanos estamos en peligro de extinción”, *Correo del Orinoco*, 21 de enero de 2011.

⁵² Trabajó con los cantantes Jesús Sevillano, Lilia Vera, Cecilia Todd, entre otros. Hizo producciones musicales para el grupo teatral Rajatabla, así como el director de teatro y escritor José Ignacio Cabrujas. Música para películas como *Se sollicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977), dirigida por Alfredo J. Anzola.

⁵³ Trabajó con los directores Román Chalbaud, Miguel Ángel Landa y Luis Armando Roche.

⁵⁴ Entre las que se encuentran Leonard Melody, Continente Swing Boy, Chucho Sanoja, Aldemaro Romero, Hermanos Belisario, Los Peniques.

ediciones y grabaciones de obras. Ante ello, queda la duda sobre cómo Francisco Rodrigo Arto tomó este cambio ¿lo vio como un avance o un retroceso en el oficio que todo compositor debe cumplir?

Conclusiones: la tradición ante el nuevo paradigma del compositor moderno

La trayectoria profesional de Francisco Rodrigo Arto se vio envuelta en constantes idas y vueltas en su proyección como compositor ante el entorno musical venezolano. Este marco fue propicio para valorar las acciones que tomó para que su obra tuviera reconocimiento. El Grupo de los Tres, junto a Mambretti y Duarte, fue una muestra de esa necesidad. Desde que expuse sus intenciones de hacerse visible a través de la prensa, deduje que tal iniciativa se llevó a cabo ante el protagonismo que en ese momento tenía el espacio de compositores liderado por Ioannidis. Hice varios intentos de contactar a Mambretti, quien actualmente vive en Buenos Aires, y no fue posible entrevistarla; me hubiese gustado saber su opinión sobre la corta vigencia de este grupo, cuáles eran sus intenciones de haberse reunido y si las actividades de Ioannidis y sus estudiantes los habían motivado para tal iniciativa. Esta pregunta no me la respondió Rodrigo Arto, por lo que podría haber sido revelador el testimonio de Mambretti.

La lucha sostenida por el compositor venezolano durante la segunda mitad del siglo XX estuvo dirigida a lograr que su obra fuese tocada y visibilizada ante su entorno cultural, por lo que una parte de ellos entendieron que debían ejercer acciones enfocadas en la gestión cultural para lograr tal cometido. Prueba de eso fueron las iniciativas de grupos como Juventudes Musicales de Venezuela, la Cátedra Latinoamericana de Composición Antonio Estévez y el Festival Latinoamericano de Música en que incluían conciertos, conversatorios sobre temas de la composición musical actual y talleres de formación para estudiantes que desearan expandir su conocimiento a nivel creativo.

Se hizo un estudio de la actividad de estos espacios y también se ahondó en la participación que Francisco Rodrigo Arto tuvo en cada uno de ellos. Ante esto, noté que el compositor siempre mantuvo un distanciamiento y que la reproducción de algunas de sus obras musicales en estos eventos se realizó gracias a las iniciativas de directores como Pablo Castellanos, agrupaciones como el Octeto Académico de Caracas e intérpretes como Sadao Muraki. Las fuentes abordadas hasta la actualidad no han arrojado información sobre actividades de gestión que Rodrigo Arto haya realizado para tener alguna participación e interés de relacionarse con el entorno de compositores; por lo cual se reafirma una línea de actuación unidireccional y enfocada solo en el oficio de la escritura.

Esta reflexión lleva al punto de valorar la posición que Francisco Rodrigo Arto marcó con su lema “los compositores son una especie en extinción”. No cuestiono sus criterios en torno a la lucha de todo compositor, bajo su percepción, en tener que lidiar con la desatención de las instituciones culturales; pero sí hay que decir que no se puede pretender que las obras musicales se interpreten sin una gestión previa. La descripción sobre las acciones que otros compositores desarrollaron, como medios alternativos al oficio de escribir, comprueba que si no hubiesen tomado esas iniciativas las obras habrían quedado engavetadas y el compositor aislado del entorno, a la espera de que en algún momento los entes culturales lo consideren.

De esta forma, una parte de la trayectoria profesional de Francisco Rodrigo Arto se enmarcó en sus constantes triunfos en concursos, aunque limitada por las pocas reproducciones de tales obras ante la falta de compromiso por parte de las instituciones organizadoras de los certámenes.

Mientras los diversos espacios de compositores mencionados apostaban por la gestión colectiva y la visibilidad mediática para la materialización de sus obras musicales, Rodrigo Arto se mantuvo como alguien aislado del entorno, cuya obra circuló principalmente por la iniciativa de directores e intérpretes aliados.⁵⁵ En suma, su lema refleja una postura de resistencia pasiva ante un entorno que exigía un perfil multifacético; él decidió no asumirlo y refugiarse exclusivamente en el oficio de escribir.

* * *

Referencias bibliográficas

- Barrios, Doris. “Dos conciertos para liquidar la postmodernidad”, *El Nacional*, 08 de agosto de 1994.
- Bello, Carlos. “La Cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta y su influencia en el movimiento musical venezolano (1975-2015)”. Trabajo de Grado, Universidad Central de Venezuela, 2023.
- Blanco, Yurima. “Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial”. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2018.
- Bohórquez, Rosa. “Partituras maduras en manos juveniles”, *El Universal*, 12 de julio de 1996.
- Castillo, Héctor. “El Grupo de los Tres comienza ahora”, *2001*, 15 de abril de 1974.
- D'Santiago, Leonidas. “Estudio de la Escuela de Composición de Yannis Ioannidis en Venezuela”. Tesis de Maestría, Universidad Simón Bolívar, 2003.
- Gómez, Luis Ernesto. “Estudio de las formas de apoyo institucional al compositor activo en Venezuela”. Tesis de Maestría, Universidad Simón Bolívar, 2011.
- Goyo Ponte, Einar. “Crítica musical”, *El Universal*, 23 de julio de 1996.
- Lira Espejo, Eduardo “Tres compositores venezolanos”, *El Nacional*, 02 de mayo de 1975.
- Lira Espejo, Eduardo. “Dos compositores”, *El Nacional*, 27 de febrero de 1976.
- Madrid, Alejandro L. “Entre/tejiendo vidas y discursos: notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”, *Revista Argentina de Musicología* N° 22 (1), (2021): 19-43.
- Méndez, Ángel. “Un encuentro para analizar la estética”, *El Universal*, 13 de octubre de 1997.
- Moreno Uribe, E.A. “Francisco Rodrigo Arto ganó premio de Música y Literatura”, *El Mundo*, 20 de octubre de 1995.
- Moreno Uribe, E.A. “Los compositores son una especie en extinción”, *El Mundo*, 20 de julio de 1998.
- Pekacz, Jolanta T. *Musical Biography. Towards New Paradigms*. Londres: Routledge, 2006.
- Pérez-Valero, Luis. “Estética contemporánea en compositores venezolanos de finales de siglo XX como creación de la postmodernidad”. Tesis de Maestría, Universidad Simón Bolívar, 2008.
- Peñín, José. “Duarte, Carlos”. En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, tomo 1, editado por Walter Guido y José Peñín, 531-532. Caracas: Fundación Bigott, 1998.

⁵⁵ Exceptuando a Francisco Escauriza, que como gestor cultural motivó a Rodrigo Arto a escribir *Bestiario*, obra de técnica atonal que fue tocada en el concierto “Música para sonar”.

- Peñín, José. “Rodrigo Arto, Francisco”. En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, tomo 2, editado por Walter Guido y José Peñín, 536-540. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Rangel Hill, Várvara. “Francisco Rodrigo: Los compositores venezolanos estamos en peligro de extinción”, *Correo del Orinoco*, 21 de enero de 2011.
- Restrepo, Silvia. “Difusión de la producción musical de los egresados de las cátedras de composición en Caracas (1988-2008)”. Tesis de Maestría, Universidad Simón Bolívar, 2011.
- Tortolero, Numa. *Sonido que es imagen...Imagen que es historia*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1996.

Fuentes consultadas

- Escauriza, Francisco. Entrevista con el autor. Madrid, 25 de septiembre de 2025.
- Estudiantes de la Cátedra Latinoamericana de Composición Antonio Estévez. Correspondencia a Francisco Rodrigo Arto. 1997. Fondo Personal de Francisco Rodrigo Arto. Archivo de la Música y las Artes Escénicas de Navarra, Pamplona, España.
- Rodrigo Arto, Francisco. Entrevista con el autor. Estella, 27 de julio de 2024.
- Rodríguez Legendre, Fidel. Entrevista con el autor. Madrid, 18 de enero de 2024.
- Rodríguez Legendre, Fidel. Entrevista con Juan Francisco Sans. *Compositores de América*. 05 de agosto de 1992. Video del archivo privado cedido por el entrevistado. Consultado el 15 de febrero de 2025.
- Rodríguez, Mariveni. “Componer es un acto marginal, Premios Nacionales de Composición 1988”. 1989. Fondo Personal de Francisco Rodrigo Arto. Archivo de la Música y las Artes Escénicas de Navarra, Pamplona, España.
- Rugeles, Alfredo. Carta a Francisco Rodrigo. 04 de mayo de 1992. Fondo Francisco Rodrigo Arto. Archivo de la Música y las Artes Escénicas de Navarra, Pamplona, España.

* * *

Ricardo Escorcio Pereira. Licenciado en Artes *cum laude*, mención Musicología, por la Universidad Central de Venezuela (UCV), Licenciado en Música, mención Composición por la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) y Máster en Música Hispana por la Universidad de Valladolid (UVa). Como compositor, ha recibido diversos galardones tanto en Venezuela como en el exterior, por obras de diferentes formatos (orquesta, música de cámara e instrumento solista). Asistió en 2019, gracias al apoyo de la Embajada de España en Venezuela, al Festival MIXTUR en Barcelona como estudiante activo. En 2021, obtuvo una beca del Programa Iberoamérica+Asia, de la Universidad de Valladolid para cursar el Máster en Música Hispana. Actualmente estudia el Doctorado en Musicología en la Universidad Complutense de Madrid.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2026
Fecha de aceptación: 29 de junio de 2026