

# La música, el modo más elevado de la formación de sí para el cuidado del otro

**Nilza Mercedes Centeno Ayala**  
Universidad Bolivariana de Venezuela.  
Núcleo Ciudad Bolívar  
ncenteno70@gmail.com

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2017

Fecha de aprobación: 03 de diciembre 2017

## **Resumen:**

La formación de sí para el cuidado del otro como categoría de análisis para pensar una educación otra, nos posiciona sobre la idea de un proyecto educativo constituyente que asuma el pensamiento complejo y la trasdisciplinariedad como una manera de deconstruir la acción educativa y desde esta perspectiva reconstruir el ethos pedagógico. A partir de lo que se concibe como *Bildung* o formación, abordamos una hermenéutica de sí. El modo cómo el sujeto- educador configura la formación de sí, implica prestar atención a lo que bulle y discurre en los sentidos, en el pensamiento para hacerse coherente con una estética de la existencia vista ésta como idea fuerza para aproximarse a los descentramientos de sentido. Desde la condición de músicos-artistas-educadores comprendemos que nuestra alteridad musical está imbricada en la experiencia de nuestro ser docente, no separada de él, ésta como acontecimiento se mantiene en ritornelo abierto sobre nosotros mismos y por ello demanda nuevas creaciones, comprometidas con el desarrollo de un pensamiento musical. Nos revelamos desde allí en la experiencia de musicalizar la palabra de quienes mejor conocen su misterio: los poetas. Con ello damos cuenta de nuestra más ferviente convicción: la música es el modo más elevado de la formación de sí para el cuidado del otro.

Palabras clave: Educación, formación, hermenéutica, estética, alteridad, música

## **Music, the highest way of the formation of oneself for the care of the other**

### **Abstract:**

The formation of the self for the care of the other as a category of analysis for thinking another education, puts ourselves in front of the idea for an educational constituent project that takes the concepts of complex thought and transdisciplinarity as a way of deconstructing the educational action and from this perspective, as a way of reconstructing the pedagogical *ethos*. Parting from what is conceived as *bildung* or formation, we face a hermeneutic of the self. The way in which the subject-educator sets the formation of the self, implies paying attention to everything that buzzes and happens within the senses, and within the thought in order to be coherent with an aesthetic of the existence considered as an idea/strength for approaching the decentering of the meaning. Parting from our position of musicians-artists-educators we understand that our musical alterity is intertwined with the experience of being a teacher, not separated from it, as a ritornello open towards ourselves, and, for that reason, it demands new creations, committed with development of a musical thought. We reveal from there the experience of putting in music the words of those who best know their mystery: the poets. Through that we state our strongest conviction: music is the most elevated way of the formation of the self for the care of the other.

**Key words:** education, formation, hermeneutic, aesthetic, alterity, music.

...pues como el ritornelo, la obra no es pétrea ni estática, sino dinámica”

Gilles Deleuze

A partir de lo que Michel Foucault concibe como el cuidado de sí y Hans Georg Gadamer designa como Bildung o formación, giramos en torno a la idea que posiciona una hermenéutica de sí. Un viaje que nos emplaza a re-pensarnos, re-descubrirnos, re-encontrarnos. La Bildung como proceso nos sitúa en la potencia del viaje más que en el destino o llegada, de tal modo que no puede ésta ser querida como meta porque es en la perspectiva histórica como sujetos; la noción de nuestro pasado, la latencia del presente donde se halla lo necesario para comprender nuestro devenir. En palabras del mismo Foucault: “el sujeto, -sostiene- no es una sustancia. Es una forma, y esta forma no es sobre todo ni siempre idéntica a sí misma, sino que tiene una historia” En tal sentido desde la experiencia, el entorno social, la cultura, se obtienen esos datos que nos sumergen en ese complejo proceso. Quienes pretendemos educar, asumir el cuidado del otro debemos precisar esas coordenadas.

La formación a la que hacemos referencia, la que acuñamos con el planteamiento de los autores citados, no está concebida exclusivamente desde el dominio de los saberes técnicos, desde una disciplina. La formación de sí, en aras de aspirar al cuidado del otro, cuestiona el abordaje disciplinar, no es posible pensarla desde allí, porque es lo transdisciplinar, lo trans-complejo: lo que requerimos para reflexionar sobre la formación de sí- la acción individual y el compromiso personal- y su influencia en el -cuidado del otro-. Quienes vivimos en la experiencia educativa, y conocemos su pulso sabemos que cuestionarlas certezas suele ser riesgoso, pero de eso se trata, es parte de los avatares del viaje. Quien pretende educar, cuidar de otro, no sólo tiene la difícil tarea de re-conocerse en su propia alma, sino que debe tener presente que contiene a muchas almas, en tanto como educador entra en la vida de otros como acontecimiento.

El modo como el sujeto- educador practica el cuidado de sí, implica volver la mirada del exterior al interior, esto es prestar atención a lo que bulle y discurre en los sentidos, en el pensamiento, hacer lo propio para trans-mutar-se, trans-figurar-se, y trans-formar-se. Interpelar la formación de sí es un compromiso consigo mismo, un pacto espiritual, es cifrar esa canción con la que nacemos hacerla audible, inteligible ante nosotros mismos en cada momento de nuestra existencia, re-interpretarla desafiando la escala musical; sus tonos menores y mayores, séptimas, sostenidas, conmensurar tiempo y ritmo para hacer de la formación de sí y del cuidado del otro un ritornelo abierto sobre nosotros mismos. Hemos de advertir nuestra más ferviente convicción: la música es el modo más elevado de la formación de sí para el cuidado del otro. Pretendemos exponer nuestras ideas en relación a esta afirmación apelando a la condición de músicos-artistas-educadores. Nos revelamos desde ahí en la experiencia de musicalizar la palabra de quienes mejor le conocen su misterio: los poetas. Con ello asumimos y argumentamos la formación de sí para el cuidado del otro.

la reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser del otro.

Hans Gadamer

La autoconstrucción como sujetos precisa de algo más que la conjunción entre el espíritu y el modo de percibir, indudablemente la experiencia constituye en un aspecto vital para encausar esa percepción. Tomamos en cuenta lo referido por Michael Foucault cuando señala una “estética de la existencia”, de esa ontología del sujeto deviene la experiencia de sí. Esas formas, ese modo en el que el sujeto se hace a sí mismo, es lo que Foucault denomina “ética”, y afirma: “¿Pero qué es la ética sino la práctica de la libertad, la práctica reflexiva de la libertad? La libertad es la condición ontológica de la ética. Pero la ética es la forma reflexiva que adopta la libertad” Como músicos-artistas-educadores, no asumimos este concepto de forma estática. Hablamos de una libertad que deviene, que interpela nuestra experiencia y nuestra historia y por supuesto nuestro hacer en ese recorrido. Jorge Larrosa (1995) dice de ésta, de la experiencia que:

Es aquel basamento, histórico-contingente singularmente edificado, en relación al cual el sujeto seda su propio ser al momento de observarse, analizarse, interpretarse, narrarse, juzgarse, dominarse, en síntesis, cuando hace ciertas cosas consigo mismo(270)

Al pensar en nuestro devenir como educadores, es menester preguntarnos: ¿Qué cosas hace un educador consigo mismo? La respuesta hay que desentrañarla. No es que se trate de hacer cosas, esas exclusivamente pensadas como dispositivos pedagógicos sino de hacer ciertas cosas que por fortuna, hasta ahora, no vienen tipificadas cual manual de instrucciones del buen docente, ni en ningún pensum de estudios. Esas ciertas cosas han de ser inéditas porque entrañan el ritual de lo íntimo, del pensar y del sentir, de aquello que hay que identificar como auténtica manifestación de sí. Requerimos de ello para re-pensar el concepto mismo de formación, que hoy más que nunca nos reclama a los educadores el ejercicio de la libertad del pensar para construir el propio imaginario para acompañar desde la alteridad, el ejercicio de construcción del otro.

Dos cuestiones se nos plantean aquí: por un lado pensar en el modelo de formación docente, y su expresión en el sistema escolar y en la sociedad y por el otro, pensar en nuestra práctica y actuación como educadores imbricados en ambos contextos,

imbricados en la vida misma. De tal modo que garantizar ciertas condiciones de cognoscibilidad en el proceso de aprendizaje haciendo énfasis en la razón instrumental, nos sitúa al margen del camino que nos conduce al cuidado del otro. Pensamos que la formación de sí ha de ser llevada con pasión. El educador debe asumirse como un insurgente desde la palabra, como un desregulador de los dispositivos de “regulación del discurso” de aquellos que legitiman la homogeneidad, debe hallar o crear otro modo de decir, de inspirar y provocar esa palabra otra, esos mundos otros. Ser un incansable trabajador de la palabra, lo que implica un cabal conocimiento de ella, de su poder, de argüirla frente al saber constituido, anunciando la buena nueva de decir y decir-se. Sobre este aspecto nos sumergimos profundamente en el pensamiento de Paulo Freire para constatar la necesidad de invención para transformar prácticas y lenguaje, que hagan posible reconstruir praxis emancipadoras que combinen el lenguaje de la crítica con el lenguaje de la posibilidad. Así lo apreciamos en su obra: *Cartas a quien pretende enseñar* (1994):

La tarea del docente, que también es aprendiz, es placentera y a la vez exigente. Exige seriedad, preparación científica, preparación física, emocional, afectiva. Es una tarea que requiere, de quien se comporte con ella, un gusto especial de querer bien, no sólo a los otros, sino al propio proceso que ella implica. Es imposible enseñar sin ese coraje de querer bien, sin la valentía de los que insisten mil veces antes de desistir (p.102)

Freire nos señala “un gusto especial de querer bien”, esta afirmación traduce en gran medida lo que abordamos aquí con respecto a la formación de sí para el cuidado del otro, y decimos que a ello-al gusto especial de querer bien-antecede el gusto especial de quererse bien. En esa singularidad del quererse, la experiencia da cuenta de un proceso que el mismo Freire describe como inacabado: “...el hombre como productor de la herencia de la experiencia, crea y se recrea, se integra a las condiciones de su contexto, responde a sus desafíos: se objetiva a sí mismo; discierne y trasciende...”

Entendemos que desde esta mirada freireana de la experiencia, no se entronizan los extremos en cuanto al individualismo que segrega, ni al colectivismo que desdibuja, reconocemos en esta afirmación una relación dialéctica que nos obliga a vernos y a reconocernos desde la praxis, a encontrarnos desde ella con nuestro deber existencial. En su dimensión ontológica, la experiencia constituye un importante mecanismo para reinventarnos desde nosotros con los otros. Al respecto Jorge Larrosa expresa que: “No hay experiencia sin la aparición de un alguien, o de un algo, o de un eso, de un acontecimiento, en definitiva, que es exterior a mí” Larrosa plantea una idea constitutiva entre la idea de experiencia y la idea de formación.

El sujeto que plantea Larrosa en este caso, se torna según lo que padece, puesto que “la experiencia no se hace, sino que se padece” entonces, estamos ante la presencia de un “sujeto paciente, pasional”. De ahí que “el sujeto de la experiencia, no sea el sujeto del saber, o el sujeto del poder o el sujeto del querer, sino el sujeto de la formación y de la transformación, esto es sujeto de la experiencia”. Entonces, no representa poca cosa el dejar de pensarse como sujeto educador extremadamente afincado en el saber y en el poder, nada fácil constituye el hecho de despojarse de todas las certezas prescritas bajo el tradicional concepto de formación, como para abrirse a la pasión y desde allí sujetarse al devenir de la experiencia como argumento para pensarse como sujeto en trans-formación.

Es importante detenernos en la doble dimensión que le imprime Larrosa a la pasión cuando describe al objeto de ésta; al sujeto como “sujeto paciente, pasional” la dimensión pasiva y la activa. Creemos que en ésta última emerge aquello que es inherente en el ser humano; la necesidad de expresar-se, de narrar-se. Se suma a la experiencia ese importante mecanismo que no es un decir por decir, es en este caso la expresión de sí. Al respecto Eugenio Trías en tratado de la pasión (1979) citado por Madriz G, afirma que:

El sujeto pasional se expresa en forma de arte conocimiento acción y producción. Él constituye la base firme, el basso ostinato, la premisa idea ésta que la filosofía suele olvidar, concibiendo la pasión como negativo de acción, de razón y de producción. Es el sujeto pasional el que está en la raíz del sujeto epistemológico y del sujeto práctico (p.164)

Desde esta perspectiva la idea de pasión constituye la forma por excelencia de mirar, conocer y sentir la subjetividad; la propia y la del otro, reafirmamos aquí con Foucault una “estética de la existencia”. La pasión es entonces esa posibilidad de ampliar esa mirada del acontecimiento, de lo que nos pasa y de expresarlo estéticamente. En ese expresarse Larrosa (1995) explica que:

El expresar-se es pliegue reflexivo, hacia uno mismo, de los procedimientos discursivos que constituyen los dispositivos de construcción y mediación de la experiencia de sí...el yo se constituye temporalmente para sí mismo en la unidad de una historia. Por eso, el tiempo en el que se constituye la subjetividad es tiempo narrado. Es contando historias, nuestras propias historias, lo que nos pasa y el sentido que le damos a los que nos pasa, que nos damos a nosotros mismos una identidad en el tiempo (p. 29)

El músico-artista-educador, triada desde donde nos reconocemos, al hacer esas ciertas cosas consigo mismo estaría vinculado al cultivo y cuidado de una palabra-vida porque se reconoce en ella y al mismo tiempo sabe que al resemantizarla lleva una carga sobre su quehacer para el cuidado del otro. En nuestro caso, hemos de hacer confesión de ese ritual íntimo, hemos de decir que el cultivo de esa palabra está sustentado en una suerte desdoblamiento de nuestro yo que en el narrar-se musicalmente halla la mejor expresión de la formación de sí. En nuestra condición de músicos-artistas-educadores vivimos un proceso hermenéutico exquisitamente complejo que ha venido revelando nuestra identidad, eso que ha dado sentido a la existencia y conciencia de sí.

Comprendemos que nuestra alteridad musical está imbricada en nuestro ser docente, no separada de él y por ello demanda nuevas creaciones, para aproximarnos a estos descentramientos de sentido que dan cuenta de la formación de sí y del cuidado del otro. Nos empecinamos en desentrañar la nueva textualidad que resulta de la singularidad del sujeto que se educa, en nuestro caso, la forma cómo nos hemos hecho, cómo nos seguimos haciendo, cómo nos venimos cifrando musicalmente. Las partituras

de este concierto que somos las sostiene, cual atril, eso que acontece en nosotros después de vivir la pasión que nos genera “ese alguien”, “un algo”, “un eso”, toda vez que tenemos la oportunidad de escuchar y sentir la palabra de un poeta, toda vez que asumimos el tránsito de su palabra; del poema a la música, a nuestra música.

Este entrecruzamiento que discurre entre sujetos apasionados: poetas, músicos-artistas-educadores adquiere sentido en nuestra narrativa y la exponemos conscientes de que ella es objeto de retorno porque precisa, a decir de Gadamer, no sólo de nuestra reflexión, interiorización sino de la experiencia del otro. Es ese nuestro proceso de subjetivación para el cuidado de sí y de los demás. De tal manera que así hemos de revelar nuestra entrega pasional al vivir la experiencia musical.

Desde esos avatares de la pasión, una tarde de junio de 2016 en el marco de la feria del libro desarrollada en Maturín-Venezuela nos estremecemos con el poeta Domingo Rogelio León, quien nos dejó una extraordinaria reflexión con respecto al significado que para él tiene la palabra-vida. Esto nos dijo el poeta:

Mi palabra, al ser escuchada-leída-cantada por ustedes, ya no me pertenece, entra a retozar en sus mundos...yo vivo y vibro con eso, me complace saberla intrépida, en el mejor espacio, en modo alguno para que duerma perpetuamente, para que se ancle, sino para que emerja cargada de la espiritualidad de ustedes. Es la garantía de que pueda seguir entrando y saliendo en otros seres, en otros mundos.

El poeta Domingo Rogelio León, nos hablaba a los músicos-artistas y en gran medida a los educadores que al escucharlo, asimilamos proteicamente aquella palabra concedida bajo una consabida lluvia monaguense. A propósito de la palabra concedida, Luis Peñalver (2013) nos dice:

Una palabra con-cedida, es también con-ceder mi vida; una lectura con-cedida, es también una lectura de mi vida; una palabra pensada, es también el pensamiento de mi vida, de lo que soy, de lo que estoy siendo y des-siendo. Hacer uso de la palabra es dar la palabra. (p.9)

Podemos dar cuenta a partir de esta afirmación, que la concesión de la palabra de un poeta, se convierte en nosotros en una palabra cantada que a su vez, es una entrega sonora del alma, en nuestro caso, después de haber pasado por la del poeta. Este elemento autobiográfico, que ha de estar presente en nuestras reflexiones-ya hemos advertido nuestro tono narrativo-nos sirve de aliento, además nos conecta con nuestro empeño en el desarrollo de un pensamiento musical para hacer más consciente nuestro propio mundo interior, las sensaciones y estímulos que en él se generan y que nos permiten fluir en ritornelo sobre nuestro proceso de creación.

Precisamente, al escuchar al poeta Domingo Rogelio emergió en nosotros la comprensión de lo que profusamente abordan en la obra *El Ritornelo*, Gilles Deleuze y Felix Guattari, para explicar el término: “mundo circundante”. Esa noción de un territorio donde tiene lugar la expresión de fenómenos naturales y seres vivos, que enuncian un “arte primero”. La filosofía deleuzo-guattariana en esta obra, aborda el trance entre la territorialización y desterritorialización, donde operan fuerzas cósmicas y caósmicas el denominado “giro espacial”.

Sauvagnargues (2006) lo explica de esta forma:

Y es que para Deleuze yGuattari, la construccióndelterritorio es el nacimiento del arte mismo, y esa creación de un territorio (ejercicio territorializante) se da en el tránsito entremedios (ritmo). De ahí que aquel que territorialice termine, a su vez, inmerso en un ejercicio artístico, pues el arte es comprendido como una creación territorial. El ritornelo, como ese continuo estar volviendo, es la creación artística misma (40)

La perspectiva filosófica Deleuze y Guattari nos ofrece la posibilidad de asirnos a ese cristal sonoro y vívido que entraña la palabra de los poetas. Ese hallazgo en los textos poéticos nos estremece de tal manera que sentimos como urgencia el pensar-nos a nosotros mismos como músicos y pensarlos a ellos, a los poetas musicalmente. En nosotros ese ejercicio territorializante amplía el horizonte para nuestra creación artística: el poema musicalizado o la musicalización de textos poéticos.

Cabalgamos sobre la versación del poemario *Alicascos* (1997) del poeta Domingo Rogelio, la sonoridad de sus textos nos dejó una grata sensación, en especial éste:

Escampó las gentes y las cosas  
eran guños de luciérnagas  
delirios de ofrendar la luna  
la diáspora en los dedos del tiempo  
notas sostenidas en la guitarra oculta  
colgadas en la pared  
hilvanaron con un fragor de versos encarnados  
en la tibia desnudez de la penumbra el poema

Eso que nos pasó al sumergirnos en este poema; las sensaciones, la percepción de tiempo, de clima, la nostalgia de ciudad, de amores, quedaron prendadas en un ritmo de vals-pasaje en Mi- menor bajo el género de la música popular venezolana. La combinación vals-pasaje surge aquí como creación a partir de nuestro ejercicio de conmensurar el tiempo de vals que es en ritmo de 3/4, y el ritmo y tiempo de pasaje que es de 6 tiempos acentuando el 3ero y 6to. Vale decir que esto es un ejercicio exclusivo

para nuestro instrumento musical por excelencia que es el Cuatro venezolano. Merece aquí nuestra atención lo planteado por Gerardo Meza Sandoval en *El vals en Centroamérica* (2008) al referirse al fenómeno de la apropiación de los vales:

Destacamos la trascendencia que tuvo el vals en Latinoamérica, donde comentamos su criollización, a través del vals brasileño, peruano y el vals venezolano. Los vales latinoamericanos, sean brasileños, venezolanos o caribeños, tienen una cadencia que les emparenta, una característica que les hace distintos a sus antecesores y contemporáneos europeos... los vales y las mazurcas brasileños tienen su propia imagen, de similar manera podemos decir que el vals centroamericano tiene su característica propia. El vals en Venezuela es una criollización del vals de raigambre europea (p.172)

El devenir histórico del vals en Centroamérica señalado por este autor guatemalteco, da impulso a nuestra osadía al combinar el ritmo de vals y de pasaje para la mixtura musical del poema del poeta Domingo Rogelio León.

Cual ritornelo abierto, entramos en el poemario *Epígrafes para el ave de la sed* (1994) del poeta Celso Medina. En el ensayo: *El poema y su escritura*, contenido en la obra *El poeta y su epopeya ética* (2013) del mismo autor, expone como “Una experiencia” la forja de *Animal Marino*, poema en el cual nos inspiramos:

“*Animal Marino*” (nuestro poema) es un texto que absorbe resonancia de poemas ajenos. La primera resonancia la explicita su epígrafe, una cita de un poema de Carl Sandburg, que dice textualmente: “La poesía es el diario de un animal marino/que vive en la tierra y anhela volar por el aire”. Esa idea de ser dual nos sedujo. Y ello tiene una importante trascendencia, puesto que el personaje poetizado busca su éxtasis en las regiones abismales, en el reino donde el pez tiene costumbre de pájaro (p.27)

Nos llama poderosamente la atención lo que el poeta afirma: “entre la necesidad de decir y el decir debe existir la sintonía, ésta viene dada en la suma de esos efectos que se pliegan y repliegan”. Con ello nos corrobora el ejercicio del ritornelo y sus efectos en nosotros tras la lectura del poema. Después de sumergirnos en aguas de *Animal Marino*, nos movimos cual pez en nuestras propias aguas deslizándonos con el género trova, que coquetea con el ritmo de la balada en compases de 4/4, introduciendo una polifonía a dos voces en *Re Mayor*, para evocar el delirio de esa Ofelia que se entrega a su suerte: “que todo en ella sea rumor de orgasmos/que todo en ella sea el arpón que engendró esta furia/como algas abriéndose a la boca del pez”

Vale decir que al musicalizar este poema, hicimos algunos puentes en su letra:

Ofelia... Ofelia  
Como algas abriéndose a la boca del pez  
Inicio mis pasos  
Nada sé  
Sólo que nazco a orillas de los sueños  
Mire bien las pisadas de la memoria  
Vea que es usted  
Su cuerpo  
Que rueda como una Ofelia  
Abriéndose a la boca del pez  
Animal marino  
Viejo zorro encaramado al árbol del acecho  
Llevas en tus alforjas suficiente curare  
Sé el que rompe las pompas del pez.

Así nos sintonizamos con la necesidad del decir y el decir, así sentimos musicalmente a *Animal Marino*. ¿Por qué la trova para interpretar a *Animal Marino*? Porque la trova nos cobija por completo nos pliega el alma con ese decir del poeta, lo que con él fue creciendo ante la presencia de un mar que atesora los enigmas, secretos y magia del animal marino que sólo se revela ante la infancia. Para nosotros esos enigmas yacen en *Animal Marino* que también nos revela ciertas cosas de nuestra propia infancia, salpicada por las olas de ese mismo mar del oriente venezolano, lugar donde según dice un trovador “oriente es la tierra donde amanece más temprano”, decimos que allí, antes de llegar la aurora, mucho secretos han sido revelados durante el sueño, por eso llegamos y “nacemos a orilla de los sueños”.

En cada interpretación que hacemos de “*Animal Marino*” confirmamos aquello que el propio poeta nos dijo al consultarle sobre el estilo y ritmo para su poema: “el código del poeta, no basa su presupuesto en cuánta claridad va a generar, sino en cómo lo que decimos es solidario con un formato estilístico apropiado a esa expresión, eso aplica para ustedes; es su lectura, del poema la que cuenta” Después de eso, nos propusimos sorprender a los poetas en lo inédito de nuestro ejercicio de musicalización. Lo que sí nos quedó claro, es que la trova habita en el ser del poeta Celso Medina, por ello apelamos a sus palabras y las hacemos nuestras: “sólo hemos querido mostrar cómo hemos sentido el poema en su propia gestación” en nuestro caso en su gestación musical.

Al concebir y cantar *Animal Marino* bajo el género trova, compartimos la definición que hace de ésta Luis Bigott en su obra *Historia del bolero cubano* (1993):

La trova es una forma-en el caso de Cuba primero y Yucatán después- colectiva de decir canciones y boleros. Viene

de trovador, jugar que saltando distancias cantaba poemas en plazas públicas, anunciador de amores, descriptor de hazañas y sucesos, fuente incalculable de historia oral... para que exista trova es necesaria la presencia de un trovador, esa especie de mitológica figura que es capaz de crear o componer la canción, cantarla y acompañarse, un solo individuo que con una guitarra, un tiple o un tres dice sus cosas, anuncia sus querencias y exorciza sus demonios interiores o, como lo apunta Denis Rougemont en el Amor y Occidente” ¿Qué es la poesía de los trovadores? La exaltación del amor desgraciado. No hay en toda lírica occitana y la lírica petatesca y dantesca más que un tema: el amor, y no el amor feliz, colmado y satisfecho (ese espectáculo no puede engendrar nunca nada); al contrario, el amor perfectamente insatisfecho; y finalmente, no hay más que dos personajes; el poeta que, ochocientas, novecientas, mil veces repite su lamento, y una bella que siempre dice que no (p.50)

Es un privilegio poder echar mano a la trova a toda la obra contenida en el cancionero latinoamericano, donde emerge la visualización espacial del tiempo histórico de aquellos trovadores que abonaron con su canto la identidad nuestroamericana. Nos reconocemos y damos gracias a la vida por esas voces que matizan las nuestras, voces que nos acompañaron desde la infancia, con la que moldeamos nuestra militancia y nuestro combate por la vida. De allí viene la fuerza que nos llena de ímpetu para avivar el fuego milenario de nuestra identidad. Con el poema-canción Sueño Indio<sup>1</sup> poema de nuestra autoría honramos la ancestralidad indígena:

Indio que llevas aire fuego agua y tierra  
en tus huellas eternas deviene la existencia  
con la visión infinita tejes tus mundos  
con la semilla del canto, nacen los tuyos  
Humo, maraca, churuata, danza ritual  
se oye el grito del ancestro  
en el rugir del jaguar  
la luna lo va contando en su trajinar  
y un niño amamantado se entrega a soñar  
¿con qué sueña el indio de nuestra tierra?  
más con las estrellas, menos con la miseria

Este poema- canción es un homenaje a los pueblos indígenas, hijos originarios de la Aby Yala, en especial a los indígenas venezolanos que laten junto al corazón de la selva amazónica venezolana: los Huottojas<sup>2</sup>. Con ellos nos embarcamos en un largo y mágico viaje, en un ir y venir durante siete años, navegando sobre las aguas del río Parguaza<sup>3</sup>, intentando descubrir el misterio de la existencia a partir del canto gutural de chamanes en trance con el que acompañan la danza del Warime<sup>4</sup> en espera del ciclo ovulatorio de la madre naturaleza y su parto-cosecha. Este ha sido uno de los acontecimientos más importantes en nuestra vida, pues en el encuentro con ese otro, confrontamos nuestra propia existencia, y entramos en contradicción con respecto a la forma en cómo nos hemos insertado en los horizontes de sentido con la pretensión de capitalizar todas las voces, todas las miradas, invisibilizando todo el imaginario social que entrañan las culturas originarias.

Cuando hablamos de forma y de posicionamiento en los horizontes de sentido, no hablamos de una entelequia, nos referimos a la teoría de la educación, a las formas educacionales históricamente devenidas en certezas que frente al entramado simbólico y a la riqueza de las culturas indígenas pierde alcance. Así visualizamos las contradicciones desde nuestra experiencia como educadores, al asumir la pretensión ilusa de impulsar proyectos de educabilidad en el contexto multiverso indígena. Solo la música y la libertad que ella imprime desde su lenguaje universal pero no excluyente, nos ha permitido exorcizar las posturas academicistas y comprender que es posible una educación otra, con un ritmo otro. Por ello, la propuesta y cadencia musical de Sueño Indio, se inspiró en esa magia ritual para ofrendar a una naturaleza que bulle en los sentidos del ser de la madre selva en los hombres y mujeres que se adentran en esa espesura orientados por los sonidos que ésta entraña, niños que caminan en busca del néctar de la tierra en la que deviene la existencia, esa selva que amamanta y canta la canción de cuna con el canto del Paujís.

La identidad de Sueño Indio, como poema-canción emula el ritual de los chamanes Huottojas, acompañado por el chasquido de una maraca movida en forma circular para levantar en espiral el sueño y elevarlo a las estrellas, allá donde viven los primeros Huottojas. Luego la flauta se va incorporando como si fuera la rosa de los vientos que inhala y exhala el oxígeno de todos los ríos para evocar desde sus raudas corrientes el ciclo lluvioso con que se humedece la orilla embaulada por el caolín donde los niños, con la desnudez de la felicidad y entre risas, construyen cuevas para jugar a las escondidas. Junto a la maraca y a la flauta,

1 Canción <https://www.youtube.com/watch?v=iiwpdtu2VC0>

2 Pueblo indígena, conocido como Piaroa. Grupo étnico selvático de filiación lingüística sáliva. Ocupa el bosque pluvial del Escudo Guayanés y el Territorio Amazonas. Overin y Kaplan (2003)

3 Río subafluente del Orinoco. Su nombre identifica al eje Parguaza que aglutina 22 comunidades Huottojas del . Municipio Cedeño-estado Bolívar. *Ibidem*.

4 Complejo ritual ceremonial practicado por lo Huottojas (piaroas). Simboliza los orígenes del mundo con un retornar a los tiempos de inicio de la humanidad, para insertarse de nuevo en la actividad humana con fuerza y vitalidad. Se realiza, generalmente una vez al año para festejar la abundancia de alimentos en las cosechas. Alexander Mansutti(2006)

5 Ave de plumaje multicolor que después de ser cazada para consumo, sus plumas son usadas para elaborar penachos y atavíos corporales para los ancianos, y chamanes. Nilza Centeno (2008).

nuestra voz es aquí la voz de Chejeruó quien nos concede su investidura de diosa, para honrar la resistencia milenaria de esos hombres y mujeres que siembran, que tejen, que cantan, que pescan la vida en la infinitud de los sueños.

Con Sueño Indio entendemos la necesidad de pensarnos desde una ontología de la resistencia que exija a la educación promover aprendizajes para convivir con las diferencias, en un contexto escolar caracterizado por una riqueza multicultural e intercultural, como un espacio desbordante de sentido, una semiosis ilimitada porque se fundamenta en una pluralidad de sensibilidades, una inventiva inesperada e inédita de la vida. Lo polisémico del espacio natural debe ser inseparable del espacio escolar, ello nos debe remitir ineluctablemente a la creatividad diversa, táctica, impulsar a partir de este espacio las ventajas de la diversidad cultural, la integración lingüística; el uso de los idiomas indígenas, de la lengua materna para ampliar los canales de comunicación en el marco de un discurso escolar plurilingüe. En esta perspectiva el ser humano, en cuanto a la formación de sí se asume como plenamente sensible, como sujeto de pensamiento y conciencia en un terreno de sensaciones y sentimientos por la propia potencia germinativa que puede contener la heterogeneidad. Pensamos una perspectiva intercultural crítica que aspire a un nuevo tipo de relación social, que asuma el desmontaje y la de-construcción del orden establecido dese lo económico, lo político, lo social, lo cognitivo que sigue propugnando la desigualdad y la dominación. Nuestro aporte a la formación de sí y el cuidado del otro con la realización de un poema-canción como éste nos impulsa como investigadores-innovadores de los enfoques y tendencias musicales, para reinterpretar a la luz de una concepción de sociedad su perspectiva de sus signos para posicionar una educación otra.

Nos regocijan los aplausos, los abrazos, la risa espontánea de maestros y niños Huottojas, de las escuelas en las comunidades que conforman el Eje del río Parguaza, en aprobación y disfrute de nuestro poema-canción Sueño Indio. Nuestro ser de músicos y educadores vibra ante el genuino gesto de fraternidad de quienes se han constituido en leales compañeros de aprendizajes durante siete años, quienes hoy siguen llenando sus catumares<sup>7</sup> con el parto de la madre selva y siguen realizando esfuerzos por lograr una real, verdadera y coherente educación intercultural bilingüe. Es por ellos que cantamos y contamos el Sueño Indio. A esto nos referimos cuando hablamos de honrar y por ello evocamos la voz del trovador uruguayo Daniel Viglietti en una estrofa de Canción para mi América (1973):

Dale tu mano al indio  
Dale que te hará bien  
Y encontrarás el camino  
Como ayer yo lo encontré  
La piel del indio te enseñará  
Todas las sendas que habrás de andar  
Manos de cobre te mostrarán  
Toda la sangre que has de dejar

En la búsqueda de nuestro camino, como tambor batiente nos orientó el latido del corazón y hallamos el rastrojo del conuco indígena, desde entonces nuestra senda transita la solidaridad y alianza por la resistencia milenaria de estos pueblos, y es que para las culturas indígenas la resistencia no es un cliché es la vida misma y si no, que hablen sus idiomas, que lo escenifiquen los chinchorros movidos por los vientos de la historia, y que nos aproveche el pan de sus dioses: el casabe<sup>8</sup> y el mañoco<sup>9</sup>. No sólo hemos dado la mano al indio, sino que entregamos el alma y acuerpamos su lucha, sus alegrías, su imaginario y sueños, es lo que expresamos al cantar Sueño Indio, iluminados bajo el manto de las estrellas.

Así como bajo el manto de las estrellas se ilumina nuestra espiritualidad, bajo el neón también se iluminan nuestras pasiones, y nos revelamos ante otro poemario: *Bajo el Neón* (1997) del poeta Miguel Mendoza Barreto. En este poemario nos cautivó un poema:

Ahora cuando la ciudad que es tu piel está cayendo  
blanca y húmeda, desde mi ventana  
entiendo, amores de otra índole forasteros  
Ahora cuando saberlo es descubrirte  
ahora que los ojos son años de extravío, entiendo  
es vigila campanario, encendida hoguera  
de mi pipa en madrugada

Y la Bossa nova, con esa fuerza originaria que le viene de la samba y del jazz nos ayudó a liberar las pasiones para musicalizarlo. Nos adentramos en la historia de la Bossa nova historia y bebimos de la fuente del poeta y dramaturgo Vinicius de Moraes, del músico Tom Jobim y del cantante João Gilberto, creadores de este género en una época de importantes acontecimientos

6 Mamífero de trompa protuberante, parecida a la del elefante. Para los indígenas Huottoja (piaroas) del estado Bolívar y Amazonas, Chejeruó es la Diosa mitológica. *Ibidem*

7 Cesta para transportar la cosecha. La llevan con frecuencia las mujeres, ceñida de la cabeza hasta la espalda. *Ibidem*

8 Voz taina de los habitantes nativos del caribe. Pan de yuca amarga. El casabe es una de las fuentes fundamentales de alimentación de los indígenas y de la población criolla, básicamente en el sur y centro de Venezuela. Alvarado (2008)

9 Harina tostada que elaboran los indígenas de la yuca amarga. Su sabor es ligeramente ácido y es de fácil. Este es un producto básico en la dieta de los indígenas ubicados al sur de Venezuela. Lo ingieren con agua como bebida refrescante, y en sopas. *Ibidem*.

en Brasil. Estos eternos jóvenes compositores de la zona sur de Brasil, dieron un giro estético a la samba y al jazz y logran un estilo que en lo adelante sería para ese país su sello musical. La cercanía con el pueblo carioca es familiar, por eso influenciados por la forma estilística de los compases y la rítmica de la Bossa nova quedó desnuda y bajo el neón nuestra trasnochada piel, a partir de la palabra del poeta Miguel Mendoza. Y es que para descifrar el código de una piel, basta estar una sola vez bajo el neón, bajo su brillante luminiscencia para sentir cómo se ahuyenta la tristeza y se llena de gracia nuestro paso, tal como aquella inmortal Chica de Ipanema.

Vale decir que la interpretación en escena de este poema-canción supone una reacción automática y en cadena, un ímpetu por hacer del cuerpo arena de playa para sentir el balance de todos los cuerpos que se adentran en el mar. Recibimos con modestia las palabras del poeta Miguel Mendoza, quien después de escuchar su poema-canción nos dijo: “maravilloso compañeros, estoy complacido con lo que ustedes hacen”.

Prendados de los versos del poema “Sal y Tejas”<sup>10</sup>, del poeta Carlos Riobueno, un bolero susurró a nuestro oído. Un bolero genuino con sus compases 4/4 y una percusión que va marcando los latidos del corazón a través del bongó. La sugestividad de este poema se hace gesto en nuestra interpretación al darle fuerza a la entrada de la canción elevándonos en el tono La menor invocando con el poeta la resurrección a partir de “los besos de la mujer amada”:

Que me resuciten los besos de la mujer amada  
en un pueblo de sal y tejas  
donde los marineros  
regresen  
borrachos de escamas  
cantando boleros  
de Felipe Pirela  
y las redes bailen  
al calor inquieto  
expiando pecados  
en los uveros

En esta interpretación al igual que lo hace el poeta Carlos Riobueno, honramos el nombre de un grande del bolero; Felipe Pirela, por eso lo interpretamos y hacemos gala de aquello en lo que muchos músicos y compositores han coincidido al afirmar que: “el bolero es la majestad de eterna juventud”.

Nuevamente acudimos a Luis Bigott, en *Historia del bolero cubano* (1993) que a propósito de éste dice:

Si Usted logra sintetizar la fusión de una estructura musical literaria con el acto maravilloso de estrechar, apretujar los cuerpos de parejas en el baile; si Usted alcanza exorcizar multiplicidad de sentimientos: desengaños, ilusiones, fracasos, alegrías; si esa síntesis de música y texto se realiza en una superficie caribeña y cubana con colapsos catárticos, se encuentra Ud. amigo, en presencia del bolero, la síntesis por excelencia del pueblo de Martí, creado y recreado por trovadores de la región oriental, por cronistas cargados en demasía de soledades incomprensibles y carencias materiales(p.13)

A partir de la incondicionalidad y respeto a los pioneros de esa maravillosa creación que es el bolero, no nos cabe duda al afirmar que esos sí que sabían lo que hacían, tanto lo sabían que hasta nuestros días nadie se resiste a ahogar las cuitas de un amor ante la letra y música de un bolero. Eso que se llama despecho necesita ser exorcizado, y hasta ahora no se ha descubierto mejor “contra” para un despecho que el bolero, será porque en su cadencia se encuentra el misterio de nuestros ancestros africanos, la magia y de los Oshas y los Orishas, que tal como lo relata un principio del oráculo en la religión Yoruba: “Los individuos, según sus características materiales-espirituales, vibran en concordancia con algunas de las diferentes áreas de la naturaleza”. Por esta razón, estamos convencidos que en el Caribe, lugar de plétórica belleza y diversidad debía existir el bolero para equilibrar tantas pulsaciones y belleza juntas.

Con de esa misma raigambre nos nutrimos para musicalizar El Poema “Amigo”<sup>11</sup> del poeta Gustavo Pereira. Lo pensamos como una fusión bolero-pasaje. Ya hemos explicado con anterioridad acerca de los tiempos que marcan ambos ritmos. Este poema tiene para nosotros gran significación, su versación está rodeada de palabras, imágenes y simbolismos, de la estética, los saberes, los sabores, y la cultura. Esa capacidad del ser de reafirmarse en la confluencia de identidades que configuran desde los otros y con los otros el vínculo más hermoso; la amistad, la solidaridad. Todo ello es un murmullo de esperanza y la celebración de una nueva posibilidad discursiva que el poeta Gustavo Pereira nos ha brindado siempre.

La oportunidad que nos dio la vida de sentir la emoción del poeta Pereira al escuchar su poema musicalizado por nosotros, es un acontecimiento que también ha marcado nuestra existencia. Fue el 12 de abril de 2012, una calurosa tarde de esas que acaparan todo el resplandor en la Angostura del Orinoco, en esa gran laja que es el Casco Histórico de Ciudad Bolívar. Supimos que Gustavo Pereira estaba en la Casa de la Diversidad Cultural. Su presencia se debía a la presentación libro: *Cosmovisión del Somari(un estudio sobre la vida y obra de Gustavo Pereira)* obra que se le atribuye a José Pérez, poeta y profesor universitario.

<sup>10</sup> Canción <https://www.youtube.com/watch?v=rcCISm397mA>

<sup>11</sup> Canción <https://www.youtube.com/watch?v=XwMUECV6QCQ&t=15>

Complejo ritual ceremonial practicado por lo Huottojas ( piaroas).

En el programa de la actividad estaba previsto un recital de poesía a cargo de poetas del estado Nueva Esparta, Sucre, y Bolívar. Era un encuentro entre poetas amigos y amigos poetas, nosotros no estábamos en el programa, así que entre poetas nos vimos. Con la osadía de nuestra guitarra, voces y bongó, tomamos a todos los presentes por asalto para pedir que nos acompañaran en la lectura musical del poema Amigo, el poeta Gustavo Pereira con un gesto amoroso se desplazó del escenario focal y se sentó entre la gente, eso nos conmovió y por nuestra piel corrió el temblor del miedo escénico, que exigía estar a la altura del poeta y de los presentes.

Cuando nuestra voz y los compases de la interpretación de bolero pasaje Amigo, sonaba en aquella Casa de la Diversidad Cultural, diversas sensaciones y emociones se juntaron como en un torbellino. Fue denodado nuestro esfuerzo por tratar de cantar mientras mirábamos las lágrimas recorrer el rostro del poeta al escucharnos, nos conmovió hasta el sonrojo ese acontecimiento. Lo que ocurrió de ahí en lo adelante sigue resonando en nosotros. El poeta nos abrazó calurosamente y visiblemente emocionado se interesó por nuestro proyecto musical, mostró su asombro porque la musicalización no supuso suprimir ni un solo verso del poema, pero mayor fue la emoción al decirle que nuestra agrupación llevaba el nombre Eremuk, como el nombre de un libro de su autoría en el que expresaba su visión antropológica y ferviente admiración por los pueblos indígenas venezolanos, en especial el pueblo Pemón. Eremuk en idioma Pemón Taurepan significa: cantos o cantares, asiento de los cantos. La coherencia de

El poema-canción Amigo en el repertorio de nuestros conciertos, ocupa siempre el lugar del poema-canción de la despedida porque pensamos que en él se conjuga toda nuestra expresión como músicos, porque con el poeta Gustavo Pereira damos testimonio de la grandeza de la amistad, la solidaridad y la lealtad como amoroso gesto entre los seres humanos.

(bolero)

Cuando se dice la palabra amigo se dice sólo lo indispensable  
vale decir  
hermano  
compañero  
familia  
la vida que soñamos  
el mar  
cotidianos sabores  
una cerveza bajo el limpio cielo  
el olor a escafandra de cierto muelle  
una calle sola por donde desandamos nuestros huesos

(vals)

Vale decir también  
agua cálida  
el sol (que no es el mismo de otras partes)  
alguien en quien se piensa especialmente  
un hogar un rincón

(bolero)

No se dice Desprecio  
tampoco Humillación  
ni adiós  
ni escupitajo  
Cuando se dice amigo se dice Certidumbre  
se dice Ternura  
se dice Costa Blanca y Común

(vals)

Como un Pan  
y se tiene una lámpara encendida en los ojos  
y un resplandor adentro.

### **Canto de cierre**

La música ha estado presente en cada momento de nuestras vidas, nuestra relación con ella es insoslayable, a través de ella hemos acuerpado la ternura, los amores, las nostalgias, los despechos- más de uno ,por cierto- soledades, irreverencias, y un largo etc. Insistimos: la música es memoria, es experiencia, y funciona como criterio de realidad y legitimación cultural. La música, mejor que otra cosa nos posiciona en nuestro momento histórico, en nuestras pulsaciones y en nuestro devenir como sujetos. Quien sea capaz de sentir la obra de un artista en una pintura, en la música en la expresión corporal, de aproximarse a su proceso creativo, está penetrando en muchos mundos que interconectan muchas subjetividades.

La palabra de los poetas, y de los músicos en la trama de un pensar musical, nos aproxima entonces a un hacer filosófico sin que ello nos endilgue el renombre de filósofos, para nada, pues asumimos la perspectiva deleuziana, que no hace sucumbir

nuestro quehacer artístico-musical a los términos disciplinares de la filosofía, sino que nos facilita el acercarnos desde una fuerza “caósica” a la esencia del mundo, nos permite expresar el en-sí del fenómeno en cuestión que en nuestro caso, es la obra de arte musical como corpus expresivo, de tal manera que nuestro acto de creación expande el horizonte y brinda posibilidades de reescribirlo pliegue a pliegue en permanente ritornelo.

En ¿Qué es filosofía? título y problema formulado explícitamente en el último libro que Deleuze publica junto a Guattari, se afirma que:

No es reflexión porque nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa: generalmente se cree que se hace un gran regalo a la filosofía considerándola el arte de la reflexión, pero se la despoja de todo, pues los matemáticos como tales nunca han esperado a los filósofos para reflexionar sobre las matemáticas, ni los artistas sobre la pintura o la música; decir que se vuelven entonces filósofos constituye una broma de mal gusto, debido a lo mucho que su reflexión pertenece al ámbito de su creación respectiva... la filosofía se piensa con las artes(p.5)

El pensador y creador de música, el artista se tiene a sí mismo, porque experimenta la libertad de moverse en el escenario más prolijo; el de la imaginación y el alma, no encuentra límites en ello. A través de la música se capta la voluntad humana porque la música es la voluntad misma. Pensar- hacer- interpretar música constituye un espiral virtuoso que nos hace pactar con la vida, y da cuenta de lo testimonial, una especie de biografía musical que expresa de la mejor manera esa formación de sí.

La conseja de Deleuze nos honra: “tomar muy en serio la palabra de los artistas, nadie habla mejor que ellos de lo que hacen”. Y decimos; si no lo saben, lo inventan. Pende sobre nosotros los músicos-artistas un misterioso halo, locura que resulta indescifrable para la gente normal, por ello llevamos con holgura la nuestra. En el refranero popular esto se expresa así: “nadie nos quita lo bailao”. En un consejo de Charles Baudelaire: “el baile puede revelar todo el misterio que la música concede”. Y en una lapidaria frase de Nietzsche: “y aquellos que fueron vistos bailando, fueron considerados locos por quienes no podían escuchar la música” Gracias a esa locura hemos resguardado furibundamente nuestro derecho a crear en libertad. Es de esta manera como afirmamos que la formación de sí, en nuestro caso desde la música, es potencia, es fuerza para el cuidado del otro.

Como músicos-artistas-educadores, estamos convencidos que el cuidado del otro depende en gran medida del cuidado que nos hemos procurado a nosotros mismos, en nuestra propia reconciliación, en los gustos que hemos dado a nuestros sentidos a partir del ilimitado banquete que nos brinda el arte en toda su dimensión en nuestro caso, desde la perspectiva de la música.

#### Bibliografía

- Bigott, L. (1993) *Historia del bolero cubano*. Caracas: Los Heraldos Negros.
- Centeno, N (2017) El ser, canto y encanto de la pedagogía. Revista *HumanArtes*. Especial Monográfico N°3 Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Maturín-Monagas.
- Deleuze, G. (1989) *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1994) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España.
- Freire, P. (1997) *Cartas a quien pretende enseñar*. México: Editorial siglo XXI.
- Foucault, M.(1990) *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1981) *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Larrosa, J (1995) En: *Escuela, alteridad y experiencia de sí*. De Gregorio Valera-Villegas. *Educere*, Artículos. Año 5. N°13. ABRIL-MAYO-JUNIO 2001
- \_\_\_\_\_ *Escuela, poder y subjetivación*. Madrid: Ediciones Endymion,
- León, D (1997) *Alicascos*. Maturín: Centro de Actividades Literarias “José Lira Sosa” .
- Maldonado, F. (2008) *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Guilles Deleuze*- Tesis de doctorado en filosofía. Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Medina, C. (2013) *El poeta y su epopeya ética*. Caracas: FUNDARTE, Caracas.
- \_\_\_\_\_ *Epígrafes para el ave de la sed* (1994). Cumaná: Coediciones. Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre” .
- Mendoza. M (1997) *Bajo el Neón*. Maturín: Centro de Actividades Literarias “José Lira Sosa”.
- Meza, S (2007) “El vals en América Latina”. *Revista de las Sedes Regionales*. Universidad de Costa Rica.
- Nietzsche, F. (1997). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Editorial EDAF.
- Peñalver, L. (2013) *La transdisciplinarietà: espacio ontoepistemológico para nuevas reflexiones en la educación*. Ponencia presentada en el Seminario Postdoctoral.
- Pereira, G (2004) *Poesía selecta* . Caracas: Monte Ávila Editores.
- Roa C. (2015) *Deleuze, el Pliegue, el Ritornelo y la Relación Arte-Territorio. Cuestiones de filosofía*. Barcelona: Paidós Estética.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zemelman, H (2011) “El Arte de pensar de los maestros. El proceso de formación y la conciencia histórica en América Latina”. En cuadernos *Evalpost*. Año 1 N° 1 Universidad de Oriente Cumaná Estado Sucre, Venezuela.