

HÉCTOR PELLEGATTI (1903-2001), HUELLA DE LA DIÁSPORA ITALIANA EN VENEZUELA: ESTUDIO BIOGRÁFICO PRELIMINAR Y APROXIMACIÓN A SU OBRA *

HÉCTOR PELLEGATTI (1903-2001), MARK OF THE ITALIAN DIASPORA IN VENEZUELA: PRELIMINARY BIOGRAPHICAL STUDY AND APPROACH TO HIS WORK

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes, Guayaquil (Ecuador)
luis.perez@uartes.edu.ec
ORCID ID: 0000-0001-7503-0042

Resumen

Durante el siglo XX, Venezuela fue un país de acogida de migrantes incentivado por el crecimiento económico de la renta petrolera, la necesidad de configurar una nación en lo social, industrial y educativo que justificó la apertura migratoria e incorporó a músicos extranjeros en el sistema educativo local. Héctor Pellegatti (1903-2001) fue uno de estos migrantes que realizó una obra como creador y pedagogo en el estado Lara, provincia del interior del país. Compositor de óperas, sinfonías, conciertos, oratorios y cantatas, la obra de Pellegatti no ha sido estudiada en profundidad. Lo poco que se ha ejecutado de su música ha sido la ópera *El Negro Miguel*, quizás la primera ópera sobre un tema decolonial en Venezuela. El presente trabajo se configura como el primer estudio de la vida y obra de Pellegatti sustentado en fuentes primarias halladas en el archivo privado del compositor. Su vida se ha dividido en tres grandes períodos: italiano, asiático y venezolano. Cada período es un espacio temporal del siglo XX que brinda una aproximación a la obra del compositor y busca develar la impronta musical de la presencia italiana en el país caribeño.

Palabras clave

Héctor Pellegatti, migración italiana en Venezuela, música y músicos italianos, América Latina, estudios biográficos, archivos de músicos hispanoamericanos.

Abstract

During the 20th century, Venezuela was a host country for migrants encouraged by the economic growth of oil revenues, the need to configure a social, industrial and educational nation that justified the migratory opening and incorporated foreign musicians in the educational local system. Héctor Pellegatti (1903-2001) was one of these migrants who carried out work as a creator and pedagogue in the state of Lara, a province in the interior of the country. He composed operas, symphonies, concerts, oratorios and cantatas, but his works have not been studied. The little that has been performed of his music has been the opera *El Negro Miguel*, perhaps the first opera on a decolonial theme in Venezuela. The present article is can be considered as the first study on the life and work of Pellegatti based on primary sources found in the private archive of the composer. His life has been divided into three great periods: Italian, Asian, and Venezuelan. Each period is a temporary space of the 20th century, which provides an approach to the composer's work and seeks to reveal the musical imprint of the Italian presence in the Caribbean country.

Key words

Héctor Pellegatti, Italian migration in Venezuela, Italian music and musicians, Latin America, biographical studies, archives of Latin American musicians.

* El presente trabajo es parte del proyecto «(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance». Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

Si no contáis con otra ayuda
 Más os valdrá regalar vuestras obras al fuego.
 O bien, guardad los manuscritos en un armario
 Para que los devore la polilla

Juvenal de Campania¹

1. INTRODUCCIÓN. LA BIOGRAFÍA: TRADICIÓN *NON GRATA* EN AMÉRICA LATINA

La historia biográfica es una de las principales áreas de trabajo de la musicología histórica y, sin embargo, ambigua a nivel metodológico.² Esta fue una postura crítica que se dio en la primera mitad del siglo XX,³ que consideraba que los resultados eran un producto subjetivo del investigador, quien recopilaba y organizaba de forma deliberada los datos a partir de sus apetencias.⁴ Como resultado, lejos de incentivar un ejercicio crítico de reflexión sobre su episteme, la historia de vida tiene periodos en la que está anulada o, en el mejor de los casos, ha sido instrumento complementario de investigaciones cuantitativas.⁵ En Europa, la historia de vida se renueva con el mercado. Cada tanto tiempo hay un nuevo interés sobre algún compositor, bien sea que aparezcan antologías discográficas o se programen sus obras en festivales. En especial, los trabajos fundacionales sobre Johann Sebastian Bach realizados por Forkel y Spitta marcan un antes y un después en torno a la disciplina.⁶ También el maestro de Leipzig fue reconocido gracias al esfuerzo de las casas editoras que comercializaron su obra.⁷ El caso de los compositores latinoamericanos es diferente.

Un grupo pequeño de compositores de América Latina llenan las expectativas del mercado internacional. Ginastera, Chávez o Villa-Lobos son algunos apellidos que resaltan debido a que parte de su obra fue publicada por editoriales de prestigio y que mantienen vínculos con sellos discográficos e intérpretes afamados. Esto incentiva su revisión biográfica. Por ejemplo, Sealisi realizó una aproximación a los vínculos afectivos entre Ginastera y su hija, develando aspectos íntimos y humanos del compositor.⁸ Saavedra replanteó el contexto de Carlos Chávez como un artista hábil en las relaciones diplomáticas.⁹ Appleby hizo un nuevo estudio biográfico sobre Villa-Lobos, consultando la correspondencia no conocida hasta ese momento.¹⁰ Cada texto replantea el sesgo temporal, como los trabajos de Sealisi y Saavedra, o pretende un acercamiento global, como el realizado por Appleby. En otros casos, Madrid ha hecho un ejercicio «anti-biográfico» sobre Julián Carrillo,¹¹ pero lo relevante para nuestra investigación ha sido que la compositora Tania León le encomendara la elaboración de su biografía.¹² Es decir, un compositor vivo se acerca a un musicólogo y su encargo es la elaboración biográfica, lo que denota el interés por parte de la creadora en dejar sistematizado su relato de vida.¹³

Cada país de América Latina tiene historias locales sobre algún que otro compositor. Por ejemplo, en México, el CENIDIM ha publicado un considerable número

¹ Cita hallada dentro del archivo Pellegatti.

² *Actas del V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales* (Mendoza: Argentina, 2016), 1-24.

³ Adolfo León Atehortúa Cruz, «Biografía e historia. Aproximaciones para un balance», *Folios. Revista de la Facultad de Artes y Humanidades* 19 (2004): 1-20.

⁴ Ana Isabel Blanco García, «El método biográfico en sociología». *Contextos* 8, n.º 15-16 (1990): 77-93.

⁵ Blanco García, «El método biográfico en sociología».

⁶ Nikolaus Johann Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister und Kühne, 1802); Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 vols. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873 y 1880)

⁷ Michael Bhaska, *La máquina de contenido: hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

⁸ Cecilia Sealisi, *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2012).

⁹ Leonor Saavedra, ed., *Carlos Chávez and His World* (Princeton: Princeton University Press, 2015).

¹⁰ David P. Appleby, *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)* (Lanham: Scarecrow Press, 2002).

¹¹ Alejandro L. Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (Nueva York: Oxford University Press, 2015).

¹² Alejandro L. Madrid, «Entre/tejiendo vidas y discursos: notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical», *Revista Argentina de Musicología* 22, n.º 1 (2021b): 19-43.

¹³ Alejandro L. Madrid, *Tania León's Stride: A Polyrhythmic Life (Music in American Life)* (Illinois: University of Illinois Press, 2022).

de trabajos antológicos, como el de Ruiz Ortiz sobre Blas Galindo o sobre Benigno de la Torre hecho por Pareyón.¹⁴ En Ecuador, Wong ha estudiado la vida de Luis Humberto Salgado desde fuentes primarias y ha editado su música.¹⁵ Todos los trabajos se circunscriben a la relación biografía-catálogo o biografía-edición crítica, en ellos se sustenta la obra del compositor y se edita su música, pero la biografía juega un rol complementario.

Hay otro denominador común en América Latina: archivos perdidos o deteriorados, a veces inaccesibles, sin contar que el compositor pudo haber tenido una intensa actividad creadora que ha pasado desapercibida dentro de la musicología histórica local. En palabras de Waisman, «la historiografía musical latinoamericana se caracteriza por su fragmentariedad».¹⁶ En este sentido, hay que señalar la poca cantidad de centros de investigación dedicados al estudio y a la conservación de documentos y de memoria histórica musical en la región. Sin embargo, Waisman ha ampliado la perspectiva sobre los estudios biográficos, ha hecho un ejercicio crítico en torno a la teoría de las mentalidades y ha resumido los aportes de la biografía como método de investigación musicológica. Para este autor, no es suficiente que el compositor haya tenido una «vida de héroe», y que se hagan biografías en dos partes (el producto biográfico y el producto música, con algún análisis panorámico), sino que debe haber un «más allá».¹⁷ Igualmente, la biografía como estudio musicológico ha sido atendido por Wiley y Watt, en el número especial del *Journal of Musicological Research* (2019) y que tuvo eco en el dossier de la *Revista Argentina de Musicología* (2021) titulado «La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XX».¹⁸

¹⁴ Xochiquetzal Ruiz Ortiz, *Blas Galindo: biografía, antología de textos y catálogo* (México: CENIDIM, 1994); Gabriel Pareyón, *Benigno de la Torre (1856-1912). El maestro de la Academia de Guadalajara y los orígenes del modernismo musical en el occidente de México* (México: CENIDIM, 2019).

¹⁵ Ketty Wong, *Luis Humberto Salgado, un quijote de la música* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2004).

¹⁶ Leonardo J. Waisman, «Grandes relatos sin metarrelatos», *Revista Argentina de Musicología* 18 (2017): 17-26.

¹⁷ Leonardo J. Waisman, «La biografía musical en la era post-neomusicológica», en *Actas Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica* (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008), 7.

¹⁸ Christopher Wiley y Paul Watt, eds., «Editorial», Dossier Musical Biography in the Musicological Arena, *Journal of Musicological Research* 38, n.º 3-4 (2019): 187-192.

La historia de vida abarca distintas aristas: la autobiografía, la construcción de una biografía por parte de terceros e incluso la narración a partir de un determinado sesgo temporal.¹⁹ Diversos enfoques se usan para analizar y presentar los datos de una historia de vida, como la técnica del relato que «se inserta en una metodología más amplia denominada método biográfico»,²⁰ y que se relaciona con la etnografía, la observación participante y los estudios de caso. En Héctor Pellegatti (1903-2001), la biografía se acerca a «fenómenos de movilidad social, y, particularmente, al tema de migraciones»,²¹ por lo cual se optó por una narración biográfica que verifica datos de continuidad histórico-temporal con documentos hallados en el archivo del compositor, como la autobiografía manuscrita que apareció durante el desarrollo de la investigación y que fue un ejercicio intersubjetivo del compositor.²² Además, en el estudio del compositor abundaban las fotografías. Pellegatti escribió en la parte de atrás información del lugar, fecha y nombre de los protagonistas de las imágenes, y esto permitió rastrear los vínculos profesionales y personales. Igualmente se conserva abundante material hemerográfico de publicaciones de Italia, Asia y Venezuela. Se cotejó la información hallada en el archivo con los perfiles biográficos que se han publicado y que son panorámicos,²³ lo que develó algunas incongruencias. Como expresa Sanz Hernández, la edad estratifica la condición y roles que desempeña un individuo «en una comunidad, así como las relaciones interpersonales; clasifica en cierta forma a

¹⁹ Miguel S. Valles, *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional* (Madrid: Síntesis, 1999), 235-236.

²⁰ Alexia Sanz Hernández, «El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales», *Aselepio* 57, n.º 1 (2005): 99-115.

²¹ Homero R. Saltalamacchia, *La historia de vida: reflexiones a partir de una experiencia de investigación* (San Juan, Puerto Rico: CIJUP), 11.

²² Sanz Hernández, «El método biográfico», 105; Juan José Pujadas Muñoz, *El método biográfico, el uso de las historias de vida en las ciencias sociales. Cuadernos Metodológicos 5* (Madrid: CIS, 1992), 35.

²³ Numa Tortolero, *Sonido que es imagen... imagen que es historia* (Caracas: Banco Provincial, 1998); Gilberto Mejías, *Vida musical de Héctor Pellegatti* (Barquisimeto, Venezuela: Venancio Román Editor, 1996); Ernesto Magliano y Graciela Ramos, «Pellegatti, Héctor», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido, (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 399.

la gente en grupos y cohortes diferenciados».²⁴ A partir de lo anterior, se organizó el material en orden cronológico y se dividió su vida en tres grandes períodos, de acuerdo con el tiempo en que vivió en cada lugar. De esta forma, está el período italiano, caracterizado por su etapa de formación; el período asiático, etapa de intenso trabajo como ejecutante y en la que comenzó a componer, y el período venezolano, época de intensa actividad creadora y pedagógica. Cada continente representa una faceta distinta debido a las circunstancias que vivió.

La historia de vida es un relato basado en la experiencia personal y subjetiva de una persona. No necesita seguir una estructura cronológica tradicional, se enfoca en eventos, emociones, reflexiones y en las perspectivas que han moldeado la vida del individuo. Esta narrativa es introspectiva y permite al individuo compartir pensamientos y percepciones en un contexto más amplio. En ella se hace énfasis en la evolución personal, en las experiencias significativas, los desafíos, los valores, las creencias y el desarrollo de una identidad a lo largo del tiempo. Es más flexible en cuanto a la estructura y puede incluir episodios relevantes.²⁵

Por otro lado, y en contraposición con la historia de vida, en la biografía se procura un relato objetivo, con secuencia cronológica, centrado en hechos históricos, logros, contribuciones y acontecimientos que definieron la vida del individuo. Dicha narración se fundamenta en la investigación, recopilación de datos verificables y demarcación de los eventos más significativos. Se presenta un panorama completo de la vida de la persona, incluyendo su contexto histórico, influencia en la sociedad, relaciones con otras personas y contribuciones en diversos campos.²⁶

Ambos enfoques (la historia de vida y la biografía) pueden proporcionar una visión rica y valiosa de la vida de un compositor como Pellegatti, pero la definición que se aplica para el presente estudio es la biografía.

2. DE ITALIANOS Y SU DIÁSPORA

El concepto de diáspora ha dejado de ser exclusivo para señalar la migración judía, y se utiliza como sinónimo de comunidades exiliadas con un lazo transnacional e identitario.²⁷ Para Slobin, el concepto cambió en

los estudios etnomusicológicos a partir de la década de 1990, con las investigaciones sobre la vida musical en las comunidades latinas, africanas y árabes asentadas en Nueva York.²⁸ Para los fines de esta investigación, nos ha interesado la vinculación entre diáspora, historia de vida y biografía. Por ello se consideró la perspectiva de Slobin y Hall: diáspora como comunidad ajena a ella (italianos en Venezuela), pero que hace vida dentro de otras comunidades (la italiana), y que se asimila con rasgos particulares.²⁹ Slobin establece relaciones entre los migrantes y las comunidades de acogida para sobrevivir. Cada diáspora busca su autorrealización, se aleja de su origen, pero siempre mira de dónde viene.³⁰ En el siglo XX hubo un intenso movimiento migratorio de europeos hacia América Latina, bien sea por las difíciles circunstancias de la segunda postguerra, el avance del comunismo o la guerra civil española. América era una tierra que parecía prometer un lugar sin violencia sistemática.³¹ Al respecto, las migraciones hacia los países del cono sur han sido reseñados por Guillamón y Kailuweit,³² y Grosh y Kailuweit.³³

La migración como objeto de estudio ha tenido poco interés para la musicología venezolana; sin embargo, en otros campos como la sociología y la demografía

eds., *Diaspora, Identity and Religion. New directions in theory and research* (Nueva York: Routledge, 2004).

²⁸ Mark Slobin, «The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology», en *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (Nueva York: Routledge, 2003), 284-296.

²⁹ Slobin, «The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology», 286; Stuart Hall, «Cultural Identity and Diaspora», en *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, eds. Patrick Williams y Laura Chrisman (Nueva York: Routledge, 1994), 222-237.

³⁰ Slobin, «The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology», 289-290.

³¹ Francesco Durante y Roberto Viscusi, eds., *Italoamericana: The Literature of the Great Migration, 1880-1943* (Nueva York: Foldham University Press, 2014).

³² Guillermina Guillamón, «Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* 52 (2020): 1-22; Rolf Kailuweit, «Músicos italianos en el sainete criollo», en *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, eds. Nils Grosh y Rolf Kailuweit (Nueva York: Waxmann, 2015), 99-116.

³³ Nils Grosh y Rolf Kailuweit, eds., *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America* (Nueva York: Waxmann, 2015).

²⁴ Sanz Hernández, «El método biográfico», 107.

²⁵ Saltalamacchia, *La historia de vida*, 17; Atehortúa Cruz, «Biografía e historia», 14-15.

²⁶ Sanz Hernández, «El método biográfico en investigación social», 110-111; Pujadas Muñoz, *El método biográfico*, 13-14.

²⁷ Waltraud Kokot, Khachig Tölölyan y Carolina Alfonso,

local hay textos sobre la incorporación de los italianos en Venezuela. Por ejemplo, D'Elia registra el primer movimiento migratorio significativo hacia este país en 1814, época que coincide con las guerras napoleónicas en Europa y la gesta independentista en Hispanoamérica. Más adelante, hacia 1870, el país caribeño vivió una guerra civil y el entonces presidente, el general Antonio Guzmán Blanco, incentivó la migración para poblar territorios y activar la economía, con numerosos grupos que asentaron en la región andina.³⁴

La presencia de músicos italianos tuvo fuerza a partir del siglo XX, en especial con los hermanos Martucci en 1897. Vicente Martucci (1879-1941) enseñó música y organizó una banda en la cárcel pública de Caracas en 1909. En 1922 fundó la Unión Filarmónica de Caracas, sociedad que se desintegró en 1929 y que fue el germen de la Sociedad Orquesta Sinfónica Venezuela de 1930.³⁵ Por su parte, Cayetano Martucci (1893-1977) llegó con cuatro años al país, por lo cual, su formación musical la realizó por completo en Venezuela, oficio que aprendió en casa. Cayetano fue director de la Banda del Estado Zulia y tiene un extenso catálogo de música para banda que no se ha estudiado ni editado.³⁶ Junto a los hermanos Martucci llegó su primo, Ángel Mottola (1881-1966), quien fue director de la Banda del Estado Anzoátegui, autor del himno de dicha entidad y, al igual que Cayetano, dejó un extenso catálogo de obras sin editar.³⁷ Haya sido por emprendimientos personales o bajo el amparo de instituciones del Estado, los músicos italianos hicieron conciertos, composiciones y actividades musicales que no han sido suficientemente estudiados.

A partir del siglo XX se reorganizó la política migratoria. El país necesitó mano de obra para la industria petrolera, y este periodo coincidió con el éxodo mundial que incentivó la primera postguerra europea. El estado venezolano promovió leyes para incorporar a los extranjeros en el país. Se decretó la Ley sobre Inmigración de 1936, la Ley sobre los Extranjeros de 1937 y se creó el Instituto

de Inmigración y Colonización en 1938.³⁸ Se debe señalar que había finalizado un período de 27 años de dictadura del general Juan Vicente Gómez (1908-1935), por lo cual se inició una apuesta por la democracia, la renta petrolera y la modernidad. En este contexto llegó a Caracas en 1935 Ernesto Magliano Ungaro (¿1911-?), quien se desempeñó como director de la Compañía de Revistas Modernas en el Teatro Nacional de Caracas. Fue docente en la Escuela de Músicos Militares y editó el libro *Música y músicos de Venezuela* (1976), texto fundamental en su momento.³⁹ Hacia 1938 llegó Vicente Ascone (1897-1979), invitado por el gobierno de Venezuela para implementar un modelo de enseñanza para la música coral aplicado en escuelas experimentales de la época.⁴⁰

Por otro lado, Vannini de Gerulewicz realizó un estudio relevante sobre la migración italiana en Venezuela. La autora, a partir de fuentes primarias, constata los aportes de la comunidad italiana, su integración e impacto en las artes y en la sociedad.⁴¹ En este sentido, Berglund ha hecho un recorrido de casi cien años por la diáspora italiana en Venezuela y explica cómo coincidió el intenso flujo migratorio con la escasez de trabajadores, la apertura migratoria y el rostro cosmopolita que el estado venezolano quiso mostrar al mundo. La autora sustenta, con datos demográficos, que los italianos fueron quienes más se diseminaron a lo largo del territorio de todos los grupos migratorios.⁴²

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, «Venezuela firma un convenio con la Organización de Refugiados de Europa y permite entrar al país un numeroso contingente de inmigrantes».⁴³ Una de las instituciones musicales que

³⁴ Pierina D'Elia, «La migración italiana en Venezuela», *Cuadernos Americanos* 114 (2005), 103-110.

³⁵ José Peñín, «Martucci, Vicente», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 193-194.

³⁶ Osvaldo Nolé, «Martucci, Cayetano», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 194-196.

³⁷ José Peñín, «Mottola, Ángel». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 270-271. Caracas: Fundación Bigott, 1998

³⁸ D'Elia, «La migración italiana en Venezuela», 104.

³⁹ José Peñín, «Magliano Ungaro, Ernesto», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 157-158.

⁴⁰ José Peñín, «La imprenta, los fondos musicales y los estudios musicológicos en Venezuela», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 7-24.

⁴¹ Marisa Vannini de Gerulewicz, *Italia y los italianos en la historia y cultura de Venezuela* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1998).

⁴² Susan Berglund, «La población extranjera en Venezuela de Castro a Chávez», en *Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX. Aportes para su estudio* (Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque y Fundación Mercantil, 2005), 33-50.

⁴³ Alecia Castillo, «Bando, Julio», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 160-161.

se benefició fue la Orquesta Sinfónica Venezuela, fundada por Vicente Martucci y Vicente Emilio Sojo. Para finales de la década de 1940, esta agrupación era dirigida por Pedro Antonio Ríos Reyna (1905-1971), quien incorporó a algunos músicos, y a otros, como Pellegatti, los incentivó a desarrollar actividades en el interior del país.⁴⁴ De esta manera, Corrado Galzio (1919-2020) llegó en 1947 y, después de una breve temporada en Caracas, se estableció como director de la Academia de Música en el Estado Zulia; luego, regresó a la capital en 1952 y dirigió el primer programa de televisión sobre música clásica en el país y fundó el Conservatorio Italiano de Música.⁴⁵ También en 1947 arribó al país Primo Casale (1904-1981), quien se incorporó a la Orquesta Sinfónica Venezuela, dictó una cátedra de composición en el Conservatorio del Estado Aragua y fundó en Caracas dos instituciones insignes del país: el Coro de Ópera de Caracas en 1950 y la Escuela Nacional de Ópera en 1954;⁴⁶ además, dirigió el estreno de óperas, como *El Negro Miguel* de Pellegatti.⁴⁷ Otro músico italiano que dejó una profunda obra pedagógica y compositiva fue Tiero Pezzuti (1925-2001). Pezzuti fue arreglista de la Banda Marcial Simón Bolívar y ganó en 1960 el Concurso Municipal del Distrito Federal con su *Marcha a Caracas*. Esta obra se convirtió en 1985 en el *Himno a Caracas*.⁴⁸ Además de una obra musical laureada y significativa, Pezzuti creó material didáctico sobre solfeo y armonía, como el *Método teórico práctico para la enseñanza musical*.⁴⁹

⁴⁴ Pedro Antonio Ríos Reyna fue compositor, violinista y director de orquesta, miembro fundador de la Orquesta Sinfónica Venezuela y presidente de esta institución en distintos momentos. La principal sala de conciertos del Teatro Teresa Carreño lleva su nombre.

⁴⁵ Michele Castelli, *La vida fantástica de Corrado Galzio* (Caracas, Melvin: 2008); Roberto Cedeño, «Galzio, Corrado», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 640-641.

⁴⁶ Primo Casale formó una relevante generación de compositores, entre los cuales destacan Alfredo del Mónaco (1938-2015), Miguel Astor (1958) y Juan Francisco Sans (1960-2022), entre otros.

⁴⁷ José Peñín, «Casale, Primo», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 336-337.

⁴⁸ José Peñín, «Pezzuti, Tiero», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, eds. José Peñín y Walter Guido (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 417-418; Vince De Benedittis, «El maestro Tiero Pezzuti», *Prodavinci* (2020). <https://prodavinci.com/el-maestro-tiero-pezzuti/>.

⁴⁹ Tiero Pezzuti, *Método teórico práctico para la enseñanza musical* (Caracas: Hemisferio musical, 1993).

Durante los años cincuenta y sesenta se había asentado la Escuela Nacionalista de Composición de Santa Capilla, liderada por Vicente Emilio Sojo (1887-1974), político musical del país. No en vano durante décadas los estudios musicológicos se han centrado en las figuras de la Escuela de Santa Capilla, se han hecho biografías, catálogos de obras y ediciones de los músicos relacionados con Sojo.⁵⁰ Sin embargo, no todo era música nacionalista. Se realizaron tres ediciones del Festival Latinoamericano de Música de Caracas (1954, 1957 y 1966) donde participaron figuras internacionales como Heitor Villa-Lobos, Aaron Copland y Julián Carrillo, entre otros. En estos encuentros hubo una nutrida participación de los compositores de Santa Capilla.⁵¹ En cuanto a los compositores italianos que estaban llegando al país, su rol en el circuito musical comenzó con actividades en docencia, ejecución y dirección de agrupaciones nóveles.⁵²

3. LAS FUENTES PRIMARIAS: EL ARCHIVO PELLEGATTI

Un musicólogo en América Latina puede acceder a un archivo de manera inverosímil. Por ejemplo, Francisco Curt Lange se topó con un archivo magnífico de música catedralicia cuando dicho material explotaba, literalmente, en el cielo.⁵³ El trabajo en torno a Pellegatti comenzó en

⁵⁰ Fidel Rodríguez Legendre, *Música, Sojo y caudillismo cultural* (Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998); Felipe Izcaray, «The legacy of Vicente Emilio Sojo: Nationalism in Twentieth Century Venezuelan Orchestral Music» (Tesis doctoral. Universidad de Wisconsin, 1996).

⁵¹ En el festival de 1954 participaron: Antonio Estévez, Evencio Castellanos, Inocente Carreño, Gonzalo Castellanos; Juan Bautista Plaza, Luis Calcaño y Carlos Figueredo. En 1957 estuvieron: Gonzalo Castellanos, Evencio Castellanos, José Clemente Laya, Blanca Estrella Méscoli, Antonio Lauro, Juan Bautista Plaza, José Antonio Calcaño y Carlos Figueredo. El festival de 1966: Evencio Castellanos, Antonio Lauro, Nelly Mele Lara, Carlos Figueredo, José Antonio Abreu, Inocente Carreño, Rhazés Hernández López, Leopoldo Billings y José Luis Muñoz. Véanse Silvia Restrepo, «Difusión de la producción musical de los egresados de las cátedras de composición en Caracas (1998-2008)» (tesis de maestría, Universidad Simón Bolívar, 2011); y Miguel Astor, «Los ojos de Sojo: El conflicto entre nacionalismo y modernidad en los festivales de música de Caracas (1954-1966)» (tesis doctoral, Universidad Central de Venezuela, 2008).

⁵² Astor, «Los ojos de Sojo», 177.

⁵³ Juan Francisco Sans, «Edición crítica y composición musical», en *Actas 2ª Simposio en composición e investigación*

2003. Una vez revisada la bibliografía sobre el compositor, en la que constaba un número significativo de partituras, se realizaron entrevistas a músicos que dijeron haber estudiado con él. En una época en que internet era incipiente, se buscó el número telefónico en una guía local. Se encontraron dos números asignados a Pellegatti, el primer número correspondía a la casa de su hijo y el segundo a la casa que pertenecía al compositor y donde vivían la señora Luisa Gabaldón, viuda de Pellegatti, su hija, su yerno y sus nietos. Luego de varias entrevistas personales con la viuda, se tuvo acceso al gabinete del compositor. Había numerosas fotografías, libros y, lo más importante, un archivo donde reposaban las obras del maestro. Las partituras estaban agrupadas, pero sin orden. El primer paso fue organizar el archivo y catalogarlo. Se puso cada partitura en un sobre con la identificación del investigador, características de la partitura y fecha de realización del inventario. Dicho trabajo se realizó entre julio y agosto de 2003. Se hallaron 84 composiciones autógrafas. Se encontraron copias manuscritas de fechas posteriores hechas por el propio compositor, lo que aumenta el número de originales autógrafos.⁵⁴

La narración biográfica de Pellegatti se organizó gracias al propio compositor. Por fortuna, el maestro era riguroso cuando se trataba de indicar datos de interés musicológico en sus manuscritos, como la fecha de inicio y finalización de la composición, la fecha de estreno, el nombre de los intérpretes de la primera ejecución o de las diversas ejecuciones, las indicaciones de lugar y de si se había grabado o no, la fecha de elaboración de cada parte de orquesta, además de los cambios que realizaba durante la orquestación o elaboración de las partes. El compositor escribía su música con detalle y claridad. Primero, realizaba un borrador a lápiz. En el caso de las obras de gran formato escribía una reducción para piano, y una vez que la música estaba finalizada hacía la orquestación, luego escribía cada parte de orquesta, incluyendo reducciones de piano en el caso de obras con voces o solistas. No hay constancia de que trabajase con copistas o asistentes.

Por las fuentes y evidencias, el marco metodológico es cualitativo y refrendado en el método biográfico. Se

musical latinoamericana (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021), 91-140.

⁵⁴ Intérpretes que estrenaron algunas obras de Pellegatti expresaron que el compositor obsequiaba una copia manuscrita de la partitura. Es decir, el compositor no fotocopiaba, la copiaba completa a mano. Mientras se realizaba esta investigación, se solicitó tener acceso a dichos materiales, pero los dueños alegaron que estaban extraviadas.

reconstruyen los hechos más importantes en la vida de un músico que destacó en varias facetas, como director, ejecutante y compositor. Aunado a esto, se ha procurado contextualizar los distintos momentos históricos en los cuales vivió, lo que permite comprender sus circunstancias.⁵⁵

Durante la revisión del archivo se organizaron los materiales que servían para la reconstrucción biográfica, como cartas, fotografías, postales, diplomas, certificados, notas de prensa y programas de mano. Las partituras fueron esenciales para cotejar fechas, el lugar de composición, el estreno y los intérpretes. Esto permitió confirmar o actualizar la información que hay en las referencias hemerográficas y bibliográficas. De igual modo, se consideraron hechos históricos, como la era del Partido Fascista en Italia, la participación de Gran Bretaña en el Imperio de Manchuria, la Segunda Guerra Mundial y las facilidades migratorias que en su momento propició el estado venezolano.

En la elaboración de la narración biográfica, el investigador permeó de sentido a la reconstrucción planteada.⁵⁶ Luego de organizada la información, se hizo una primera narración que se cotejó con las escasas fuentes bibliográficas, la abundante documentación no catalogada hallada en el archivo y algunas entrevistas realizadas a exalumnos del compositor. A partir de lo anterior, se optó por una secuencia cronológica que correspondía con categorías definidas en la vida del músico italiano: lugares de residencia, formación y actividades profesionales. En este sentido, se constató que dichas categorías se cruzan en distintos períodos, aunque a nivel de composiciones el mayor número de partituras son del último período del compositor (1948-2001). Una vez establecida la trayectoria de vida surgieron líneas emergentes que se nombran en la conclusión del presente trabajo.

A continuación, se presenta una biografía y una aproximación a algunas de sus obras como punto de partida para el estudio del maestro italovenezolano. Se establecieron controles de fiabilidad que ha citado Saltalamacchia, como identificar vacíos de memoria y ausencia de data en los testimonios escritos, así como la posible malinterpretación de estos y el hecho de someterlos a una crítica sistemática.⁵⁷ Aunque se destaca su faceta compositiva, se han señalado, hasta donde ha sido posible, sus actividades como intérprete y director de agrupaciones corales y orquestales.

⁵⁵ Roberto Hernández Sampieri, *Metodología de la investigación* (México: McGraw-Hill, 2014), 488.

⁵⁶ Hernández Sampieri, *Metodología de la investigación*, 489.

⁵⁷ Saltalamacchia, *La historia de vida*, 13.

Aunque la trayectoria de Pellegatti abarcó la docencia, una activa participación como ejecutante de violonchelo y la dirección de coros y orquestas, este trabajo se centra en sus obras como punto focal. Una de las razones para esta elección radica en la singularidad de su contribución artística, caracterizada por la amalgama de elementos musicales y culturales de Venezuela, utilizada como estrategia de integración cultural. Además, destaca la creación de un repertorio sinfónico-coral significativo, inédito y poco difundido. Su legado incluye un repertorio poco explorado en el país, como el ballet infantil y la ópera *El Negro Miguel*, basados en la historia colonial local. La aproximación a sus composiciones nos permite desentrañar su relación con la sociedad de la época, dado que la mayoría de sus obras se concibieron y estrenaron para eventos específicos. A nivel documental, el archivo Pellegatti posee preponderancia de información relacionada con sus composiciones musicales. Aunque las otras facetas desempeñaban un papel fundamental como medios de subsistencia, la creación ocupó un lugar central en la vida del compositor durante su estancia en Venezuela.

4. MÁS ALLÁ DEL RUBICÓN. PERÍODO ITALIANO (1903-1924)

Ettore Gustavo Pellegatti Breviglieri⁵⁸ nació el 21 de marzo de 1903 en Ferrara, Italia, hijo de Igero Pirro Pellegatti Buoufatte (1883-1964) y de María Rosa Breviglieri Fortín (1885-1984). Su abuelo materno era músico, y esto fue determinante para el futuro compositor. Cada domingo, el abuelo lo llevaba a escuchar la banda de la ciudad; además, le construyó un arco con crin de caballo y un violín para que el pequeño Ettore hiciera música. Pellegatti dice en su autobiografía que tuvo una niñez feliz, realizó los estudios de primaria en el Colegio Guarini de Ferrara y los de secundaria en la Escuela Técnica de la misma ciudad. Sus estudios musicales los comenzó en 1914 en el Instituto Musical Girolamo Frescobaldi.⁵⁹ Según Mejías, dicha institución «expidió el 21 de febrero de 1923, certificación donde consta que Ettore Pellegatti, según lo reportan los registros escolásticos, obtuvo el diploma de violoncelista y las licencias en armonía, teoría y solfeo».⁶⁰

⁵⁸ A lo largo de este texto se usará el nombre de «Héctor», el cual adoptó el compositor a partir de 1948 y que aparece en su documento de identificación en Venezuela.

⁵⁹ Hoy en día Conservatorio Frescobaldi di Ferrara.

⁶⁰ Dicha documentación no reposa en el archivo del compositor. Mejías, *Vida musical*, 15.

Culminados los estudios, Pellegatti se alistó ese mismo año en el servicio militar y fue adscrito al Séptimo Regimiento, allí destacó como director musical de la Pequeña Orquesta del 7º Regimiento de Infantería de Milán. Durante esta época, Italia sufrió las consecuencias económicas y políticas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Benito Mussolini había fundado en 1921 el Partido Nacional-Fascista y había obtenido el 65% de los votos en las elecciones legislativas de 1925. Italia se declaró un estado fascista y hubo una persecución política a militares y civiles de tendencia socialista.⁶¹ Es imposible determinar la posición política de Pellegatti en aquel entonces, ya que omite cualquier información del fascismo italiano en su autobiografía, pero destaca que, apenas terminó el servicio militar, ingresó en la compañía de ópera de los Hermanos Gonzáles, con quienes inició una intensa actividad como ejecutante. Con esta organización llegó a Asia.

Del período italiano son sus primeras creaciones para piano solo:⁶² *Piccole Romance* (1921) e *In Ommagio a Grieg* (1922),⁶³ ensayos compositivos en los que se vislumbran aspectos estilísticos del compositor, como la preocupación por la forma, la línea melódica expresiva y un lenguaje armónico tonal. La voz es recurrente durante esta época, aunque sea de carácter castrense, como el *Inno del 7º Regimiento Infanteria* (1923) para voz y piano y *L'ultima serenata* (1926), esta última comenzada en Italia, pero finalizada en Bandung, Indonesia. Otras tres composiciones fueron escritas durante los primeros años de la década de 1920, pero no se hallaron los originales en el archivo, sino copias posteriores, adaptaciones que realizó el compositor varios años después para orquesta de cuerdas, como *Ricordi Lontani* (1930), que Pellegatti catalogó como opus 3; una *Tarantella* (1954), que incorporó al ballet *La castigada* (1954); y un *Andante Religioso* (1955).

5. POEMA SINFÓNICO PARA EL ÚLTIMO EMPERADOR. PERÍODO ASIÁTICO (1925-1945)

Héctor Pellegatti vivió en Asia durante veinte años (1925-1945). En la revista *Incontri*, el compositor comentó su viaje al continente asiático: «partí de Italia el 23 de octubre de 1924 con la compañía de ópera italiana

⁶¹ Richard Bosworth, *Mussolini* (Londres: Bloomsbury, 2003).

⁶² De las 84 obras, sólo 7 no están fechadas, pero por la tinta y el tipo de papel se infieren distintos periodos: *Czardas*, *Sogno di Natale* (Italia), *Olé Bangiar* (Asia); *Gallop-Overture*, *El zamuro loco*, *Flores de muerto*, *Canción del peregrino* (Venezuela).

⁶³ Todas las obras del compositor que se citan reposan en el archivo Pellegatti (Barquisimeto, Venezuela), colección privada.

González Bros., en calidad de primer violoncelista, para una gira de dos años [...]. Llegamos a Shangai, pasando por la India, Malasia, Singapur, Java y Hong Kong». Durante este período trabajó con diversas agrupaciones de cámara, pero destaca el Trío Italiano en 1925, que estaba conformado por Ferri Artini (violín) y su hija, Ernesta Artini (piano), agrupación con la cual se presentó con frecuencia en veladas sociales y en la radio de Bandung.

En Hong Kong y Shangai, Pellegatti frecuentó los círculos sociales de las colonias alemanas, inglesas, francesas y holandesas que tenían vínculos comerciales en la región, generando relaciones profesionales en estas ciudades. La mayoría de los músicos de orquesta eran asiáticos, pero los auspiciantes eran europeos. En 1926 retorna por unos meses a Italia, al parecer fue una decisión casi definitiva, pero al poco tiempo regresó a Java. En su autobiografía comenta: «Mis grandes amigos encontrados en la isla de Java me escriben y me animan a volver. Desde 1926, por seis años fui violoncello solista en la orquesta de la radio de Bandung». ⁶⁴ En esa fecha comenzó a escribir su primera obra de gran formato, la *Overtura Antica* (1928). ⁶⁵

¿Por qué Pellegatti probó suerte en Asia? No tenemos evidencias, pero se infiere que podría estar relacionado directamente con la instauración del régimen de Mussolini. Recordemos que Pellegatti hizo el servicio militar en Milán durante la misma época en que Mussolini organizaba el movimiento fascista (1919-1939). Durante este tiempo, los partidos políticos fueron suprimidos en Italia, se restringieron libertades y la ausencia de los derechos civiles fue evidente en el país. Los enfrentamientos entre socialistas italianos y las escuadras fascistas dejaron tras de sí saqueos, vandalismo y destrucción. La fundación del Partido Nacional Fascista (1921) consiguió un apoyo contundente en las provincias de Toscana, Lombardía y Emilia-Romagna, esta última tierra natal del compositor. Con la consolidación del Gran Consejo del Fascismo (1923) y la institucionalización de la fuerza paramilitar de las camisas negras (1923), se instaura una dictadura *de facto* en Italia. ⁶⁶

⁶⁴ Héctor Pellegatti, «Autobiografía», Archivo Pellegatti. Colección privada.

⁶⁵ La *Overtura Antica* fue terminada el 12 de agosto de 1928; sin embargo, la partitura que se conserva en el archivo es una copia realizada en 1964 y se desconoce el paradero del original.

⁶⁶ Gianni Marongiu, *Il fisco e il fascismo* (Torino: Giappichelli, 2020); Alessandra Tarquini, *A History of Italian Fascist Culture, 1922-1943* (Madison: University of Wisconsin Press, 2022); Adrian Lyttelton, *The Seizure of Power Fascism in Italy, 1919-1929* (Nueva York: Routledge, 2004).

Ante la posibilidad de ser reclutado de nuevo, Pellegatti partió hacia Asia como violoncelista.

En 1927, Europa disfrutaba de una tensa calma. Mussolini aplicó en Italia el impuesto al celibato y el decreto oficial de la pasta como alimento obligatorio a la hora del almuerzo. El año anterior Hirohito había sido declarado Emperador en Japón, y el triunfo del partido nazi en las elecciones del Reichstag de 1932 activaron las alertas de la paz europea. ⁶⁷ En 1933, Adolf Hitler fue nombrado canciller del Reich. La victoria del partido nazi significó la abolición de las libertades fundamentales para los judíos en Alemania, el boicot de sus comercios y la promulgación de leyes para su esterilización. En 1934 se produjo el encuentro entre Hitler y Mussolini en Venecia y Puyi fue designado Emperador de Manchuria. Conocido como «el último emperador», ⁶⁸ Puyi jugó un papel decisivo en la invasión de Japón a Manchuria. Una vez invadida por tropas soviéticas en 1929, el emperador Hirohito reconoció a Manchuria como estado y en 1932 le confirió el grado de protectorado. Su importancia era estratégica para el comercio y el desplazamiento del ejército japonés, hasta que entró en conflicto con China en 1937, año en el que Japón invadió Shangai. Por su parte, Alemania e Italia habían reconocido el Imperio de Manchuria como legítimo. ⁶⁹

En medio de esta tensión, Pellegatti vivió como violoncelista y tuvo poca producción compositiva. Escribió la *Marcia della Crociera Atlantica Italiana* (1931), obra para banda, pero que sólo existe en el archivo en una reducción para piano. Igualmente, de la misma época es el ciclo de canciones corales *Un mazzo di fiori* (1937) con texto también del compositor. En 1936 contrajo nupcias en Shangai con Mirra Zemliansky, una dama de origen ruso y de cuya unión nacieron dos de sus tres hijos: Luigi y Mary. ⁷⁰ Además, en 1938 el compositor obtuvo el título

⁶⁷ Dentro del archivo Pellegatti se encontraron reseñas internacionales de *The Shanghai Times* entre 1930 y 1936 en la que denominan este período como «entre guerras».

⁶⁸ La película de Bernardo Bertolucci, *El último emperador* (1987), está basado en este personaje.

⁶⁹ Phyllis Birnbaum, *Manchu Princess, Japanese Spy: The Story of Kawashima Yoshiko, the Cross. Dressing Spy Who Commanded Her Own Army* (Columbia: Columbia University Press, 2015); Tran My-Van, *A Vietnamese Royal Exile in Japan: Prince Cuong De (1882-1951)* (Nueva York: Routledge, 2005).

⁷⁰ Dentro del archivo no se encontraron registros gráficos o documentos que permitieran conocer un poco más sobre su primera esposa. Los datos obtenidos fueron suministrados por su segunda esposa, Luisa de Pellegatti, con quien contrajo nupcias en 1964.



Figura 1. Estreno y premiación de *Shangai* de Pellegatti frente al último emperador de Manchouko. Nota de prensa del *The New Gerald Shanghai*, 20 de septiembre de 1942.

de Licenciado en la Enseñanza de la Música en General y del Violoncello en el Trinity College of Music de Londres, gracias a un convenio internacional entre esta institución y los consulados de las colonias europeas asentadas en Hong Kong.

En 1942, Pellegatti alcanzó renombre internacional cuando ganó el concurso de composición promovido por

el Imperio de Manchuria con *Shangai* (1942), para orquesta sinfónica. Esta obra es, junto con la ópera *El Negro Miguel* (1970), la que tiene mayor referencia documental y bibliográfica. Catalogada por el compositor como opus 5 y dedicada al emperador, se estrenó en presencia de éste el 20 de septiembre de 1942 y está subtitulada «Pastoral, Poema del Río Amarillo». El galardón obtenido supuso

un empuje para la creatividad de Pellegatti, quien creó el *Concerto in Eb* opus 6 (1942) para corno y orquesta y un *Ave María* (1942) para coro y orquesta.

Cuando Manchuria cayó en manos del ejército soviético en 1945, la familia Pellegatti retornó a Italia por un período de dos años y vivió en casa de los padres del compositor. En esa época escribió las óperas *San Tarcisio* y *Esther*, ambas basadas en temas de alto contenido místico y religioso; sin embargo, sólo hay registro fotográfico de la puesta en escena de la primera y no se han encontrado los manuscritos, ni programas de mano en el archivo.⁷¹

6. UN ITALIANO EN EL CARIBE. PERÍODO VENEZOLANO (1948-2001)

La decisión de migrar es personal, aunque se aludan razones externas. Dentro del archivo Pellegatti no se halló documentación que respondiera a la pregunta de qué llevo al compositor a emigrar a Sudamérica. Sin embargo, a partir de una revisión de hechos históricos y de conversaciones con la viuda del compositor, se infieren algunas causas. La Segunda Guerra Mundial dejó a Italia destruida física, económica y moralmente. La Emilia-Romagna, provincia del compositor y bastión del fascismo, sufrió daños que pudieron incentivar al compositor a buscar un entorno estable y propicio para su trabajo artístico. La recuperación económica de Italia resultaba oscura, no olvidemos que el compositor había tenido excelentes oportunidades durante su periplo en Asia, donde vivió como intérprete, obtuvo un grado de estudios superiores y donde una de sus primeras composiciones había sido laureada por un emperador. Después de la Segunda Guerra Mundial, millones de italianos miraban hacia América.

Pellegatti llegó a Venezuela con el flujo migratorio de italianos al continente americano en la postguerra. Esto coincide con el primer criterio de perfil biográfico de Dollard: «sujeto como prototipo de una cultura» que se desplaza a otros territorios.⁷² En el caso específico del

país tropical, el gobierno de la Junta Militar, presidido por el general Marcos Pérez Jiménez (1948-1957) mantuvo el discurso nacionalista de los años treinta: construcción literal del país a través de carreteras, edificios públicos, monumentos conmemorativos y educación. Se fundaron instituciones financieras, como el Banco Francés-Italiano para América del Sur (1950), el Banco Ítalo-Venezolano (1954) o la Cámara de Comercio, Industria y Agricultura Venezolano-Italiana (1954).⁷³ Además, también la sociedad civil se organizó para la asistencia al extranjero, mediante la Junta Católica Italiana para las Migraciones y la Comisión Internacional Católica para Migraciones.⁷⁴

La familia Pellegatti llegó a Venezuela en barco; arribaron al puerto de la Guaira el 5 de agosto de 1948. No hablaban español y tenían apenas 250 bolívares de la época. Las razones para elegir este país caribeño y hacer una nueva vida después de la Segunda Guerra Mundial se hallaron en dos publicaciones de los años 1946 de *Il Corriere della Sera* (Italia) y *The Shanghai Sunday Times* (Shangai): Caracas era considerada la tercera ciudad de mayor desarrollo económico y social del mundo, después de Nueva York y Filadelfia. Las notas de prensa mostraban a la capital moderna y cosmopolita. Había una lista de actividades económicas que el extranjero podía realizar, dentro de las cuales la educación y las artes eran de las mejores remuneradas. La familia vivió en Caracas durante un año, de este período sólo se encontró una correspondencia de Pedro Antonio Ríos Reyna. Pellegatti lo había contactado en busca de posibilidades de trabajo dentro de la Orquesta Sinfónica Venezuela, pero Ríos Reyna lo incentivó a viajar a Barquisimeto, estado Lara, en el interior del país. Allí se estaba reorganizando la Escuela de Música de la ciudad y necesitaban instructores.

7. LA CIUDAD DE LOS CREPÚSCULOS MÁGICOS

Dentro del imaginario de la sociedad venezolana, Barquisimeto es considerada la «capital musical de Venezuela» y la ciudad de los crepúsculos por sus característicos atardeceres.⁷⁵ Por otra parte, al estar ubicada en un cruce de caminos entre la capital, las provincias occidentales y suroccidentales del país, la ciudad tuvo una intensa actividad

⁷¹ En 1988 Pellegatti donó a la biblioteca del Conservatorio Girolamo Frescobaldi copia de todos sus manuscritos, pero el material no se halla digitalizado en la página web de la biblioteca del conservatorio. En un correo electrónico de fecha 23 de noviembre de 2022, Laura Zanoli de la Biblioteca del Conservatorio, explica que el archivo de dicha institución no posee un catálogo actualizado de los materiales que allí se encuentran y que, en general, el estado de conservación de los manuscritos es deplorable.

⁷² John Dollard, «Culture, Society, Impulse, and Socialization», *American Journal of Sociology* 45, n.º 1 (1939): 50-63.

⁷³ Pedro Cunill Grau, *La presenza italiana in Venezuela* (Torino: Fondazioni Giovagni Agnelli, 1996), 172.

⁷⁴ D'Elías, «La migración italiana», 105.

⁷⁵ Fulgencio Orellana, *Apuntes para la memoria de la ciudad de Barquisimeto* (Barquisimeto, Venezuela: Consejo Municipal, 1990).

Nº	Título	Nº de voces	Pág.	Autor
1	Himno Nacional de Venezuela	4	2	J. Landaeta
2	Himno del Estado Lara	4	4	P. Istúriz
3	Himno a la Bandera	4	6	-----
4	San Trifón	4	7	Carrillo
5	Endirna	4	8	N. Lucena
6	Por la Cabra Rubia	3	10	[V.] E. Sojo
7	Canción de Cuna	4	12	J. Brahms
8	Cántico Angelical	4	13	s/s
9	Olé Bangiar	4	14	E. Pellegatti
10	Alba	4	16	[V.] E. Sojo
11	Encanto de mi vida	4	17	Anónimo
12	Laguna de Tai quai quai	4	18	F. Quero
13	Adeste Fidelis	---	20	-----
14	Himno a la Naturaleza	4	21	Beethoven
15	Canción de la orquesta	6	22	V. de H. Wilson
16	Esta Noche Serena	4	24	Anónimo
17	Fúlgida Luna	4	25	Anónimo
18	Judas Macabeo	4	26	Handel
19	Sobre el césped	4	27	Haydn
20	Mujer Divina	4	28	Anónimo
21	Flor de Loto	4	29	J. de D. Galavis
22	El Ausente	4	30	A. Escalante

Tabla 1. «Cuaderno de música venezolana» de Héctor Pellegatti.

musical entre finales del siglo XIX hasta mediados de los años treinta. Se había asentado una tradición de agrupaciones mixtas y conjuntos de viento, como la Orquesta Típica de Rafael Miguel López, la Orquesta Criolla dirigida por Joaquín Pérez, la estudiantina Los Criollos de Nueva Segovia de Marcelo Mendoza, la Banda Militar de Conciertos y la Orquesta Mavare. Cada semana hubo conciertos en los cuales se fomentó el repertorio de autores locales.⁷⁶

Cuando Pellegatti llegó en 1949, la ciudad se preparaba para celebrar los 400 años de su fundación, que se conmemoraron en 1952. Aquí inicia el período de vida mejor documentado y más fructífero en creación de Pellegatti. Gran parte de su música está dedicada a personajes centrales de la sociedad y cultura de esta ciudad, allí escribió casi toda su obra y es donde destaca el repertorio

sinfónico-coral. Del mismo modo, todos sus arreglos y adaptaciones están basados en melodías de la música tradicional venezolana. El compositor italiano, otrora laureado por un emperador, se diluyó en el nuevo paisaje social que le tocó vivir.

Uno de los hallazgos más importantes para entender a Héctor Pellegatti dentro del contexto venezolano está en su «Cuaderno de música venezolana» (s/f) [ca. 1949-1950],⁷⁷ donde los arreglos y adaptaciones son de Pellegatti, excepto el *Himno Nacional*, el *Himno del Estado Lara* y el *Himno a la bandera*, que son copias manuscritas de las versiones oficiales. Este cuaderno fue encontrado en alto grado de deterioro y se infiere que lo usó el compositor en su rol de director de agrupaciones corales escolares. Presenta un índice con el siguiente contenido en Tabla 1 (las líneas punteadas son tachones en el manuscrito).

El «Cuaderno de música venezolana» es un compendio de carácter didáctico organizado por Pellegatti.

⁷⁶ Rafael Silva Uzcátegui, *Enciclopedia larense* (Caracas, 1942); Manuel Antonio Ortiz, «Barquisimeto», en *Enciclopedia de la música en Venezuela*, José Peñín y Walter Guido, eds. (Caracas: Fundación Bigott, 1998), 169-173.

⁷⁷ La denominación es nuestra.

Todas las obras están arregladas para tres o cuatro voces con textura homofónica, salvo *Olé Bangiar*, que tiene segmentos imitativos. En todo caso, el «Cuaderno» es una antología de repertorio para actos protocolarios y contiene música de autores larenses que eran reconocidos en la escena musical local, como: Antonio Carrillo (1892-1962), quien fue director de la Banda del Estado Lara; Napoleón Lucena (1890-1970), director de la Orquesta Mavare; y Vicente Emilio Sojo, representado con temas como «Por la Cabra Rubia» y «Alba». Es decir, el músico italiano organizó este material para enfrentar estratégicamente su trabajo. Además del «Cuaderno», las primeras composiciones que Pellegatti escribió en Venezuela las había comenzado en Asia, como el *Quinteto* (1949) para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano, reducción del poema sinfónico *Shangai* (1942). Se ha encontrado otra copia de la misma obra, pero con otro título, *Cathay* (1953), que comienza con una introducción similar a *Shangai*, pero no está acabada.

Según el catálogo que presenta Mejías, Pellegatti compuso cinco óperas: *Mateo Ricci* (1942), *San Tarcisio* (1943), *Esther* (1949), *Tiempos Heroicos* [sic.] (1950) y *El Negro Miguel* (1970). Las tres primeras son óperas breves y conforman un tríptico que Pellegatti denominó *Óperas sacras*; sin embargo, en el archivo personal del compositor, solo se hallaron esbozos de la cuarta y completa la última.⁷⁸ El tríptico está perdido, se halló registro fotográfico del estreno de *San Tarcisio*, aunque no está anotada la ciudad, ni los intérpretes, ni la fecha de estreno, algo extraño con la costumbre del maestro.

Tiempos Heroicos [sic.] es una ópera en un acto con libreto del propio Pellegatti. La obra es significativa, porque el compositor, con pocas semanas de haber llegado al país, comenzó a escribir una obra de corte nacionalista y local. La ópera está llena de personajes de la época colonial: caciques, guerreros, conquistadores y la mítica figura de Juan de Villegas, fundador de la ciudad de Barquisimeto. Se encontró un cuaderno con la descripción detallada de los personajes y borradores del libreto general escrito a mano y reescrito a máquina. Llama la atención el esmero, tiempo y dedicación de Pellegatti en la elaboración del perfil psicológico de cada personaje, el guion literario y musical, así como los bocetos de la

escenografía. La partitura de orquesta está casi completa. Según se observó, el compositor nunca terminó de hacer las partes de orquesta y no terminó de orquestar el tercer cuadro, aunque señala que en el cuadro n.º 8 se interpreta el *Himno del Estado Lara* y en el siguiente cuadro (n.º 9) el *Himno Nacional de Venezuela*. No se halló referencia de que la obra se haya presentado. Hay que recordar que, por aquel entonces, la ciudad de Barquisimeto tenía una tradición musical nada desdeñable, pero no un espacio consolidado para la ópera.⁷⁹ Es probable que el compositor encontrara dificultades para el montaje y no la acabara.

Es clara la actitud de integración de Pellegatti. De inicios de los años cincuenta datan los esbozos de la *Alegoría cuatricentaria* (1952) para banda sinfónica. La obra conmemora los 400 años de la fundación de Barquisimeto. La partitura de director indica que se finalizó el 30 de junio de 1952 y se estrenó el 5 de septiembre del mismo año, en el marco de las fiestas de la ciudad. Esta celebración fue un hito dentro de la historia de la región. La Junta Nacional de Gobierno se instaló durante varios días en Barquisimeto, se inauguraron monumentos, edificios públicos y carreteras.⁸⁰ Hubo misas conmemorativas, ferias y conciertos en los cuales participó Pellegatti como ejecutante, compositor y director.⁸¹ La *Alegoría cuatricentaria* es un mosaico de temas originales con adaptaciones de música local que se asimiló, por un tiempo, al repertorio de la banda militar de la ciudad. Como ha expresado Barreto, el repertorio de esta agrupación incluía temas de Verdi, Puccini, Chapí y una gran cantidad de temas venezolanos arreglados y compuestos por Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954). En otras palabras, Pellegatti creó una obra para el gusto local.⁸²

La ciudad de Barquisimeto ofrecía espacios para el desarrollo de las artes, como lo ejemplificó el movimiento de ballet infantil que encabezó Taormina Guevara Álvarez (1925-1985), la más destacada bailarina de la ciudad, con sólida formación musical bajo la guía de Vicente Emilio Sojo. A nivel coreográfico, Guevara estudió en Nueva York en la Academia del Ballet Art del Carnegie

⁷⁸ Mejías, *Vida musical*. También se menciona un *Divertimento* (s/f) para fagot y orquesta. Copia de la partitura fue hallada en el archivo personal de uno de los fagotistas de la Orquesta Sinfónica de Maracaibo, estado Zulia, quien se negó a facilitar una fotocopia o los datos básicos sobre la partitura.

⁷⁹ Una historia sobre el canto lírico en esta ciudad aún está por escribirse.

⁸⁰ Orellana, *Apuntes para la memoria de la ciudad de Barquisimeto*.

⁸¹ Pese a lo significativo del evento, aún no hay ningún texto musicológico que profundice sobre el tema.

⁸² Sofía Barreto, «Las bandas y la música popular durante el siglo XX en Venezuela: caso de la Banda de Conciertos Antonio Carrillo de Lara», *Musicaenclave* 5, n.º 2 (2011): 1-20.

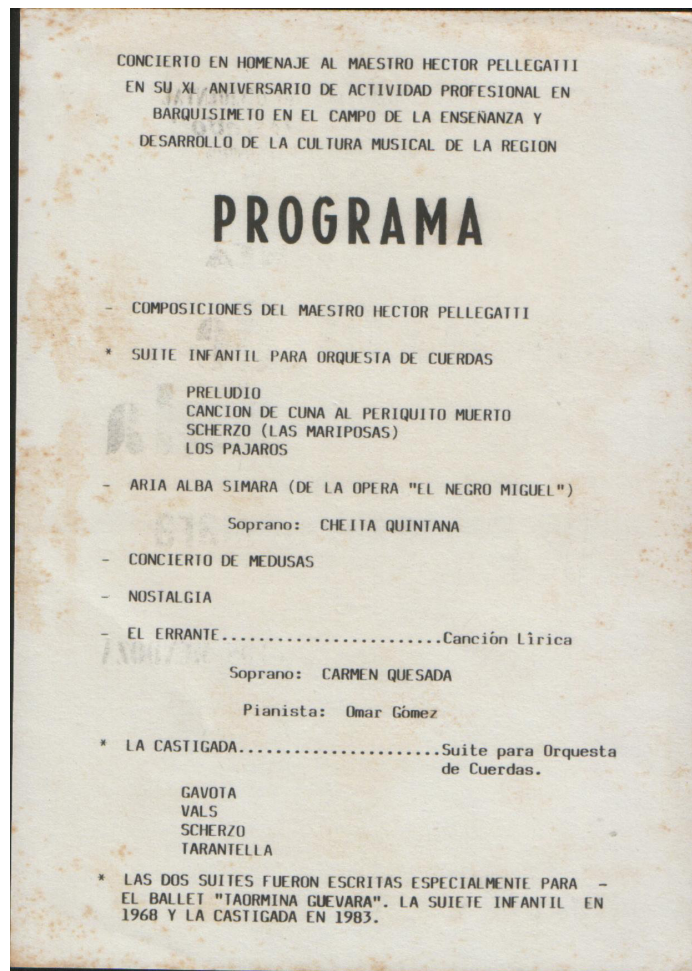


Figura 2. Copia de un programa de mano del concierto homenaje a Pellegatti, el 26 de abril de 1988. Nótese la observación sobre los ballets infantiles.

Hall; sin embargo, una lesión la obligó a retirarse de los escenarios y regresó a Barquisimeto en 1949, donde fundó su Academia de Danza y Ballet Clásico.⁸³

No está claro cómo se conocieron Pellegatti y Guevara, pero ha quedado evidencia de la fructífera relación profesional. El compositor italiano compuso los siguientes ballets infantiles con libreto de Guevara. En primer lugar, *El periquito que murió de amor* (1952), que posteriormente se convirtió en una *Suite* (1968) de cuatro movimientos. Igualmente, compuso *La castigada*

(1954), con una versión para cuerdas en 1983 y *Carrillana* (1972), sobre temas del compositor larense Antonio Carrillo. No hay un estudio sistemático sobre el ballet en la región, pero hasta el momento, estos tres trabajos se reconfiguran como pioneros del ballet infantil en el país. Además, la música de Pellegatti ha formado parte del repertorio de la Academia Taormina Guevara y en vida del compositor era frecuente en los programas de la Orquesta de Cámara de la UCLA en las distintas versiones antes mencionadas.

8. EL REPERTORIO SINFÓNICO-CORAL

La historia del repertorio sinfónica-coral en Venezuela se ha circunscrito a la ciudad de Caracas. La musi-

⁸³ Rafael Miguel López, *Apuntes sobre la cultura musical larense desde fines del siglo pasado* (Barquisimeto: Consejo Municipal del Distrito Iribarren, 1964).

Fecha	Lugar	Director	Agrupación	Observaciones
15/05/1964	Teatro Juares, Barquisimeto	El autor	Coro y músicos organizados por el autor	Estreno absoluto. Se hizo grabación del estreno.
09/10/1968	El Tocuyo	El autor	Desconocido	
17/03/1972	Catedral de Coro, estado Falcón	José Maiolino	Coral Falcón. Orquesta de la UCLA	Lil López de Acosta, soprano Ugo Corsetti, tenor
18/03/1972	Auditorio Ambrosio Oropeza, Barquisimeto	Carlos Mendoza	Coral Falcón. Orquesta de la UCLA	Lil López de Acosta, soprano Ugo Corsetti, tenor

Tabla 2. Interpretaciones del *Vexilla Regis* en vida del compositor.

ología venezolana ha revisado el aporte de los compositores de la colonia que vivieron en la capital. En los años cuarenta, Juan Bautista Plaza recopiló y editó partituras de compositores de los siglos XVIII y XIX, como Juan José Landaeta, Cayetano Carreño, Juan Manuel Olivares o José Ángel Lamas, entre otros.⁸⁴ Por otro lado, Sojo y Plaza habían fomentado un repertorio sinfónico-coral sacro. En relación con lo anterior, Pellegatti había trabajado con voces en distintos momentos, pero en Barquisimeto retoma el trabajo sinfónico-coral con la *Misa eolia* (1955) basada en el *ordinarium missae*. Se encontraron en el archivo dos manuscritos: uno de 1955 y una copia manuscrita fechada en 1987; el compositor prescinde de los vientos madera en la versión de 1987.

La obra que destaca en el catálogo de Pellegatti es *Vexilla Regis* (1964a), texto del Himno a la Santa Cruz que se recita los viernes santos; se estrenó el 15 de marzo de 1964 en el Teatro Juárez de Barquisimeto, bajo la dirección del autor y dedicada «al generoso pueblo Larense». Comenzó a escribir la obra en 1963 para soprano y tenor solista, coro mixto y orquesta. Dentro del material revisado se encontró un discurso pronunciado por el compositor en el Rotary Club de El Tocuyo, en ocasión de su décimo sexto aniversario, como profesional de la música. También se encontró el texto del *Vexilla Regis*, tanto en latín como en español, el cual había sido sugerido por Monseñor Crispulo Benítez Fontourvel (1905-1991), primer arzobispo de la ciudad. En vida del compositor, esta cantata se interpretó cuatro veces, como se señala en la Tabla 2.

En la segunda versión de *Vexilla Regis* (1964b) el contenido musical es idéntico a la primera, la diferencia

está en la densidad orquestal entre una y otra. Mientras que la primera versión usa maderas a uno y apenas un trombón, en la segunda versión crece el número de partes de los vientos madera e incorpora el conjunto de viento metal de la orquesta romántica: cuarteto de cornos, tres trompetas, tres trombones y tuba.

Como se evidencia, componer era una rutina en Pellegatti, más no su medio de vida. De hecho, se desconoce si el compositor recibió algún estipendio por alguna de sus obras. El ingreso de dinero provenía de sus otras facetas como músico. En Barquisimeto dirigió conjuntos de cámara, como el Quinteto de Conciertos de la Academia de Música del Estado Lara, la Orquesta de la Academia de Música Acarigua-Araure, la Orquesta del Ballet Taormina Guevara, la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado Lara y la Orquesta de Cámara de la Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado (UCLA). Esta última agrupación ofrecía algo insólito hasta el momento en la región: una plaza fija como músico, pero con beneficios sociales y médicos como empleado administrativo universitario. Pellegatti participó esporádicamente como director invitado de la agrupación, pero su principal rol se configuró como ejecutante y, en algunos casos, como compositor.

Con esta orquesta estrenó el *Concierto a la antigua* (1972) para guitarra y orquesta,⁸⁵ dedicado a Rodrigo Riera (1923-1999), compositor y guitarrista que había regresado a su tierra natal después de una intensa actividad en Europa y Estados Unidos. En el archivo se encontró un concierto para arpa y cuerdas titulado *Gradus ad Parnasum* (ca. 1970) y

⁸⁴ Peñín, «La imprenta, los fondos musicales», 15.

⁸⁵ Esta obra es el tercer concierto para guitarra y orquesta escrito en Venezuela en el siglo XX, le preceden los dos conciertos de Antonio Lauro, el primero de 1956 y el segundo de 1965, pero finalizado por Inocente Carreño en 1988. (Bruzual 2021).

que, junto con el concierto de guitarra, reconfigura el catálogo musical venezolano. Además, Pellegatti aprovechó la circunstancia de la orquesta y adaptó para esta agrupación obras que escribió en su juventud entre 1920 y 1930, como *Ricordi Lontani*, *Tarantella*, *Andante Religioso* y *Minueto Galante*, así como, incluso, la adaptación en formato de violín solista y cuerdas de un cuadro del ballet *La castigada* (1954) que tituló como *Vals de concierto* (1997).

Pellegatti ejerció la docencia en distintos niveles. Fue director de coros del liceo Lisandro Alvarado y del Colegio María Auxiliadora. Realizó una labor constante como instructor de violoncello de la Academia de Música del Estado Lara y en varias bandas de distintas ciudades, como San Felipe, Chivacoa y Yaritagua. No hay datos documentales o bibliográficos que indiquen que ejerció la docencia en el campo de la composición y la orquestación; sin embargo, por entrevistas realizadas a sus discípulos, todos coinciden que dictó estas áreas de manera particular. Fue docente de violoncello en el Conservatorio de Música Vicente Emilio Sojo, donde formó a algunos intérpretes que, posteriormente, tendrían roles protagónicos en la vida musical local, como Luis Orlando Giménez (1947-2018), violoncelista de la Orquesta Sinfónica de Lara, director de orquesta, pedagogo y miembro fundador del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. En sus últimos veinte años de vida, Pellegatti se dedicó al cultivo de las orquídeas, a la copia a mano de sus composiciones e impartió clases particulares. Falleció el 16 de junio de 2001, a los 98 años.

9. EL NEGRO MIGUEL. APUNTES PARA UN ENSAYO SOBRE ÓPERA DECOLONIAL

No se puede finalizar el presente trabajo sin comentar, aunque sea de manera introductoria, la obra más conocida de Héctor Pellegatti, su ópera *El Negro Miguel*. Si bien ha sido reseñada en los distintos ensayos biográficos,⁸⁶ la primera aproximación desde el ámbito de la historia y de la música la realiza Oswaldo Rodríguez.⁸⁷ El investigador contextualiza la ópera a partir de fuentes históricas, como lo fue el levantamiento del esclavo Miguel en las minas de Buría, cercanas a la ciudad de Barquisimeto, hecho reseñado por cronistas de la colonia. Rodríguez hace un ejercicio

de la relación entre la música, el libreto y la historia, lo que permite una aproximación de lo que es, a nuestro juicio, la primera ópera decolonial escrita en Venezuela. Coincidimos con Rodríguez en que se debe profundizar sobre el carácter musical y musicológico de la ópera de Pellegatti. Por ello, a continuación, se ofrecen algunos datos para contextualizar la obra en la vida del maestro italovenezolano.

La decolonialidad es un enfoque teórico y crítico que analiza las estructuras de poder y dominación que se establecieron en la era colonial y su tránsito hasta la actualidad. Como concepto, desmantela constructos culturales y políticos que se originaron durante la época colonial y que continúan en la dinámica global contemporánea.⁸⁸ En el presente apartado, se usa el término de «obra decolonial» como una metáfora para presentar la ópera *El Negro Miguel*. Se ha denominado obra decolonial en tanto que se aproximó a la mentalidad, identidad y estructura institucional de una historia local de la región que recibió a Pellegatti cuando llegó. Como obra decolonial, el libreto reconfiguraba la narrativa y los valores de explotación de esclavos durante el proceso colonial.

En este sentido, la ópera cuestiona los paradigmas, los saberes locales y marginados de una época. Además, en medio del nudo dramático, la obra polemiza las jerarquías culturales que se habían establecido, como las nociones de superioridad cultural y de raza blanca que se consolidaron durante el colonialismo, junto con la discriminación y las desigualdades. Como ópera decolonial, desafió la narrativa eurocéntrica y exploró la narrativa colonial local, las identidades de origen afro y revaloró la resistencia desde una perspectiva decolonial.⁸⁹ Se trata de una composición realizada por un compositor que, de manera fortuita, había nacido en el seno del fascismo. Sin embargo, hay que destacar que, a nivel morfológico y musical, *El Negro Miguel* se circunscribe dentro de la tradición operística del *bel canto*, con arias, dúos y coros cantados en italiano, con la reminiscencia armónica y orquestal de finales del siglo XIX.

El Negro Miguel está basado en el libreto de Pedro Blanco Vilariño (1930-2004). Es una ópera en tres actos

⁸⁶ Tortolero, *Sonido que es imagen*; Mejías, *Vida musical*; Magliano y Ramos, «Pellegatti, Héctor», 399.

⁸⁷ Oswaldo Rodríguez, «La ópera *El Negro Miguel* de Héctor Pellegatti. La construcción imaginaria de la libertad del negro esclavo en Venezuela», *Congreso Internacional Negritudes Latinoamericanas* (México: Universidad Autónoma de México, 2021), 282-286.

⁸⁸ Walter D. Mignolo y Arturo Escobar, eds., *Globalization and the Decolonial Option* (Nueva York: Routledge, 2013); Nalini Persram, *Postcolonialism and Political Theory* (Lanham: Lexington Books, 2008); y Robert J.C. Young, *Postcolonialism. An Historical Introduction* (Malden: Blackwell, 2004).

⁸⁹ Daphne V. Taylor-García, *Decolonialism, Class, Gender, Race* (Londres: Rowman & Littlefield, 2018); Jane Hiddleston, *Understanding Postcolonialism* (Nueva York: Routledge, 2014).



Figura 3. Imposición de la Orden al Mérito del presidente de Italia. Diario *El Impulso*, septiembre de 1974.

y dividido cada uno en tres cuadros. Se estrenó el 17 de febrero de 1973 en el Teatro Juares de Barquisimeto, con los solistas Ramón Iriarte (Negro Miguel), Flor García (Guiomara) y Reyna Calanche (Alba Simara); contó con la actuación del coro de la Escuela de ópera del INCIBA, bajo la dirección de Primo Casale. En el archivo Pellegatti se encontraron bocetos de la obra que datan de 1969. El manuscrito, desde el cual se han hecho todas las fotocopias para las distintas ejecuciones, está dividido en seis fascículos de 41, 40, 64, 50, 22 y 36 folios respectivamente, que hacen un total de 253 folios.

El proceso de composición fue documentado por el compositor a lo largo del manuscrito. De esta manera, en la página 1, se lee en tinta: «empesada [sic.] el viernes santo

27.3.1970», luego: «terminado el 2.5.1970». Es decir, el compositor tardó un mes y seis días en organizar los distintos bocetos que había realizado desde 1969. Además, Mejías refiere cómo Pellegatti descubrió el Negro Miguel:

[Al] llegar a Venezuela se interesó por los libros de historia que seguían sus hijos por razones de escuela, y que a través de la lectura que hizo de ellos conoció de la aventura del negro Miguel en las minas de Buría.... Le pareció que ese hecho reunía todos los elementos propios para una ópera, y que años después conoció a la persona que hizo el libreto: Pedro Blanco Vilariño.⁹⁰

⁹⁰ Mejías, *Vida musical*, 31.

La ópera no pasó desapercibida por el Ministerio de Italianos en el Extranjero y recibió, por decreto, la condecoración de Caballero de la Orden al Mérito otorgada por el presidente de Italia el 3 de julio de 1974. La imposición de la medalla se hizo en septiembre en el Consulado de Italia en Barquisimeto.

En vida del compositor la ópera se representó de nuevo en el Teatro Municipal de Caracas el 5 de abril de 1979, con el mismo reparto del estreno, pero esta vez bajo la dirección de Carlos Mendoza, quien para la fecha era también el director de la Orquesta de Cámara de la UCLA. Otro montaje se realizó a mediados de los años noventa en el mismo lugar del estreno, los días 15 y 16 de septiembre de 1995; en esta oportunidad, una nueva generación de músicos afrontaba el reto. Los cantantes fueron Jorge Paéz (Negro Miguel), Samantha Álvarez (Alba Simara) y Ángelo D'Addona (Capitán de Buría); participó el Coro de Ópera de la Orquesta Sinfónica de Lara, bajo la dirección de David González y la Orquesta Sinfónica de Lara, bajo la dirección de Tarcisio Barreto Ceballos. Para la sociedad larense *El Negro Miguel* legitimaba a la región como capital musical del país, puesto que era una ópera dramática de considerable envergadura, tocaba un tema de historia local, pero, paradójicamente, la música era de un italiano, nacionalizado venezolano y el libreto de un valenciano que había hecho su vida en el estado Lara. Estos aspectos denotan el interés y la asimilación que hubo respecto a un repertorio original creado en la ciudad y que, sin embargo, ha carecido de interés en cuanto a conservación, estudio y difusión de la obra del compositor.

¿Fue la incorporación de temáticas locales en sus composiciones una estrategia de integración o una motivación para crear obras que resonaran con su nuevo país de residencia? Queda claramente demostrado que, en un lapso menor de dos años desde su llegada a Venezuela, el compositor estudió los aspectos culturales de su nuevo entorno. Investigó la música tradicional, se familiarizó con expresiones populares autóctonas como el tamunangue⁹¹ o la devoción a la Divina Pastora,⁹² elementos que se reflejaron a partir de ese momento en su obra. Además, la colaboración de Pellegatti con Taormina Guevara fue

notable. Allí convergieron dos perspectivas divergentes. En la actualidad, los ballets concebidos por el dúo Pellegatti-Guevara son parte de la programación habitual de la academia que está en manos de los descendientes de la bailarina. Esto refleja la arraigada asimilación de su obra en la cultura local. Adicionalmente, Pellegatti se comprometió con la sociedad venezolana a través de su participación en diversos eventos culturales y sociales, desde festividades locales, hasta su implicación en asociaciones civiles, como el Club Rotary de Barquisimeto y la Asociación de Orquídeas del Estado Lara. El compositor fue parte de la vida cívica y cultural. Desde luego que su integración fue también facilitada por las normativas migratorias de la época.

10. CONCLUSIONES

Por tratarse de la primera biografía de Héctor Pellegatti sustentada en fuentes primarias, se ha usado la técnica de relato único, entendida como aquella que centra su atención en un relato biográfico.⁹³ Sin embargo, la vida de este compositor invita a una revisión desde las técnicas de relato cruzado, por la simultaneidad temporal con respecto a otros compositores italianos que vivieron en Venezuela o que eran de otras nacionalidades. Al respecto, Peñín había notado que el estudio de la música en Venezuela se había centrado en la capital, desatendiendo las actividades y aportes de los músicos en el interior del país.⁹⁴ De esta manera, Pellegatti pasó desapercibido en el ámbito nacional, salvo por el estreno en Caracas en 1979 de *El Negro Miguel*.

El método biográfico permite visibilizar temas y subtemas de investigación que se pueden abordar a futuro. Por ejemplo, respecto a Pellegatti llama la atención la recepción de su obra en vida en Venezuela. ¿Pasó desapercibido por el exacerbado nacionalismo musical venezolano que lideró Vicente Emilio Sojo? Si era habitual la interpretación de compositores italianos como Verdi o Rossini en el repertorio de las orquestas venezolanas, ¿era el estilo compositivo de Pellegatti anacrónico? Por lo demás, y según consta en su archivo y en las apreciaciones de quienes lo conocieron, llevó una intensa obra creadora hasta los últimos días de su vida. Sin ánimo de caer en una «historia de héroe», Pellegatti se aferró a la pluma y al papel pautado hasta el final de sus días, cuando comenzó a escribir su autobiografía y a copiar a mano

⁹¹ El tamunangue es una música y danza folklórica característica del estado Lara. Se integran elementos musicales de origen africano y mestizo.

⁹² La Divina Pastora es una advocación mariana con fuerte arraigo en la región. Cada 14 de enero se realiza una procesión con la participación de millones de feligreses.

⁹³ Valles, *Técnicas cualitativas de investigación social*, 241.

⁹⁴ Peñín, «La imprenta, los fondos musicales», 7-10.

algunas obras como la *Suite Barquisimetana*.

En Barquisimeto realizó toda su obra compositiva y pedagógica, la dirección de agrupaciones escolares y profesionales y su trabajo de intérprete del violoncello. El maestro italiano tenía una rutina de trabajo compositivo diario. Se puede establecer su ciclo de creación a través de componer, orquestar, estrenar y archivar las obras. Salvo un contado número de obras que fueron recurrentes en vida del compositor, casi todas reposan en el archivo después de su primera y única audición. ¿Era la composición musical en la vida de Pellegatti una manera de involucrarse con la idiosincrasia local y, al mismo tiempo, un refugio personal? En la Venezuela de entonces, como en la actual, la edición y circulación de partituras es una empresa colosal, un *tour de force*, una apuesta al absurdo.⁹⁵

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Appleby, David P. *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*. Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- Astor, Miguel. «Los ojos de Sojo: El conflicto entre nacionalismo y modernidad en los festivales de música de Caracas (1954-1966)». Tesis doctoral, Universidad Central de Venezuela, 2008.
- Atehortúa Cruz, Adolfo León. «Biografía e historia. Aproximaciones para un balance». *Folios. Revista de la Facultad de Artes y Humanidades* 19, segunda época (2004): 1-20.
- Barreto, Sofía. «Las bandas y la música popular durante el siglo XX en Venezuela: caso de la Banda de Conciertos Antonio Carrillo de Lara». *Musicaenclave* 5, n.º 2 (2011): 1-20.
- Berglund, Susan. «La población extranjera en Venezuela de Castro a Chávez». En *Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX. Aportes para su estudio*, 33-50. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque y Fundación Mercantil, 2005.
- Bhaska, Michael. *La máquina de contenido: hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Birnbaum, Phyllis. *Manchu Princess, Japanese Spy: The Story of Kawashima Yoshiko, the Cross. Dressing Spy Who Commanded Her Own Army*. Columbia: Columbia University Press, 2015.
- Blanco García, Ana Isabel. «El método biográfico en sociología». *Contextos* 8, n.º 15-16 (1990): 77-93.
- Bosworth, Richard. *Mussolini*. Londres: Bloomsbury, 2003.
- Bruzual, Alejandro. *Antonio Lauro. Un músico total: ensayo biográfico*. Caracas: La Castalia, 2021.
- Castelli, Michele. *La vida fantástica de Corrado Galzio*. Caracas: Melvin, 2008.
- Castillo, Alecia. «Bando, Julio». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 160-161. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Cedeño, Roberto. «Galzio, Corrado». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 640-641. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Cunill Grau, Pedro. *La presenza italiana in Venezuela*. Torino: Fondazioni Giovagni Agnelli, 1996.
- De Benedittis, Vince. «El maestro Tiero Pezzuti». *Prodavinci*, (2020).
- D'Elia, Pierina. «La migración italiana en Venezuela». *Cuadernos Americanos* 114 (2005): 103-110.
- Dollard, John. «Culture, Society, Impulse, and Socialization». *American Journal of Sociology* 45, n.º 1 (1939): 50-63.
- Durante, Francesco y Roberto Viscusi, eds. *Italoamericana: The Literature of the Great Migration, 1880-1943*. Nueva York: Fordham University Press, 2014.
- Forkel, Nikolaus Johann. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Leipzig: Hoffmeister und Kühne, 1802.
- Gregor, Neil. *Nazism*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- Grosh, Nils y Rolf Kailuweit, eds. *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*. Nueva York: Waxmann, 2015.
- Guillamón, Guillermina. «Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosqueillas». *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* 52 (2020): 1-22.
- Hall, Stuart. «Cultural Identity and Diaspora». En *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, editado por Patrick Williams y Laura Chrisman, 222-237. Nueva York: Routledge, 1994.
- «Héctor Pellegatti». *Incontri* (1984): 34-35.
- Hernández Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*. México: Mc-Graw-Hill, 2014.
- Hiddleston, Jane. *Understanding Postcolonialism*. Nueva York: Routledge, 2014.

⁹⁵ Sans, «Edición crítica», 93-99.

- Izcaray, Felipe. «The legacy of Vicente Emilio Sojo: Nationalism in Twentieth Century Venezuelan Orchestral Music». Tesis doctoral, Universidad de Wisconsin, 1996.
- Jaime Santana, Nelson. «La historia de vida: herramienta eficaz para los estudios culturales centrados en el nivel de individuo». En *V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*, 1-24. Mendoza, Argentina: CLACSO, 2016.
- Kailuweit, Rolf. «Músicos italianos en el sainete criollo». En *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, editado por Nils Grosh y Rolf Kailuweit, 99-116. Nueva York: Waxmann, 2015.
- Kokot, Waltraud; Khachig Tölölyan y Carolina Alfonso, eds. *Diaspora, Identity and Religion. New directions in theory and research*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Lyttelton, Adrian. *The Seizure of Power Fascism in Italy, 1919-1929*. Nueva York: Routledge, 2004.
- López, Rafael Miguel. *Apuntes sobre la cultura musical larense desde fines del siglo pasado*. Barquisimeto, Venezuela: Consejo Municipal del Distrito Iribarren, 1964.
- Madrid, Alejandro L. *Tania León's Stride: A Polyhythmic Life (Music in American Life)*. Illinois: University of Illinois Press, 2022.
- . «Presentación». Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XX. *Revista Argentina de Musicología* 22, n.º 1 (2021): 13-18.
- . «Entre/tejiendo vidas y discursos: notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical». *Revista Argentina de Musicología* 22, n.º 1 (2021), 19-43.
- . *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- Magliano, Ernesto y Graciela Ramos. «Pellegatti, Héctor». En *Enciclopedia musical de Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 399. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Marongiu, Gianni. *Il fisco e il fascismo*. Torino: Giappichelli, 2020.
- Mejías, Gilberto. *Vida musical de Héctor Pellegatti*. Barquisimeto, Venezuela: Venancio Román Editor, 1996.
- Mignolo, Walter D. y Arturo Escobar, eds. *Globalization and the Decolonial Option*. Nueva York: Routledge, 2013.
- My-Van, Tran. *A Vietnamese Royal Exile in Japan: Prince Cuong De (1882-1951)*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Nolé, Osvaldo. «Martucci, Cayetano». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 194-196. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Orellana, Fulgencio. *Apuntes para la memoria de la ciudad de Barquisimeto*. Barquisimeto, Venezuela: Consejo Municipal, 1990.
- Ortiz, Manuel Antonio. «Barquisimeto». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 169-173. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Pareyón, Gabriel. *Benigno de la Torre (1856-1912). El maestro de la Academia de Guadalajara y los orígenes del modernismo musical en el occidente de México*. México: CENIDIM, 2019.
- Peñín, José. «La imprenta, los fondos musicales y los estudios musicológicos en Venezuela». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 7-24. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- . «Martucci, Vicente». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 193-194. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- . «Mottola, Ángel». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 270-271. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- . «Magliano Ungaro, Ernesto». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 157-158. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- . «Casale, Primo». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 336-337. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- . «Pezzuti, Tiero». En *Enciclopedia de la música en Venezuela*, editado por José Peñín y Walter Guido, 417-418. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Persram, Nalini. *Postcolonialism and Political Theory*. Lanham: Lexington Books, 2008.
- Pezzuti, Tiero. *Método teórico práctico para la enseñanza musical*. Caracas: Hemisferio musical, 1993.
- Pujadas Muñoz, Juan José. *El método biográfico, el uso de las historias de vida en las ciencias sociales*. Cuadernos Metodológicos 5. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.
- Restrepo, Silvia. «Difusión de la producción musical de los egresados de las cátedras de composición en Caracas (1998-2008)». Tesis de maestría, Universidad Simón Bolívar, 2011.
- Rodríguez Legendre, Fidel. *Música, Sojo y caudillismo cultural*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998.

- Rodríguez, Oswaldo. «La ópera *El Negro Miguel* de Héctor Pellegatti. La construcción imaginaria de la libertad del negro esclavo en Venezuela». En *Congreso Internacional Negritudes Latinoamericanas*, editado por Alberto Rodríguez González, 282-286. México: Universidad Autónoma de México, 2021.
- Ruiz Ortiz, Xochiquetzal. *Blas Galindo: biografía, antología de textos y catálogo*. México: CENIDIM, 1994.
- Saavedra, Leonor, ed. *Carlos Chávez and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Saltalamacchia, Homero R. *La historia de vida: reflexiones a partir de una experiencia de investigación*. San Juan, Puerto Rico: CIJUP, 1992.
- Sans, Juan Francisco. «Edición crítica y composición musical». En *2º Simposio en composición e investigación musical latinoamericana*, editado por Luis Pérez-Vallero, 91-140. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Sanz Hernández, Alexia. «El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales». *Aselepio* 57, n.º 1 (2005): 99-115.
- Sealisi, Cecilia. *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
- Slobin, Mark. «The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology». En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, 284-296. Nueva York: Routledge, 2003.
- Silva Uzcátegui, Rafael. *Enciclopedia larense*. Caracas, 1942.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*, 2 volúmenes. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873 y 1880.
- Tarquini, Alessandra. *A History of Italian Fascist Culture, 1922-1943*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2022.
- Taylor-García, Daphne V. *Decolonialism, Class, Gender, Race*. Londres: Rowman & Littlefield, 2018.
- Tortolero, Numa. *Sonido que es imagen... imagen que es historia*. Caracas: Banco Provincial, 1996.
- Valles, Miguel S. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Vannini de Gerulewicz, Marisa. *Italia y los italianos en la historia y cultura de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1998.
- Waisman, Leonardo J. «La biografía musical en la era post-neomusicológica». En *Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008.
- . «Grandes relatos sin metarrelatos». *Revista Argentina de Musicología* 18 (2017): 17-26.
- Wiley, Christopher y Paul Watt, eds. «Editorial». Dossier Musical Biography in the Musicological Arena. *Journal of Musicological Research* 38, n.º 3-4 (2019): 187-192.
- Wong, Ketty. *Luis Humberto Salgado, un quijote de la música*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2004.
- Young, Robert J. C. *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Malden: Blackwell, 2004.

FUENTES PRIMARIAS

- Archivo Pellegatti (Barquisimeto, Venezuela), colección privada:
- «Alegoría Cuatricentenaria» (1952), ff. 37.
- «Andante religioso» (1955), f. 1.
- «Autobiografía» (s/f) [c. 1987], ff. 49.
- «Ave María» (1942), ff. 6.
- «Carrillana» (1972), ff. 39.
- «Canción del peregrino» (s/f), f. 1.
- «Cathay» (1953), ff. 2.
- «Concierto a la antigua» [guitarra solista] (1972), ff. 13.
- «Concerto in Eb Op. 6» [corno solista] (1942), ff. 28.
- «Cuaderno de Música Venezolana» (s/f) [c. 1949-1950], ff. 19.
- «Gallop-Overture» (s/f), ff. 10.
- «Gradus ad Parnasum» [arpa solista] (s/f) [c. 1970], ff. 10.
- «Czardas» (s/f), ff.
- «El Negro Miguel» (1970), ff. 253.
- «El periquito que murió de amor» (1952), ff. 41.
- «El zamuro loco» (s/f), ff. 5.
- «Flores de muerto» (s/f), ff. 6.
- «In omaggio a Grieg» (1922), ff. 2.
- «Inno del 7º Regimiento Fanteria [sic.]» (1923), ff. 3.
- «La castigada» (1954), ff. 55.
- «L'ultima serenata» (1926), ff. 4.
- «Marcia della Crociera Atlantica Italiana» (1931), ff. 4.
- «Misa eolia» (1955), ff. 26.
- «Olé Bangiar» (s/f), ff. 2.
- «Overture Antica» (1928), ff. 24.
- «Piccole Romance» (1921), ff. 12.
- «Quinteto» (1949), ff. 14.
- «Ricordi Lontani» (1930), ff. 9.
- «Shangai» (1942), ff. 22.
- «Sogno di Natale» (s/f), ff. 4.

«Suite barquisimetana» (1972), ff. 23.
«Tarantella» (1954), ff. 8.
«Tiempos Heroicos» [sic], ff. 102.
«Un mazzo di Fiori» (1937), ff. 8.
«Vals de concierto» [violín solista] (1997), ff. 7.

«Vexila Regis» (1964a), ff. 34.
«Vexila Regis» (1964b), ff. 33.

Recibido: 13.03.2023
Aceptado: 21.07.2023