

Mujeres, música y sociedad patriarcal

Las Mujeres y la Música en la Zona Andina Nariñense



Lyda Aleydy Tobo Mendivelso
José Menandro Bastidas-España



Editorial
Universidad de Nariño



JOSÉ MENANDRO BASTIDAS ESPAÑA

Doctor en Ciencias de la Educación, Universidad de Nariño-Rudecolombia; Especialista en Estudios Latinoamericanos y en Educación Musical y Licenciado en Música por la misma Universidad. Integrante del grupo de investigación Cultura y Región, coordinador de la línea de historia; miembro fundador de RITHMICA, Red de Investigación Temática en Música, Artes y Arquitectura. Profesor Asociado de la Universidad de Nariño y docente de flauta travesa e Historia de la Música.



Editorial
Universidad de **Nariño**

Mujeres, Música y Sociedad Patriarcal

Las Mujeres y la Música en la Zona Andina Nariñense

LYDA ALEYDY TOBO MENDIVELSO
JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA



Editorial
Universidad de **Nariño**

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
CENTRO DE INVESTIGACIONES
2020

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
CENTRO DE INVESTIGACIONES DE LA VICERRECTORÍA
DE INVESTIGACIONES, POSGRADOS Y RELACIONES INTERNACIONALES
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

MUJERES, MÚSICA Y SOCIEDAD PATRIARCAL
Las Mujeres y la Música en la Zona Andina Nariñense

© Editorial Universitaria - Universidad de Nariño
Autores: Lyda Aleydy Tobo Mendivelso y José Menandro Bastidas-España

Impreso en San Juan de Pasto.
Primera edición, diciembre de 2020

Diseño y diagramación: Jhoana Alejandra España Urresty

Portada: Eliana Selene Bastidas Tobo
San Juan de Pasto, Nariño, Colombia

Impresión:

Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial sin expreso
consentimiento de los autores

ISBN: 978-958-5123-45-8
jotamenanandro@gmail.com
lydatobo@gmail.com

Tobo Mendivelso, Lyda Aleydy
Mujeres, música y sociedad patriarcal : las mujeres y la música en la zona andina nariñense / Lyda
Aleydy Tobo Mendivelso, José Menandro Bastidas-España. -- 1a. ed. -- San Juan de Pasto :
Editorial
Universidad de Nariño, 2020
176 p. : fot. byn

Incluye bibliografía p. 157-173
ISBN: 978-958-5123-45-8

1. Música y mujeres--Historia--Nariño 2. Música--Políticas culturales--Nariño 3. Mujeres
en la música--Historia 4. Musicología feminista I. Bastidas-España, José Menandro

CONTENIDO

Listado de figuras	3
PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1	19
LAS MUJERES EN LA MÚSICA. UNA REFLEXIÓN HISTÓRICA Y POLÍTICA	19
1.1. Las mujeres y la música. La institucionalización de la marginalidad	20
1.2. Musicología feminista.....	30
1.3. La educación musical y las mujeres en Latinoamérica	34
1.4. La composición musical femenina en Latinoamérica. Rasgos generales	41
1.5. La mujer colombiana y su participación en la interpretación y la composición.....	63
CAPÍTULO 2	87
LA INTERPRETACIÓN, LA EDUCACIÓN MUSICAL Y LA COMPOSICIÓN FEMENINA EN LA ZONA ANDINA DE NARIÑO	87
2.1. La interpretación y la docencia musical femenina en Nariño, anuencias y restricciones	88
2.2. Bandas y orquestas tropicales, aperturas y limitaciones	95
2.3. Las orquestas femeninas y la música tropical. Alegrijas y sinsabores	105
2.4. Semblanza de la composición musical femenina en Nariño	113
EPÍLOGO	149
REFERENCIAS	157

LISTADO DE FIGURAS

Fotografía 1. Paulina Brando (violinista) y Consuelo Anexy de Eraso (pianista)	88
Fotografía 2. Olga Chamorro	91
Fotografía 3. Orquesta Politt. Rosa Bastidas, guitarra, hacia 1954	97
Fotografía 4. Banda Departamental de Nariño, hacia el año 2000	99
Fotografía 5. Banda infantil de Samaniego	102
Fotografía 6. Orquesta Fantasía Latina, 2006	108
Fotografía 7. Orquesta Caramelo, 2006	109
Fotografía 8. Orquesta Unión Social, 1935	110
Fotografía 9. Orquesta Lira Roja, 1941	113
Fotografía 10. Maruja Hinestrosa	116
Fotografía 11. Doris Chaves Carrillo	120
Fotografía 12. Astrid Álvarez Córdoba	125
Fotografía 13. Sandra Mora Hidalgo	129
Fotografía 14. Ana Milena Ramírez Vela, 2018	137
Fotografía 15. Dary Emilcen Rivera Roque, 2018	141
Fotografía 16. Denis Yubenis Rivera Roque, 2018	142
Fotografía 17. María Rosario Quintero Moncayo	144
Fotografía 18. Liliana Elizabeth Ortiz Palacios	147

*Dedicamos este libro a nuestra nieta
Samantha, en la esperanza de que por
medio del contenido de sus páginas
podamos contribuir a construir un mundo
más grato para su desarrollo y felicidad.*



AGRADECIMIENTOS

Los autores de este libro agradecemos a las directivas de la Universidad de Nariño por proporcionar los medios para su publicación. Este trabajo es un sentido homenaje a cada una de aquellas mujeres que han hecho la diferencia en el campo de la música, cuyo esfuerzo ha forjado un espacio para las nuevas generaciones de compositoras, intérpretes y educadoras, en un proceso de construcción de un mundo más equitativo.

Agradecemos, además, a Adriana Rosero de la Rosa, revisora de estilo; a los pares evaluadores, a los miembros del Comité Editorial de la Universidad, a Sandra Yanet Burbano por su trabajo de edición fotográfica, a Eliana Selene Bastidas por el diseño de carátula y a Jhoana España Urresty por la diagramación general del libro.

PRÓLOGO

Tuve el placer de conocer al profesor José Menandro Bastidas y a la profesora Lyda Tobo Mendivelso durante el transcurso del Congreso “Músicas antiguas y planteamientos recientes: la historia desde la perspectiva de género”, que se celebró en Molina de Segura (Murcia, España) el pasado octubre de 2019. Como directora de dicho congreso, durante meses mantuve contacto con ambos para la organización de su participación en esta cita científica. Cuál sería mi sorpresa cuando en uno de esos días de congreso me hicieron la propuesta de prologar este libro, ante lo cual solo pude sentir un profundo agradecimiento a la vez que una abrumadora responsabilidad.

En otro alarde de generosidad el profesor Bastidas me regaló su anterior trabajo, *Compositores Nariñenses de la Zona Andina (1860-1917)*, publicado en 2014. Es así que gracias a ello he podido sumergirme en un desconocido mundo, para mí, de la música en Colombia y especialmente en la región de Nariño. Esa investigación ponía ya de manifiesto el olvido y el desinterés que ha sufrido a lo largo de la historia la actividad artística, la música en este caso en Colombia, debido, sobre todo, a la ausencia de políticas culturales bien articu-

ladas. A esta situación se suma, como cita el propio Bastidas, la sensación secular de subordinación que ha padecido la producción artística latinoamericana respecto de los grandes centros académicos de ultramar. El citado libro, dedicado especialmente a los compositores nariñenses, varones, dejaba la necesidad del texto que hoy tenemos entre manos, MUJERES, MÚSICA Y SOCIEDAD PATRIARCAL. *Las mujeres y la música en la zona andina nariñense*. Con este contundente título inequívoco y substancioso, los profesores Bastidas y Tobo se adentran en el ineludible estudio de las mujeres nariñenses y su relación con la música.

Si hablábamos antes del olvido sufrido por los compositores de Nariño, con el trabajo que nos espera, se pone de manifiesto el ostracismo que han sufrido las mujeres, intérpretes y compositoras. Como bien explican los autores en la Introducción, este libro no se trata de un clásico trabajo de musicología histórica, se adentra en el estudio de las mujeres nariñenses desde la mirada de la musicología feminista. Perspectiva absolutamente necesaria para visibilizar, precisamente, la invisibilización de todas estas mujeres y para desentrañar las pautas de una sociedad patriarcal, que las ha dejado en los márgenes de casi todo. La cosa viene de antiguo, ya afirmaba Boccaccio en el siglo XIV: “El arte es ajeno al espíritu de las mujeres, pues esas cosas sólo pueden realizarse con mucho talento, cualidad casi siempre rara en ellas”.

La construcción de la historia ha dejado en el olvido, de manera reiterada, a los vencidos, en nuestro caso podríamos incluir en esta postergación a las mujeres. Mujeres que la tradicional musicología histórica no consideró lo suficientemente notables como para incluirlas en sus listados y en la construcción del canon musical. Por ello es necesario ir más



allá, mantener otras hipótesis, enfrentarnos a los documentos desde otros puntos de vista, sospechar de lo evidente y poder construir una historia de las mujeres relegadas.

Este libro es un completo trabajo de investigación dividido en dos amplios capítulos. El primero de ellos nos da una visión global sobre la mujer y la música, empezando por un interesante análisis de la institucionalización de la marginalidad que han sufrido las mujeres a lo largo de la historia occidental, y cómo ese modelo se ha transferido a Latinoamérica. Nos da unas nociones sobre los objetivos de la musicología feminista y la metodología surgida de ella que han utilizado para sustentar este libro. Está forjado sobre un marco teórico que se ocupa de la historia oral y de una metodología surgida de la hermenéutica crítica, teniendo muy en cuenta el ámbito ideológico y sociológico que tiene la carestía de la mujer en la música.

El primer capítulo se adentra en la participación de la mujer en la educación musical y la composición en Latinoamérica, a grandes rasgos, para concretar posteriormente en la mujer colombiana y su participación en la composición e interpretación musical.

El segundo capítulo se circunscribe a la zona andina de Nariño, tras el primer capítulo que podemos considerar como introductorio y necesario para comprender la situación específica de esta zona del sur de Colombia. En esta parte del libro, los profesores Bastidas y Tobo hacen una investigación exhaustiva referente a la educación musical, la interpretación, así como la composición en la zona andina de Nariño. Se centran en el estudio y análisis de las restricciones que han tenido las mujeres en esta zona a lo largo de la historia para formarse como intérpretes musicales, así como para llevar a cabo sus tareas como docentes. Es muy

interesante el estudio que realizan sobre el inicio y progresión de formaciones musicales femeninas como las bandas, orquestas femeninas y su relación con la música tropical. Finalmente, se centran en la figura de las compositoras nariñenses más destacadas y su aportación a la vida musical en esta región andina.

Ha sido realmente un regalo adentrarme en todas estas complejidades históricas, en la relación musical que une a Europa y Latinoamérica, sus imbricaciones, relaciones e interacciones. Historias de mujeres desconocidas y paradójicamente tan conocidas a la vez, patrones recurrentes, con esos ecos de patriarcado que igualmente se sufren y se sufrieron y fueron trasplantados desde Europa hasta Colombia. Es un gran avance conocer y poner nombre a mujeres que salen a la luz con este trabajo y sentir que con ellas y por ellas se han tendido puentes transatlánticos.

Dra. M^a Ángeles Zapata Castillo
Presidenta de la comisión de investigación
“Música y mujeres: estudios de género”
de la Sociedad Española de Musicología, SEdeM.



INTRODUCCIÓN

¿Y por qué sólo mujeres? Pues por esa sensación (...) de abrir las aguas quietas y extraer de allí abajo un montón de sorprendentes criaturas abisales. Además, leyendo biografías y diarios de mujeres, una descubre perspectivas sociales insospechadas, como si la vida real, la vida de cada día, compuesta por hombres y mujeres de carne y hueso, hubiera ido por derroteros distintos de la vida oficial, recogida con todos los prejuicios en los anales.

(...) Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando el susurro de las mujeres.

Rosa Montero. *Nosotras. Historias de mujeres y algo más.*

Realizar un estudio histórico relacionado con la participación de la mujer en la música tiene muchas aristas. Si bien es posible desarrollar una narrativa cronológica lineal sin exhaustivo análisis, no es políticamente correcto hacerlo. Y no lo es, porque sobre ella ha recaído el peso de la cultura patriarcal que caracteriza a Occidente desde tiempos muy remotos. La ideología religiosa judeocristiana, fuertemente

enquistada en la mentalidad de los individuos, ha establecido funciones para el hombre y la mujer, muy difíciles de superar. San Pablo, en sus Epístolas 1 y 2 a los Corintios (Biblia Reina y Valera, 1960), faculta al hombre a exigirle sumisión a la mujer, circunstancia que la obliga a permanecer callada en los ritos del cristianismo primitivo, silencio forzado que se extendió del habla al canto, porque la sensualidad femenina se consideraba peligrosa para las costumbres. Cuando, por razones de la dinámica cultural de la sociedad europea, del canto llano la música pasó al terreno de la polifonía, la Iglesia, antes de permitir la intervención de la mujer, prefirió castrar a los niños, para conservar las características de su voz.

La incursión de la mujer occidental en los diferentes campos profesionales o esferas laborales, es un precedente histórico que adquiere fuerza en la época contemporánea. Antes de ese momento, la existencia de las mujeres, se ligaba estrechamente a las actividades de mantenimiento del hogar, la atención al marido y el cuidado de la prole. Abrirse un espacio en la esfera laboral, dominada consuetudinariamente por los varones, es el resultado de luchas complejas, y en la actualidad la problemática de la remuneración justa es aún motivo de conflicto en muchos países del mundo. Movimientos como el feminismo posibilita la conquista de algunos derechos en los ámbitos social, político y económico, reivindicando la dignidad de las mujeres y reconociendo su acción transformadora de la realidad en el marco social.

En relación con la educación, en la actualidad, las fronteras están abiertas para el acceso de las mujeres a la mayoría de las profesiones. No fue así en tiempos pretéritos. Desde su configuración, la sociedad patriarcal consideró inoportuno y riesgoso que las mujeres aprendieran a leer y, si lo ha-



cían, debían acceder a los textos sagrados aprobados por el establecimiento religioso. Este hecho resulta curioso, al observar que, a través de la historia, sobre la mujer ha recaído el peso de la educación de los hijos. En términos generales, la mujer no podía aspirar a incursionar en el contexto de la dinámica social y laboral, diferente a “... recibirse en matrimonio, con alguien que sin duda no habría sido escogido por ella, ya que ésta era la opción de prosperar y llevar una vida limpia y estable” (Galindo, 2009: 29).

La visibilización del trabajo de las mujeres en la música (que ha estado presente en varios siglos), fue posible mediante la creación de una disciplina: la musicología feminista. El enfoque tradicional de la musicología histórica, no le ha dado relevancia al papel de las compositoras y cuando las menciona, lo hace de modo tangencial. La mención o el reconocimiento, sobreviene al hacer alusión a temas extra musicales, como es el caso de Alma Schindler (1879-1964) —más conocida como Alma Mahler, debido a su relación matrimonial con Gustav Mahler (1860-1911)—, a quien, a pesar de haber compuesto *Lieder*, música de cámara y sinfonías, la resaltan los musicólogos por sus matrimonios y amoríos con personajes notables de la época. La musicología feminista busca, desde un planteamiento político profundamente crítico, visibilizar una historia oculta: la historia de mujeres que, al vencer las restricciones del *establishment* e interpretar las circunstancias de su tiempo, dejaron la huella de su paso por este mundo.

En trabajos anteriores a este, en los cuales se construyó una historia de la composición en la zona andina de Nariño, departamento ubicado en el sur de Colombia, en límites con Ecuador, se pudo constatar la “ausencia” de la mujer, a quien se permitía la interpretación de algunos instrumentos y el

canto, pero siempre a distancia de la creación. Esta ausencia, generó preguntas que configuraron un objeto de estudio que, hasta el momento, ha permitido comprender y dilucidar que los impedimentos a una mayor proyección de las mujeres, en el campo musical, se relacionan con la concepción patriarcal de la sociedad nariñense, cultura generada en la ideología religiosa y agenciada desde lo que Althusser (1974) llama Aparatos Ideológicos de Estado (AIE), para el caso: la familia, la escuela, la Iglesia católica, el partido conservador.

En su componente metodológico, este trabajo se sirvió del enfoque histórico-hermenéutico. La naturaleza del objeto de estudio y su inscripción en el marco teórico de la Nueva Historia, de la historia oral y de la musicología feminista, lleva a la necesidad de emplear una metodología derivada de la hermenéutica crítica, dada la profunda raíz sociológica y el trasfondo ideológico que tiene la marginalidad de las mujeres en la música. Los autores se ligaron profundamente con el trabajo investigativo, de tal suerte que, en el proceso de construcción de esta narrativa, subyacen marcas intelectuales, emocionales y anímicas derivadas de sus concepciones. En este sentido, no es viable la formulación de leyes generales, aplicables al estudio de realidades diferentes.

En las páginas de este libro se vislumbra a mujeres compositoras, docentes de música, intérpretes de variados instrumentos, cantantes populares y de *bel canto*, directoras de coros y de bandas; algunas, determinadas por los estereotipos de la tradición clásico-romántica decimonónica, y otras, más osadas, independientes e irreverentes. Las orquestas tropicales femeninas son la expresión más pronunciada de la emancipación de la mujer nariñense: en estas orquestas interpretan sus propias creaciones, cantan, bailan y tocan ins-



trumentos, como los de percusión y vientos, antes utilizados solo por los varones. Su trabajo es, en muchos casos, mejor remunerado que el de sus homólogos masculinos.

En el Capítulo 1, se contextualiza con amplitud el campo problémico, para evidenciar la participación de las mujeres en el ámbito nacional, latinoamericano y europeo. El Capítulo 2 desarrolla de manera prolija, la participación de las mujeres nariñenses en la composición, la interpretación y la educación musical.

Capítulo 1

LAS MUJERES EN LA MÚSICA UNA REFLEXIÓN HISTÓRICA Y POLÍTICA



En este Capítulo se abordan aspectos relativos a la institucionalización de la marginalidad de la mujer desde el discurso religioso oficial, un discurso que, lejos de buscar la igualdad de género en la sociedad, la minimiza y la convierte en sujeto de segunda clase. También, se tocan tópicos relacionados con una disciplina emergente, la musicología feminista, como consecuencia de encontrar una recurrente negativa en la musicología tradicional a incluir a la mujer en la Historia general de la música. Seguidamente, y con el fin de contribuir a crear una conciencia sobre la participación de las mujeres en la música, se establece un recorrido por la amplia geografía latinoamericana, que permite destacar a las principales compositoras académicas y populares, poniendo de manifiesto que, dadas las limitaciones de este apartado, no es posible hacer una relación exhaustiva de este acervo. Otro tanto se hace con las compositoras colombianas, incluyendo, además, a algunas instrumentistas como pianistas, violinistas y cantantes.

1.1. Las mujeres y la música. La institucionalización de la marginalidad

Para iniciar una argumentación que trajera al plano de la discusión la importancia de las mujeres en la música, es necesario recordar que esta palabra, en la antigua Grecia, se relacionó con las nueve musas, hijas de Zeus y Mnemosine. Estas hermosas ninfas, personificaban las diferentes artes y las ciencias; hacían parte del séquito y recibían la protección de Apolo, dios olímpico de la música y patrón de las bellas artes. El término *mousiké* (μουσική), etimológicamente, *el arte de la musa*, del que se va a derivar la palabra música, abarcaba lo referente a la poesía, en sus diferentes estilos (épica, sacra, bucólica, lírica); la misma música, el teatro, la danza, la astronomía, las matemáticas y la gimnasia. Cada una de las nueve musas representaba a un arte específico y la divinidad Euterpe se identificó como la inspiradora del arte de los sonidos.

Esta concepción mitológica va a dominar la Edad Antigua; sin embargo, en el mundo cristiano, a Euterpe la va a sustituir otra mujer, Santa Cecilia, patrona de los músicos hasta la actualidad. Según se afirma, Cecilia vivió entre los siglos II y III d. C.; fue una noble romana, heredera de una tradición pagana y politeísta, que se convirtió al cristianismo en tiempos de prohibición. Fue torturada, como mecanismo para obligarle a renunciar a sus creencias. Se dice que, en medio del suplicio a que la sometían sus verdugos, entonaba cantos de alabanza a Dios. Estos hechos fueron configurando, con el paso del tiempo, un imaginario que la convirtió en santa de la Iglesia católica y patrona de los músicos (Ruiza, Fernández, Tamaro, 2004).

A pesar de estos antecedentes en la cultura occidental, el trabajo musical de las mujeres ha recibido menoscabo en el



decurso de la historia. Tanto en la antigüedad greco-latina como en la era cristiana, a la mujer se la relegó a una participación menor en la composición y la interpretación vocal e instrumental, cuando no se la marginó completamente. Según los griegos y los romanos, las mujeres debían ejercer únicamente una labor musical secundaria, en honor a alguna diosa; ocasionalmente aprendían a tocar la lira, pero, una vez contraían matrimonio, dejaban de lado la formación musical.

En el mundo cristiano, las mujeres son excluidas de la música litúrgica durante siglos. La investigadora Joan Kelly Gadol, menciona que en 1686 el papa Inocencio XI (1611-1689), en plena Edad Moderna, promulgó el siguiente edicto: “La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque se distraen de las funciones y las ocupaciones que les corresponden... Ninguna mujer con ningún pretexto debe aprender música o tocar ningún instrumento musical” (Gadol e Inocencio XI, citados en Aranda, 2014: 6).¹

Sin embargo, pese a las restricciones propias de una Iglesia cristiana plenamente patriarcal, las mujeres utilizaban el canto para la alabanza en la vida monacal, espacio donde destacó una importante figura que hoy es ejemplo y punto de referencia obligado para quienes estudian la actividad fe-

1- El texto completo fue extraído por Jesús Aranda Camuñas del libro *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, eds. Jane M. Bowers & Judith Tick (1986). Illinois: University of Illinois Press. Traducción al español por Luis Carlos Rodríguez, profesor de la Universidad de Antioquia: “El 4 de mayo de 1686, el Papa Inocencio XI emitió un edicto que declaraba que “la música es completamente perjudicial para la modestia propia del sexo [femenino], porque se distraen de los asuntos y ocupaciones más apropiados para ellas... ninguna mujer soltera, casada o viuda de cualquier rango, estatus, condición, incluso aquellas que por razones de educación o cualquier otra cosa viven en conventos o conservatorios, bajo ningún pretexto, incluso para aprender música para practicarla en esos conventos, pueden aprender a cantar de hombres, ya sean laicos o clérigos o clérigos regulares, sin importar si están relacionados de alguna manera con ellos, y tocar cualquier tipo de instrumento musical. En 1703 Clemente XI renovó el edicto de Inocencio XI.”

menina en la música: santa Hildegarda de Bingen (1098-1179), abadesa del monasterio femenino de Rupertsberg, de la comunidad de los benedictinos, con asiento en Bingen, Alemania, monasterio fundado por la propia Hildegarda en 1150.

Esta santa, fue una mujer sumamente prolífica, destacó en las letras y la música, así como en la actividad científica y política. Compuso más de 160 cantos litúrgicos de gran importancia dentro de la música sacra. De su autoría es el drama litúrgico *Ordo Virtutum*, compuesto hacia 1151 y, quizá, el único drama musical religioso sobreviviente del que se reconoce la autoría. Es una obra que describe el arduo viaje del alma para alcanzar la felicidad eterna y las luchas de las virtudes en contra de los embates del mal. (Asociación Cultural Hildegardiana, 2013).

En Italia, en el barroco temprano, Francesca Caccini (1587-1641) se hace visible por haber sido la primera mujer en componer óperas. Vivió en Florencia, ciudad reconocida por su importante contribución al desarrollo de las artes, cuna de uno de los grandes movimientos culturales y artísticos, como fue el Renacimiento. La única ópera sobreviviente de las 5 que compuso, titulada *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (La liberación de Rugiero de la isla de Alcina), se produce a escasos años del surgimiento del género operístico, inicios en los que se destacaron Claudio Monteverdi (1567-1643), Jacopo Peri (1561-1633), y su propio padre, Giulio Caccini (1550?-1618). Su presencia en este escenario, importante para la Historia de la música italiana, la desatiende la musicología, que centra su estudio en las óperas *Orfeo*, de Monteverdi, y *Eurídice*, compuesta por Peri y su progenitor.

El trabajo de Francesca Caccini abarca, además de la música vocal sacra y la profana, un numeroso catálogo, con-



formado por piezas instrumentales. En los tiempos en los que vivió Caccini, la participación de la mujer en la música, si bien estaba prohibida por la Iglesia, como ya se dijo, tenía ciertas dispensas para la mujer noble, quien podía tocar, en la privacidad de su casa, algunos instrumentos que no desdibujaran su feminidad (Aranda, 2014).

En Alemania, Anna Magdalena Wilcken (1701-1760), segunda esposa de Johann Sebastian Bach —con quien tuvo el compositor 13 de sus 20 hijos—, se desempeñó como clavecinista y como notable cantante; sin embargo, pasó a la Historia de la música alemana únicamente por haber sido célebre destinataria de un par de cuadernos con piezas cortas, compuesto por su esposo en los años 1722 y 1725, el *Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin*, conocido, en español, simplemente como el *Libro de Ana Magdalena Bach*.

En el Periodo Clásico, una destacada figura fue María Anna Mozart (1751-1829), más conocida como “Nannerl”, la hermana mayor de Wolfgang Amadeus Mozart. En la niñez, al amparo de Leopoldo, su padre, los hermanos realizaron numerosas giras por muchos lugares de Europa para mostrar su excepcional talento. El desconocimiento que hoy tiene la humanidad respecto de esta importante artista se atribuye, en primer lugar, al estigma de haber sido mujer y, segundo, a la genialidad de su hermano, quien eclipsó no solo a Nannerl, sino a muchos otros compositores de su tiempo. Durante esta misma época, la austriaca Maria Theresia von Paradis (1759-1824) se destacó como intérprete del piano, cantante y compositora. Se le atribuyen al menos 30 obras, incluyendo una docena de canciones, cinco óperas, varias cantatas, piezas corales, conciertos para piano, siete sinfonías y música para piano solo. Invidente desde los cuatro años, desarrolló

una capacidad auditiva y una memoria excepcionales, herramientas indispensables en el arte de la música.

El Periodo Romántico lo matizó la presencia de tres grandes mujeres: Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Wieck (1819-1896) y Alma Schindler (1879-1964), intérpretes y compositoras. Fanny Mendelssohn, fue una reconocida pianista; sin embargo, aunque compositora de más de 450 obras en su haber, no logró proyección porque creció bajo la sombra de su hermano Felix, talentoso y consagrado músico. Algunas de sus obras se le atribuyeron a su hermano, debido a que aparece su nombre en la partitura con la abreviatura F. Mendelssohn.

Clara Wieck, también conocida como Clara Schumann, por su matrimonio con Robert Schumann; se destaca en el campo de la composición, pues escribió repertorio pianístico, canciones para voz y piano, un concierto para este instrumento y abundante música de cámara. En la interpretación, Clara se distingue como una de las más importantes pianistas del Romanticismo y despertó la admiración de Johann Wolfgang von Goethe, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Niccolò Paganini, entre otros. Sin embargo, se había deteriorado su autoestima debido a los condicionamientos propios de la sociedad patriarcal en la que le correspondió vivir, además de su triste relación con un desequilibrado mental como su esposo. En su diario, Clara escribió “: “Ich glaubte einmal das Talent des Schaffens zu besitzen, doch von dieser Idee bin ich zurückgekommen, ein Frauenzimmer muß nicht componiren wollen, - es konnte noch keine; sollte ich dazu bestimmt sein?”² (Litzmann, 1902:

2- Una vez creí que tenía el talento para la creación, pero me aparté de esta idea, una mujer no debe desear componer música, -ninguna ha tenido esta capacidad, ni debería estar destinada a hacerlo-. Traducción del alemán al español, de Malte Darko, abril 13 de 2020.



377). A pesar de la importancia que tuvo su actividad artística en su tiempo, su legado compositivo es apenas perceptible frente a una producción romántica masculina que alcanza el hito histórico en compositores como Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Wagner y su propio esposo, entre otros.

Alma Schlinder, más conocida como Alma Mahler, por su matrimonio con el compositor y director Gustav Mahler (1860-1911), compuso canciones para piano y voz (16 *lieder*), música de cámara y sinfonías; no obstante, la musicología histórica la reconoce más por sus matrimonios y amoríos que por su capacidad creadora. De La Grange (2014) llega a decir, que Alma Mahler era una mujer de mediana inteligencia, bebedora y sumamente perezosa y que llevó a Mahler a la destrucción moral que el compositor experimentó al final de su vida.

El hombre, durante el periodo del Romanticismo, se expresó creativamente en todas las ramas del arte. La mujer —si quería sobresalir en la música, la literatura o la poesía— debió asumir comportamientos para mimetizarse, como firmar sus trabajos con seudónimos masculinos; uno de los casos más conocidos es el de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), quien se dio a conocer en el medio literario francés con el nombre de George Sand. A pesar de ello, su legado carga con el estigma de la segregación a través de los siglos, porque se nombra aún con el seudónimo masculino y no por su verdadero nombre. Aurore Dupin fue una mujer capaz de desafiar a la sociedad francesa decimonónica debido a su carácter indoblegable y rebelde; mantuvo un largo romance con el compositor polaco Frédéric Chopin (1810-1849), quizá uno de los más largos de su vida. En un medio restrictivo y excluyente, luchó con denuedo, a través de su trabajo literario, por la reivindicación de la mujer, consciente de la

capacidad femenina para la creación. También es el caso de Jeanine Baganier (1832-1876), primera mujer en obtener el premio de piano del Conservatorio de París, compositora de más de 60 obras para este instrumento. Sin embargo, para publicar sus obras y darse a conocer en el mundo musical, debió adoptar el seudónimo de Freddy Anoka, el nombre de su esposo. (Muñoz, s.f.).

La francesa, de origen catalán, Marie Blanche Selva (1884-1942), fue compositora, pianista y pedagoga destacada; colaboró decididamente en la creación de la Academia de Música de Barcelona. La compositora inglesa Ethel Smyth (1858-1944), no solo se dedicó a la música, sino, también apoyó decididamente el movimiento sufragista que, como se sabe, luchó por el derecho al voto de la mujer en Gran Bretaña. Ella acuñó la expresión: “No hay sexo en el arte. Lo que importa es cómo toques el violín, pintes o compongas” (Ramos, 2003: 59). Entre muchas obras, compuso media docena de óperas y la famosa *Marcha de la mujer*, dedicada al movimiento sufragista.

En el siglo XX, el panorama cambió un poco, como resultado de las luchas protagonizadas por valientes mujeres a lo largo de los tiempos; el trabajo musical femenino empezó a visibilizarse en la escena de la cultura, lo que no quiere decir que la condición marginal se haya superado. Se destacan en esta nueva etapa, la francesa Nadia Boulanger (París, 1887-1979), quien, además de ser compositora, pianista, organista, directora de orquesta, intelectual, fue profesora de un gran número de destacados compositores del siglo XX, entre los que se encuentran los colombianos Adolfo Mejía, Carlos Posada Amador y Francisco Zumaqué; la mexicana Alicia Urreta Arroyo (1930-1986), la rusa Sofía Gubaudulia (Chístopol, Tartaristán, 1931) y la finlandesa Kaija Anneli Saariaho (Helsinki, 1952). En ese siglo y en



las dos primeras décadas del siglo XXI, un campo en el cual las mujeres van a ser protagonistas, es el de la educación musical, aspecto que se abordará más adelante.

Este breve recorrido por la Historia de la música europea, deja en claro la baja participación de la mujer en la composición; sin embargo, muestra cómo se ha destacado en la interpretación, especialmente en el canto y en la ejecución de instrumentos de teclado y cuerda, situación que va a permanecer, más o menos inalterada, hasta la actualidad. Armando Sánchez (2011) lo ratifica al afirmar que “es cierto que en el campo de la composición el número de mujeres es, en relación a los hombres, muy pequeño. En cambio, el número de mujeres que hoy se dedica a la interpretación como cantantes e instrumentistas es elevado” (p. 56), pero el intérprete solo va a trascender en lo histórico a partir del momento en que se posibilita el registro fonográfico que, como se sabe, tuvo lugar al final del siglo XIX.

Esta situación de marginalidad en la que ha vivido el sexo femenino a lo largo de la historia tiene profunda raíz religiosa. La Iglesia católica es, en gran medida, la responsable de esta segregación. Varios momentos del señalamiento de la condición de subordinación y sujeción de la mujer frente al hombre, se enuncian en el libro del Génesis, más adelante, el discurso se legitima e institucionaliza en las *Epístolas 1 y 2 de San Pablo a los Corintios*. En la primera carta, dice: “porque el varón no debe cubrirse la cabeza, pues él es imagen y gloria de Dios; pero la mujer es gloria del varón. Porque el varón no procede de la mujer, sino la mujer del varón y tampoco el varón fue creado por causa de la mujer, sino la mujer por causa del varón”. (Biblia Reina y Valera, 1960: 1 Corintios 11, 7-9). En los ritos de la Iglesia cristiana primitiva debía permanecer en

silencio; ese mutismo forzoso la excluyó, más adelante, del canto gregoriano y de toda la música litúrgica. En la misma carta, Pablo dice: “Como en todas las iglesias de los santos, vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como la ley lo dice. Y si quieren aprender algo, pregunten en casa a los maridos; porque es indecoroso que una mujer hable en la congregación”. (Biblia Reina y Valera, 1960: 1 Corintios 14, 33-35).

El Dios todopoderoso del Antiguo Testamento no crea a Eva del mismo modo como lo hizo con Adán, a partir del barro, sino, como se sabe, de una de sus costillas. La creó porque el hombre se sentía solo; sin embargo, las cosas se salieron de control: Eva contravino la norma y comió del fruto del árbol que estaba prohibido. Las consecuencias son el exilio, el sufrimiento, el hambre, la desesperación, la muerte. El pecado original, la mancha con la que nace todo cristiano, se lava con el bautismo, pero el ritual no abre las puertas del Edén terrestre, ya que las necesidades y angustias propias de la vida continúan.

San Pablo se basó en la ley antigua para justificar un patriarcalismo que era útil a una Iglesia que se convertiría en un gigantesco imperio, donde los sacerdotes se asimilan a burócratas de un sistema político. Lo dice Marta Zubía Guinea (2013), doctora en Teología Sistemática de la Universidad de Deusto y miembro de la Asociación de Teólogas Españolas:

La Iglesia oficial-patriarcal no reconoce al Dios de Jesús, sigue aferrándose al Dios todopoderoso, que crea poniendo un orden jerarquizador, en perfecta consonancia y relación funcional con la estructura piramidal de la Iglesia: reproduce y sirve de soporte a su estructura.



Obviamente, las mujeres, en su vivencia de fe y en su reflexión teológica, no pueden aceptar al Dios misógino de la Iglesia oficial-patriarcal, porque, lejos de provocarles experiencias de vida y sentido, las mata; un Dios que las condena a ser cristianas de “segunda”, en eterna sumisión y minoría de edad. (p. 3).

En la medida en que la música religiosa, de la simple monodia pasó al entretejido melódico conocido como polifonía, y los varones, —en condiciones normales—, no eran capaces de alcanzar las notas agudas que produce una soprano y las mujeres estaban vetadas de participar en el canto sacro, se necesitó recurrir a la castración de los niños, para evitar los cambios de voz. Los *castrati* fueron famosos por el virtuosismo de sus interpretaciones, además de la fascinación que generaba en el público la artificiosa impostación de su voz masculina con acentos femeninos; fueron famosos como cantantes de ópera, pero antes de relacionarse con ella, se ligaron a la Iglesia desde el siglo XVI, época desde la cual se conocen los primeros casos de castración con esos fines. (J.W. Org., 1996: 11). Castrar a un menor de edad para impedir que perdiera el tono natural de su voz, aunque se tenía a disposición el recurso agudo de la voz femenina, obedece a las concepciones culturales de la época y en particular, del clero, en su tendencia a relacionar la voz femenina con la provocación, la lascivia y la perturbación espiritual, situación que indujo a la iglesia a mantener a las mujeres alejadas de la música sacra, para evitar caer en la tentación y el pecado.

Señala Pilar Ramos que “la presencia de los *castrati* facilitaba el despliegue virtuosístico de las melodías barrocas y un timbre codiciado, sin poner en peligro las restricciones católicas al papel de las mujeres ni arriesgarse a la contaminación “lasciva” que el canto de la mujer hubiera supuesto” (2003: 94).

Así, desde los postulados de una Iglesia patriarcal, las mujeres —independientemente de su condición socio-económica, del tiempo en el que hubieran vivido, del grado de cultura de la sociedad a la cual estaban vinculadas— siempre han cargado un lastre histórico fatídico que les ha impedido mostrar sus verdaderas capacidades. Esta ideología las sometió de tal manera que sembró en sus mentes la idea de la inferioridad, idea interiorizada con tal nivel de profundidad que son las mismas mujeres quienes reproducen los esquemas jerárquicos de poder que perpetúan el *establishment*, dado que sobre la figura femenina, recae la crianza de los hijos y la educación temprana en jardines, guarderías, *kindergarten* y escuela primaria.

Para cambiar esta circunstancia, no basta con elaborar biografías de compositoras ni visibilizarlas por medio de conciertos y conferencias, páginas virtuales, sitios *web* y *blogs*, entre otras actividades. No basta, porque el asunto va mucho más allá de la música; es un problema estructural de la cultura que afecta todo el orden social y establece los roles en los que hombres y mujeres se desenvuelven. De esto se deriva una única acción posible: cuestionar las ideologías que le dan sustento al orden establecido.

1.2. Musicología feminista

Al tomar en cuenta que este trabajo aborda aspectos particulares de la investigación musicológica, se necesita puntualizar algunas facetas relativas a una nueva rama, que se conoce como musicología feminista. La musicología histórica tradicional, como se ha visto en páginas anteriores, desde sus comienzos en el siglo XIX, centró su estudio en la figura



masculina como agente de la creación e interpretación musical. La exclusión de las mujeres, —intencional o no—, ha generado muchas reacciones, que han llevado a la constitución de un pensamiento alterno, que busca su reivindicación por medio de la visibilización de su aporte a la cultura universal. Este pensamiento se origina en el feminismo, movimiento que surge en el siglo XX como reacción al sometimiento y marginación y tiene como objetivo, la igualdad entre el hombre y la mujer, en lo referente a los derechos sociales, políticos y económicos.

En la construcción del feminismo como corriente social se pueden distinguir tres momentos. El primero, se ubica en la década de 1920 y corresponde al llamado feminismo liberal, cuyo propósito fue buscar la reforma política para la consecución de los derechos electorales de las mujeres; el segundo, fue el relacionado con los movimientos interesados en la definición de género y del activismo político que coincide con el fenómeno de la contracultura (1960-1980), y el tercero, corresponde al momento actual, denominado feminismo cultural, determinado por la postmodernidad y el activismo *gay* (Ramos, 1991: 16), que surge como una forma contestataria respecto de la Modernidad.

Sin embargo, los logros conquistados por medio de incansables luchas no alcanzan a ser significativos, para muchos de los intelectuales activos durante el mayo del 68 y la efervescente actividad feminista de los años 70, la valoración de las décadas transcurridas puede resumirse en una palabra: frustración. En efecto, las mujeres no han redimido al mundo (ni siquiera han redimido a la musicología. (Ramos, 2010: 8).

Dentro de la musicología feminista, Sophie Drinker realizó un trabajo pionero en *Music and Woman, the Story of Women*

in Their Relation to Music (1948), al proyectar a la mujer como centro de la creación musical. Posteriormente, Catherine Clément publica *l'opéra ou la défaite des femmes* (1979) y Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* (1986); ensayos que analizan la ópera como un escenario preparado para la muerte de la heroína y cargado de argumentos, con una imagen estereotipada de la mujer. Del mismo modo, bajo la guía editorial de Julie Anne Sadie y Rhian Samuel, en 1994 aparece *The New Grove Dictionary of Women Composers*, que establece un compendio de 875 nombres de mujeres compositoras. El libro *Feminine Endings: Music, Gender & Sexuality* (1991), escrito por Susan McClary, trata temas relativos a la música, con un discurso de género acogido en Colombia por investigadoras como Carmen Millán y Alejandra Quintana Martínez.

Citlalin Ulloa Pizarro (2012), sostiene que la musicología feminista se origina en universidades de los países angloparlantes (Estados Unidos de Norteamérica e Inglaterra), partiendo del ya mencionado trabajo de Susan McClary y de *Gender and the musical canon* (1993), de Marcia J. Citrón, entre otros autores (pág. 4). También trabajos análogos pueden encontrarse en Italia y España. En este último país, se destaca Pilar Ramos López, profesora de la Universidad de la Girona, cuyo texto *Feminismo y música, introducción crítica* (2003), permite alcanzar una visión actualizada de los diferentes aspectos que rodean la musicología feminista y su correlativa, la Nueva Crítica o Crítica Feminista.

En México, esta disciplina se centró inicialmente, en el estudio de la labor musical de las mujeres en la historia, pero descuidó el análisis de las causales de su “invisibilidad”; este análisis, debe ser el principal objeto de estudio, puesto que



su comprensión puede ayudar a superarlo. Esta circunstancia, ha cambiado en la medida en que las investigaciones más recientes, realizadas a la luz de la Nueva Crítica, abordan campos relacionados con la producción femenina, cuyo objeto parece ser constituir imágenes modélicas, ubicables en el contexto general de la Historia de la música.

La Crítica Feminista ha recibido constantes ataques respecto a cuatro puntos: el abordaje neopositivista del estudio de la obra femenina, extensivo a cualquier tipo de hermenéutica musical; la falta de profundidad investigativa; la tendencia a la reconstrucción de sentidos sociales a partir de la obra de arte y, por último, la posición esencialista por medio de la cual se asocian características particulares a las mujeres que las diferencian de los hombres y determinan formas de componer, escribir, tocar y dirigir de forma distinta (Ramos, 1991). Al respecto, Ulloa (2012) sostiene que “la hipotética diferencia entre hombres y mujeres desde la obra de arte, creada o recreada, basándose en la poco fiable idea de que sus niveles de percepción del mundo y su praxis en él son distintas, llevaría a pensar que ontológicamente son diferentes” (p. 55). La forma de asumir el trabajo creativo o interpretativo no es un problema que pueda circunscribirse a un aspecto determinado por el género; la creación y la interpretación se relacionan con las circunstancias particulares de cada persona, esto es, los condicionamientos de tipo social, económico, histórico, étnico, psicológico, fisiológico y educativo. Independientemente de la etnia, el género o la orientación sexual, los problemas de la creación e interpretación siempre van a relacionarse con aspectos técnicos, estilísticos, morfológicos, expresivos y estéticos.

1.3. La educación musical y las mujeres en Latinoamérica

Si bien es cierto que el número de varones dedicados a la docencia musical en los diferentes países de Latinoamérica es significativo, también lo es que las mujeres latinoamericanas han establecido una verdadera diferencia en este campo. Su participación es evidente en la dinamización de la educación musical desde organismos como el Instituto Interamericano de Educación (INTEM) (Cartes, 1964: 9), el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), la International Society for Music Education (ISME), Mujeres en Música, filial de la *Fondazione Adkins Chiti: Donne in musica, en italiano*, o *The International Adkins Chiti: Women in Music Foundation*, fundada por Patricia Adkins Chiti en 1978 en Italia, y desde las universidades que ofrecen programas de esta naturaleza.

El INTEM, con sede en Santiago de Chile, surge en diciembre de 1960, en la Primera Conferencia Interamericana de Educación Musical, que se realizó en San Germán, Puerto Rico. Como creación de la OEA; en asocio con la Universidad de Chile desarrolló programas de capacitación a nivel de cursos de perfeccionamiento y posgrado. El INTEM no es un organismo dedicado a la promoción del talento musical de la mujer, ni mucho menos una institución feminista, tampoco lo compone solo personal docente femenino; en él se han destacado importantes maestros, como Mario Arenas y Luis Donoso Varela; sin embargo, las mujeres lo han llevado a un verdadero auge. En sus inicios, el Instituto estuvo bajo la tutela de dos educadoras, Cora Bindhoff Enet y Brunilda Cartes.



En la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical, realizada en Viña del Mar, en 1985, Margarita Fernández Grez, directora por esas fechas del INTEM, organizó un homenaje a Cora Bindhoff, por la labor desarrollada en torno a la educación musical de Chile y Latinoamérica. En esa ocasión, la homenajeadá desarrolló una conferencia titulada: *La educación musical, el hombre y el cosmos*. La autora contextualiza el campo educativo en el marco de la Historia de la música, en relación con los grandes pedagogos europeos: Marcel Mule, Zoltán Kodály, Edgar Willems y Rodolfo Zubrisky (Bindhoff, citada en Merino, 1987: 33).

Es pertinente abrir aquí un paréntesis temporal, para mencionar que, con la coordinación de Margarita Fernández, se desarrollaron dos programas de formación musical en Colombia: el primero, fue su curso básico de dos años en perfeccionamiento musical, ofrecido en Popayán (1992-1994), y el segundo, a nivel de posgrado, una Especialización en Educación Musical, en Pasto (1995-1997), primer programa de postgrado que se ofreció en el país en el área de educación musical.

En el INTEM, en cabeza de las profesoras Brunilda Cartes y Cora Bindhoff, se elaboró, al poco tiempo de la creación del Instituto, una encuesta para aplicar en los países latinoamericanos sobre tópicos relativos a la situación de la educación musical en la región (Cartes, 1964). Estos tópicos se relacionaban con la organización administrativa de las escuelas, los planes de estudio, los programas de formación, los métodos, los modelos pedagógicos, la didáctica y sus herramientas físicas y conceptuales, la evaluación, la formación del profesorado, las actividades extracurriculares, el presupuesto de funcionamiento y asistencia técnica, entre

otros. Un trabajo similar, puede hallarse en *El estado actual de la Educación Musical en el mundo* (1964), coordinado por Egon Kraus.

Los resultados de la encuesta adelantada no fueron los mejores. El informe elaborado por Brunilda Cartes y publicado por la *Revista Musical Chilena* en 1964, muestra un panorama un tanto precario. Posteriormente, el artículo *La educación musical en Latinoamérica*, escrito por la profesora portorriqueña María Luisa Muñoz y publicado en 1976, también en la *Revista Musical Chilena*, permite comprender con mayor claridad la dificultad central. Desde comienzos del siglo XX, cuando empezó a gestarse la idea de la educación musical, el primer obstáculo a salvar, fue la ausencia de una legislación que permitiera ofrecerla en las escuelas y colegios de la enseñanza regular. En la medida en que esta situación fue cambiando, se presentó el infranqueable problema presupuestal, que iba de la mano con la falta de voluntad política de los gobernantes de turno. Los Ministerios del ramo, de los diferentes países, se centraban en la resolución de las muchas situaciones conflictivas de la educación general, de tal suerte que proyectos como la enseñanza de la música no ocupaban su atención. A pesar de los esfuerzos realizados desde 1941, por la Unión Panamericana, Organización de los Estados Americanos (OEA) desde 1948, en cabeza de su Oficina de Música, no resultó posible generalizar la conciencia sobre la importancia de la educación musical para los niños latinoamericanos (Muñoz, 1976).

Esta situación se debatió en muchos escenarios, propiciada por organismos como la ISME, el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), el INTEM, la Conferencia Nacional de Educadores en Música (MENC), la Asociación Latinoameri-



cana de Educación Musical (ALADEM), entre otros, para lograr algunos resultados parciales en algunos países; sin embargo, debido a los músicos latinoamericanos con asiento en estos organismos, en especial las mujeres, la educación musical se ha atendido de mejor forma.

El informe escrito por Cora Bindhoff (1964), publicado por la *Revista Musical Chilena*, muestra que la educación musical formaba parte del pensum de estudios de las escuelas y colegios, pero la calidad de su ofrecimiento tenía muchas debilidades en lo relacionado con gran número de tópicos antes anotados (Bindhoff, 1964). El texto de Bindhoff, un poco más analítico, permite la aproximación a una visión real de la educación musical en el continente, en la primera mitad del siglo XX. Respecto de una afirmación, en la que la autora señala que el único país de los allí mencionados, en el cual la educación musical no es obligatoria en los niveles de primaria y bachillerato, es Colombia, cabe señalar que esta afirmación no es del todo cierta, porque la enseñanza de la música en el país se reglamentó desde 1870, por medio del Decreto Orgánico de Instrucción Pública (Estados Unidos de Colombia, 1870, art. 38).

El FLADEM tuvo sus comienzos en el Congreso de la ISME de 1994; se consolidó al año siguiente en San José de Costa Rica y sus fundadoras fueron: la argentina Violeta Hemsy de Gainza, la costarricense Carmen María Méndez, la chilena Margarita Fernández Grez y la colombiana Gloria Valencia. (FLADEM Colombia, s.f.). Es una Asociación privada e independiente que reúne a educadores musicales de todas las áreas y niveles de los países latinoamericanos. Su preocupación fundamental ha sido desarrollar una mayor conciencia en torno a la educación musical en la formación integral del

ser humano, y establecer una red profesional solidaria y operativa que reúna a los educadores musicales a través de la red latinoamericana (FLADEM, s.f.). Los países que lo integran son: México, Guatemala, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Puerto Rico, Cuba, Panamá, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Uruguay, Paraguay, Brasil, Argentina, Chile y Colombia. Desde el momento de su creación, y hasta la fecha, el FLADEM realiza Congresos nacionales e internacionales con el objeto de mantener el campo en una permanente dinámica.

En Colombia, la presencia del FLADEM ha sido fundamental para la discusión sobre temas concernientes a los diferentes centros de educación musical, especialmente en las universidades. Gloria Valencia lleva más de quince años dedicada a este trabajo y ha logrado congrega un gran número de educadores en los Congresos nacionales realizados desde la fundación del Foro; estos eventos han tenido lugar en diferentes ciudades — Cali, Medellín, Bogotá—; el encuentro de 2017 se desarrolló en Pasto, bajo la gestión del Departamento de Música de la Universidad de Nariño, y el de 2018 en Ibagué, cuya organización corrió por cuenta del Conservatorio del Tolima. En estos espacios, se ha podido conocer la producción de los docentes en relación con la didáctica específica y los resultados de investigaciones relativas al campo disciplinar que contribuyen a cualificar los procesos de enseñanza en todo el país.

Sin duda, una de las más destacadas teóricas de este grupo de profesionales asociadas al FLADEM es Violeta Hemsy. Su aporte a la constitución de espacios para la reflexión en torno al quehacer profesional ha sido fundamental. Dentro de la consideración de las condiciones para lograr un verdadero desarrollo musical, Hemsy considera que el medio familiar es fundamental. Al respecto señala:



[...] el oído, el ritmo, el interés musical que manifiesta un niño de tres años es, en la mayoría de los casos, reflejo de la musicalidad natural y activa de su madre o de las personas que lo rodean... del ambiente familiar dependerá pues, en primera instancia, el hecho de que el niño desentone o cante afinado, de que su registro vocal sea amplio y cristalino o bien pobre y de timbre indiferenciado. Si en el hogar se canta o se toca música y se escuchan grabaciones, el niño se habituará desde temprano a seguir con interés manteniendo la atención durante períodos más o menos largos (Hemsey, 1964: 52).

Cuando en la vida hogareña, la práctica musical está ausente o la escucha de música grabada no se direcciona, el niño buscará, en la generalidad de los casos, una orientación hacia ocupaciones diferentes. Hemsey coincide con Edgar Willems y Zoltán Kodály, dos grandes investigadores y pedagogos de la música, en darle gran importancia al medio familiar y, en especial, a la madre. El primero sostiene que el estudio de la música en el hogar empieza con el canto de la madre (Willems, 1981: 26), afirmación que permite comprender la honda valoración de la participación de la mujer en este proceso. Kodály va mucho más allá, pues afirma que el estudio de la música debe empezar nueve meses antes del nacimiento del niño y, más aún, nueve meses antes del nacimiento de la madre (Willems, 1981: 25) con lo que destaca el rol trascendental de la mujer en el campo de la formación musical.

La Fundación Mujeres en Música, es una asociación conformada por docentes, instrumentistas y compositoras uruguayas, cuya preocupación central es la difusión de repertorios de música culta de compositoras de su país. La coordinan en la actualidad, Carmen Navarro, Beatriz Pazos y Mariana Mastrogiovanni; como presidenta honoraria figura la compositora

Beatriz Lockhart. Ellas guían las acciones de esta Fundación, conscientes de que el contexto general de la cultura musical occidental no solo ha marginado a la mujer, sino también, al compositor latinoamericano, por lo que han decidido concentrar su esfuerzo en visibilizar la música uruguaya, sin distinciones de sexo, época o estilo. En trabajos relativos a la recuperación de los repertorios de las mujeres uruguayas, desde el momento de su creación en el año 2001, la Fundación ha compilado una abundante cantidad de obras en partitura física, de compositoras como María Elbia Canepa, Alba Díaz, Elizabeth González, Dora Gurevich, Susana Gutman, Dora Salvatierra y Estela Klein, entre otras. (Mujeres en música, s.f.).

Al igual que en otros países latinoamericanos, como Argentina, Chile y Colombia, Brasil también cuenta con un marcado acento en la educación musical a cargo de las mujeres. A la Asociación Brasileña de Educación Musical, la constituye un amplio número de mujeres con título de doctorado en el área, quienes ejercen desde distintas universidades y participan activamente en la reflexión y producción de materiales para la discusión de los diversos aspectos del campo. Algunas de las más importantes son: Cristina Grossi, Jusamara Souza, Regina Cajazeira, Ilza Zenker Leme Joly, Rosane Araújo, Cássia Virgínia Coelho de Souza, Cláudia Bellochio, Cecília Torres, Isabel Montandon, Lia Braga, Maura Penna y Magaly Oliveira Kleber.

La doctora Kleber,³ a raíz de la promulgación de la Ley 11.769, que sancionó el presidente Lula, el 18 de agosto de 2008, para establecer la educación musical obligatoria en la

3- Magali Oliveira Kleber, es Doctora en Educación Musical, profesora adjunta de la Universidad Estatal de Londrina. En 2020, Presidente de la Asociación Brasileña de Educación Musical-ADEM.



educación básica, ha manifestado que la Ley va a posibilitar la incorporación de la diversidad cultural del pueblo brasileño al sistema educativo, diversidad que se expresa a través de su música y la producción artística en general. El proceso, aunque implica dificultades, puede llegar a dignificar la profesión del músico y del artista en general y a valorar, en su justa dimensión, el acervo musical del pueblo brasileño. (Escavador, 2020).

1.4. La composición musical femenina en Latinoamérica. Rasgos generales

En el contexto de la música latinoamericana, tanto popular como académica, la producción femenina es abundante; sin embargo, al igual que en las pequeñas y apartadas provincias de los países que la conforman, es baja en relación con la composición masculina. Si bien es cierto, como se ha visto en el apartado anterior, la educación musical ha contado con un gran número de mujeres, cuyos trabajos sentaron las bases pedagógicas para el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música en esta parte del mundo, la creación de repertorios está en franco desnivel respecto de sus homólogos. Sin la intención de adelantar un estudio exhaustivo de la composición femenina en la región, se efectúa una presentación somera de las más destacadas compositoras, que permita apreciar el incalculable aporte de las mujeres a la Historia musical latinoamericana.

En el marco general de la Historia de la música académica, Brasil es un tanto más visible que los restantes países; por lo menos, se da encontrar referencias, así sean tangenciales, a Heitor Villa-Lobos; pero este inmenso país no solo se desta-

ca en este campo, también tiene presencia en el orbe en la música popular, en la que gran número de compositores e intérpretes son, quizá, más conocidos que los académicos. Su vigorosa tradición indígena, negra y mestiza ha enriquecido ambas vertientes musicales. La diferencia, respecto de otros países, no está en esta riqueza, porque, de hecho, toda Latinoamérica es abundante en expresiones de esta naturaleza, sino en el reconocimiento y valoración de esa tradición como consecuencia de un profundo y sistemático estudio que ha llevado, en el caso de Brasil, a la configuración de trabajos tan grandes como los de Villa-Lobos.

En otros países, algunos músicos académicos han visto el folclor con cierto menoscabo. Estos músicos, al sufrir el determinismo del modelo clásico-romántico decimonónico y de las vanguardias centro europeas del siglo XX, no encontraron el valor estético implícito en las músicas negras e indígenas y por ello desaprovecharon su potencial.

En el conjunto de las marginalidades en las que está inmersa la música latinoamericana, hay una más recóndita: la composición femenina. Cualquier estudio, incluso elemental, arrojará un largo listado de compositores, en el cual el número de las mujeres dedicadas a la creación musical es sumamente bajo y Brasil no es la excepción. Con el propósito de visibilizar, aunque sea en parte, se relacionan en seguida, algunas de las más destacadas compositoras de este país.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), más conocida como Chiquinha Gonzaga, nació en Rio de Janeiro; hija de José Basileu Gonzaga, un militar de ascendencia noble, general del ejército imperial brasileño, y de Rosa Maria Neves de Lima, una mulata hija de una esclava, situación —esta última—, que marcó lo que sería su producción musical futu-



ra. Iba a recibir una esmerada educación burguesa con tintes aristocráticos, pero su espíritu rebelde la llevará a apartarse de los cánones impuestos por la sociedad de su tiempo; la indujo su padre a casarse con un militar, un hombre educado en las viejas costumbres patriarcales, que no veía con buenos ojos la inclinación musical de su esposa, por lo que llegó a prohibirle esta práctica. Como consecuencia de ello, Chiquinha Gonzaga decidió separarse, lo que generó un gran desasosiego en su familia y el medio social en el que se desenvolvía. (Monteiro, 2017: 52).

El *morceau de salon* fue el principal recurso de su obra pianística; son piezas ligeras, graciosas y un tanto satíricas, con un acentuado sabor romántico. Un ejemplo lo constituyen las obras para piano grabadas en el Volumen 1 de “Maestros brasileños”, en el cual se puede apreciar lo antes señalado.⁴ Además del repertorio pianístico, compuso canciones como *Lua Branca*, marchas de carnaval y operetas, entre otras. Su trabajo instrumental se acerca a los de Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934), llamado el Scott Joplin brasileño, y Zequinha de Abreu (1880-1935), autor de *Tico-tico no fubá*. El reconocimiento del trabajo de Chiquinha Gonzaga ha sido muy tardío; sin embargo, los recitales que otras mujeres brasileñas, como la pianista Maria Teresa Madeiros, están haciendo en la actualidad, permiten darla a conocer a los músicos jóvenes de su país y al orbe, debido a los canales para su difusión que ofrece la Internet.

Branca Lopes de Alcântara Bilhar (1886?-1928), más conocida como Branca Bilhar, nació en el Municipio de Crato, del Estado de Ceará; sobrina de Sátiro Lopes de Alcântara Bilhar

4- Cfr. CD con la obra pianística de Chiquinha Gonzaga, interpretada por Maria Teresa Madeira. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GDfyFrtI7mM>

(1860-1926), quien fue uno de los mejores exponentes del choro. Branca Bilhar estudió piano en el Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro en 1911, ciudad en la que falleció. Su música, circunscrita fundamentalmente al piano, se asocia a lo que en Europa se llamó Nacionalismo Romántico, en el que participó un gran número de países, entre ellos, España, Hungría, Polonia, Finlandia, Noruega. Esta corriente, permitió la sublimación de repertorios tradicionales, principio característico de los diferentes nacionalismos de la Historia de la música, entre otros, el latinoamericano, en el que se destacan Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Carlos Isamitt, Alberto Ginastera, José Moncayo, Silvestre Revueltas, José Roza Contreras, Pedro Morales Pino, Adolfo Mejía y muchas compositoras, de las que se hablará en este apartado.

Branca Bilhar, consciente de la necesidad de expresar las particularidades de su tierra natal, también va a buscar elementos en la música ancestral de su país para la construcción de su obra, enfoque que produjo gran influencia entre sus estudiantes, especialmente en Eunice Katunda (1915-1990), quien dio a conocer la obra de muchos compositores brasileños, entre los que se cuenta Villa-Lobos (Monteiro, 2017: 52). Dos de las obras del catálogo de Bilhar son *Samba sertanejo* y *Alayde*, escritas para piano; a pesar de considerarse piezas de salón, música que la academia mira con menosprecio, su forma y virtuosismo denotan un gran conocimiento del instrumento y del estilo romántico. En *Serenata española*, la compositora recurre a un elemento diferente, que estaba en boga entre los compositores del Impresionismo francés, como Debussy y Ravel, quienes tomaron los aires ibéricos para la estructuración de muchas de sus obras, sin dejar de mencionar a Georges Bizet (1838-1875) quien, desde los tiempos del Ro-



manticismo, ya había puesto sus ojos en la música española, especialmente para su célebre ópera *Carmen*.

Dinorá Gontijo de Carvalho (1905-1980) nació en Uberaba, municipio del Estado de Minas Gerais; estudió en el Conservatorio de São Paulo y se desempeñó como pianista, directora de orquesta, profesora y compositora. Su obra es abundante y variada; escribió música para orquesta, coro, coro y orquesta, instrumentos solistas, orquesta sinfónica, para diferentes agrupaciones de cámara, y música incidental para teatro y ballet. Muchas de las obras vocales recurren a los textos de importantes poetas brasileños, entre los que destaca Alice Camargo Guarnieri, emparentada con el compositor nacionalista Mozart Camargo Guarnieri, con quien cursó estudios la compositora. Algunas de sus obras son: *A ti, flor do céu*, *Acalanto*, *Água que passa*, *Ausência*, *Bamboleia*, *Banzo*, *Berceuse*, *Canção do embalo*, *Canção ingênua*, *Carmo*, *Coqueiro-coqueirá*, *Ê-bango-bango-ê*, *Epigrama número 9*, *Espelho*, *Ideti*, *Instantâneo do adeus*, *Menino mandú*, *Mosaico*, *Noite de São Paulo*, *Num imbaiá*, *O ar*, *O fogo*, *O pipoqueiro*, *Onde estás*, *Pau-piá*, *Perdão*, *Pobre cego*, *Presença*, *Quem sofre*, *Quibungo te-rê-rê*, *Quinguê-lê*, *Samaritana*, *São Francisco de Assis*, *Sinal de terra*, *Suma-suma*, *Teu rosto azul*, *Uai ni-nim*, *Último retrato* y *Velas ao mar*. (Academic.com, s.f.). La obra *Pobre cego* es, quizá, una de las canciones más interpretadas.

Otros nombres de compositoras brasileñas, no menos importantes que las mujeres ya mencionadas, son: Silvia De Lucca (1960), Silvia Berg (1958), Denise Garcia (1955), Nilceia Baroncelli (1945), Vania Dantas Leite (1945), Marisa Rezende (1944), Jocy de Oliveira (1936), Maria Helena Rosas Fernandes (1933), Kilza Setti (1932), Esther Scliar (1926-1978), Lina Pires de Campos (1916-2003), Gilda Abreu (1904-1979), Linn

da Quebrada (1990), Patricia Marques de Azevedo, más conocida como Patricia Marx (1974); Marília Mendonça (1995), Constança Scofield (1972), Valeria Bonafe (1984) y Patricia de Carli (1987); en este listado, figuran compositoras tanto académicas como populares y la mayoría, están actualmente, en pleno ejercicio de su profesión.

Otro país que sobresale por la importancia que la música tiene para la cultura de su pueblo, es Argentina. La producción popular y académica es abundante y en muchos casos, traspasa los límites patrios. Un número significativo de compositoras, algunas de ellas con reconocimiento internacional, son: Ana Carrique (1886-1979), Celia Torr  (1889-1962), María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959), Monserrat Campmany (1901-1995), Lita Spena (1904-1989), Elsa Calcagno (1905-1978), L a Cimaglia Espinosa (1906-1998), María Elena Walsh (1930-2011), Alicia Terzian (1934), Graciela Ulibarri, Irma Urteaga, Eva Lopszyc, Isabel Aretz y Graciela Jiménez, entre otras.

Isabel Aretz (1909-2005), nació en Buenos Aires y estudió en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, donde se formó como compositora, pianista y pedagoga musical. Fueron sus profesores Athos Palma, en composición, y Rafael González, en piano. Una vez terminados sus estudios en dicho Conservatorio, se pregunt :

 y ahora qué?,  No hay tradición musical en la Argentina, ni en América?,  siempre debemos copiar a Europa? / Yo había aprendido a usar escalas griegas y hasta había practicado algún modo asiático. Pero ahora estaba frente a la vida con mi verdad:  D nde nació?  Qui n soy?  Qu  debo hacer? (Dezillio, 2017: 39).



El interrogante ¿y ahora qué?, gravitó en el pensamiento de la generalidad de los compositores latinoamericanos de comienzos del siglo XX y de los músicos de los países periféricos europeos en la segunda mitad del XIX, y ha servido, para construir una obra abundante y variada en países como Brasil, México, Argentina, Chile, Perú, Venezuela y Colombia. Guiada, entonces, por esta tendencia, y de la mano de Carlos Vega, en 1940 Aretz inició un amplio recorrido por las regiones argentinas con el propósito de compilar la música tradicional (Centro Cultural Kirchner, s.f.) y buscar en ella la inspiración para su obra.

Aretz se nacionalizó venezolana, al contraer matrimonio con el etnomusicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera, con quien trabajó arduamente en la recuperación de repertorios tradicionales de muchas regiones de Latinoamérica. Se doctoró en 1967, en Etnomusicología en la Pontificia Universidad Católica de Argentina, con la tesis *Música tradicional de la Rioja*. Otros trabajos en este campo, han sido: *Música tradicional argentina, Tucumán* (1946); *El folklore musical argentino* (1952); *Cantos navideños en el folklore venezolano* (1962); *Instrumentos musicales de Venezuela* (1967) y *El Tamunangue* (1970) (Aretz, 1977: 11).

El trabajo compositivo de Aretz es profuso y variado desde el punto de vista de las técnicas y de las tendencias, aunque, se puede decir, la principal orientación será el nacionalismo, dadas sus investigaciones del folclor en varios países. Compuso diez obras orquestales, sinfonías, para coro y orquesta, repertorio pianístico y *ballets*, de entre las cuales sobresalen: *Simiente* (1965), *Birimbao* (1968), *Yekuana* (1972), *Argentina hasta la muerte* (1975), escrita para orquesta y voz, con texto de César Fernández Moreno; *Páramo* (ballet), el etnodrama

Kwaltaya,⁵ *Constelación espectral*, sinfonía; *Padre Libertador*, para formato de orquesta sinfónica y coro; *Gritos de una ciudad*; *Baile de tambor*, obra para dos pianos inspirada en una danza negra de la región de Curipi, Venezuela;⁶ *Tres cantos indios*, para voz y ensamble (oboe, clarinete, violín y piano); *Constelación espectral*, para orquesta sinfónica; *De mi infancia* (1935), para piano, y *Hombre al cosmos*, escrita para piano y cinta magnetofónica. (Foro Argentino de Compositoras, s.f.).

Celia Torra, nació el 18 de septiembre de 1899⁷ en Concepción del Uruguay, ciudad perteneciente a la Provincia de Entre Ríos, ubicada en el oriente argentino. Hija de músicos, inició sus estudios en su ciudad natal, los continuó en Paraná y los perfeccionó en el Conservatorio Williams, en Buenos Aires. Becada en 1909 para cursar estudios en el Conservatorio Real de Bruselas, donde recibo la distinción de “Virtuosa” en la ejecución del violín. En 1919, regresó a su país y desarrolló una intensa labor como intérprete, educadora y compositora. Su primera obra la compuso en honor a su Provincia, *Rapsodia entrerriana* (1931), obra escrita para orquesta sinfónica y estrenada bajo la batuta de la misma compositora. Creó la Asociación Coral Argentina (1930) y la Asociación Sinfónica Femenina (1938). Otras de sus obras son: *Sonata en*

5- Cfr. *Kwaltaya*. Creación conjunta (años 1975-1979), de Isabel Aretz e Iris Guinazu. Primer etnodrama americano, estrenado para la Conmemoración del Centenario del Teatro Municipal de Caracas. [Reproducción de Audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v5UUzHEPBQo>

6- Cfr. *Baile de Tambor*. Evento América a dos Pianos. Teatro Municipal “1ero de Mayo”- Santa Fe [Reproducción de video]. Trabajo de Isabel Aretz, inspirado en una Danza Negra presenciada en Curipe, Venezuela. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yPD-7q5LhB4>

7- Año de nacimiento, según datos de página web “Mujeres entrerrianas” (2009). Recuperado de <http://mujeresentrerrianas.blogspot.com/2009/05/mujeres-profesionales.html>



A, para piano solo; *En piragua*, para piano y violín;⁸ *Siete Pequeñas Piezas*, obra para piano a cuatro manos, escrita sobre temas conocidos, como *El puente de Aviñón*, *Arroz con leche*, *Arrorró*, entre otros; *Vida vidita*, para mezzosoprano y piano; *Vidalita*, para piano a seis manos; *Abandono*, para piano y soprano.

María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959) es oriunda de San Juan de la Frontera. Nació en una familia de músicos, desde temprana edad la orientaron hacia el estudio del piano. Sus aportes a la música argentina son mayúsculos; entre ellos está la ópera *Paolo e Virginia* (1946), obra escrita en tres actos, al estilo de la ópera romántica italiana, con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni, con base en la novela homónima de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, escrita hacia 1787. La ópera tuvo resistencia debido al anacronismo de su lenguaje romántico, dado que, para la fecha, ya había dado sus mejores frutos el Impresionismo francés, y el Expresionismo alemán estaba *de moda* entre los compositores latinoamericanos; además, se argumentaba que el idioma del libreto, escrito en italiano, no era adecuado para el momento en que se respiraban aires de nacionalismo; sin embargo, la crítica más aguda se dirigió al hecho de que la hubiera compuesto una mujer; se decía que una persona del *sexo débil* no podía ser capaz de componer una ópera; el jurado que eligió este trabajo, para representarlo en el Teatro Colón de Buenos Aires, debió dar explicaciones al respecto.⁹ Gilardo Gilardi, uno de los jurados del concurso, señaló:

8- Cfr. *En piragua*, Celia Torr. (2018). [Interpretación de Cornelia Zambila, Violín y Melina Marcos, Piano. Amsterdam: Live recording-Pianola Museum]. [Reproducción de Audio, subido en 2019 por Melina Marcos]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zWp7-xD4wVA>

9- Cfr. Texto de la presentación a la interpretación de un fragmento del Acto II de la pera *Paolo y Virginia* de la compositora María Isabel Curubeto Godoy. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uLNuB-08lkY>

El hecho novedoso de que una dama argentina adquiriese por concurso el derecho de ocupar el escenario del Teatro Colón, con una ópera en tres actos, despertó en el ambiente curiosidad rayana en expectación. Planteóse un interrogante respecto de las posibilidades técnicas e intelectuales de una representante del llamado sexo débil en el trance de componer una obra teatral de género lírico, considerado uno de los más difíciles y riesgosos, y en el cual más de una vez fracasaron los más conspicuos autores del sexo opuesto. (Gilardi, citado en Dezillio, 2017: 27).

Una compositora nacida en Barcelona, pero reclamada como argentina, dado que su familia emigró a este país en 1909, fue Montserrat Campmany i Cortés (1901-1995), quien tenía 8 años de edad cuando dejó España. En 1929, se realizó la Exposición Internacional en Barcelona, evento que contó con la organización de Festivales Sinfónicos Iberoamericanos, en los que se interpretó la obra *Visión sinfónica*, de Campmany, presentada como compositora argentina: “...i, efectivament, el seu estil va estar sempre molt influenciat pel folklore argentí i peruà, com ho demostra les obres que va escriure amb tonalitat incaica.” (Mota, 2006: 18).

Su obra, recoge elementos de la tradición, lo que hacía eco de la corriente generalizada en América Latina en la primera mitad del siglo XX: el nacionalismo musical. Los repertorios que componen su amplio catálogo son variados y atienden diferentes formatos y públicos; en primera instancia, está la música de cámara, en la que se destacan trabajos como *Azul* (piano y voz), *Cuarteto de cuerdas en Mi mayor*, *Cuarteto para saxofones*, *Día de feria de Tucumán* (voz, flauta y arpa); *Danza india* (1929), (conjunto de vientos, percusión y piano), que se presentó en Barcelona, interpretada por la Orquesta Pau Casals. En el



ámbito orquestal, se encuentran obras, como la ya mencionada *Visión sinfónica*; en el repertorio vocal, las canciones como *Otoñal*, escrita sobre versos de Rubén Darío; los poemas sinfónicos, como *La Perí*, inspirado en un poema de Jeroni Zanné, y la música infantil, como *Tres cantos escolares*, con texto del mismo poeta; seis canciones infantiles, bajo el nombre de *Firulete* (1942), para voz y piano, con texto de María Rosario Cipriota.

Elsa Calcagno (1905-1978) estudió en el Instituto Musical Fontova. Como muchas de sus congéneres, perfeccionó sus conocimientos en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Buenos Aires (1936), en el que, además de estudiar piano, se formó como compositora. La Argentina vivió, en la primera mitad del siglo XX, un efervescente nacionalismo en la composición, corriente que era, como ya se ha dicho, común en otros países latinoamericanos. Muchos de los profesores de Calcagno, se hallaban comprometidos con la investigación del folclor de las regiones argentinas, así como de países limítrofes, materiales con los que construían la música académica. Dos de ellos, nacionalizados argentinos, Pascual de Rogatis (1880-1980), nacido en Italia, y José Gil (1889?-1947), de origen español, ambos discípulos de Alberto Williams (1862-1952);¹⁰ Constantino Vicente Gaito (1878-1945), Floro Urgate Rivero (1884-1975) y Ricardo Máximo Rodríguez (1877-1951).

Respecto de la tendencia nacionalista de Calcagno, Silvia Luz Mansilla (2005) señala:

heredera de la estética del nacionalismo musical, muchas de sus partituras manifiestan preferencia por la inspiración a partir de elementos folklóricos (sic). Ello se evidencia in-

10- Alberto Williams (1862-1952) fue director de orquesta, editor, pianista y compositor inscrito en la corriente del nacionalismo musical argentino.

mediatamente al observar los títulos de sus obras, que muchas veces evocan paisajes o tradiciones argentinas, además de los rasgos rítmico-melódicos, con frecuencia conectados con danzas y canciones criollas. (p. 3).

En su catálogo se encuentran obras como *A una mujer*, sinfonía dedicada a Evita Perón; el poema sinfónico *Nace una nación*, además de *Fantasia Argentina*, *Tres corales argentinos*, *Dieciocho variaciones clásicas pampeanas*, *Impresiones de las sierras de Córdoba*, *Tres piezas características argentinas*, *Zambita*, *Poema de zamba*, *Doce preludios* y *Dos milongas*, *Cinco preludios sobre ritmos argentinos*, entre otras (Mansilla, 2005: 6). Su obra, abundante como la de muchas compositoras latinoamericanas, permanece a la espera de un mayor interés por difundirla de parte de los intérpretes que, lamentablemente, siguen recreando la música europea como el único referente.

Ana Carrique (1886-1979) nació en Buenos Aires y estudió en el Conservatorio de Música de dicha ciudad, con Julián Aguirre como maestro de composición; luego, ingresó al Conservatorio Nacional de Música y Declamación, donde perfeccionó su conocimiento de la técnica pianística y recibió clases de armonía de Athos Palma (Mansilla, 2005: 20). Tuvo notable éxito como pianista, tanto en su país como en Europa. Su música va a impregnarse de la vanguardia francesa, el Impresionismo, y elementos extraídos del folclor nacional, especialmente del huayno. Muchos compositores latinoamericanos siguieron este modelo y produjeron, en algunos casos, un falseamiento de las músicas autóctonas; particularidad que no es el caso de Carrique. Su producción musical se reparte entre un significativo número de canciones para voz y piano y, en menor medida, para piano y coro a cuatro voces.



Para tener una idea de su producción se enlistan a continuación algunas de sus obras: *Copla* (c. 1930), *Idilio* (c. 1930), *Sevilla* (c. 1930), *Vidala rústica* (c. 1930), *Tres Canciones escolares*, *Canción serrana* (c. 1932), *Canción de cuna* (c. 1932), *Caminito de la sierra* (c. 1932), *Presentimiento* (c. 1933), *Son de huankara* (c. 1933), *Cajas carnavalescas* (c. 1933), *El niño y la luna* (c. 1934), *Himno al libro* (c. 1935), *Cardón* (c. 1935), *La noche* (c. 1935), *Tu nombre* (himno) (c. 1935), *Piquillín* (c. 1935), *Homenaje* (a Julián Aguirre) (c. 1935), *Coplas puntanas* (c. 1936), *Dije al pájaro blanco* (c. 1937), *Melodías camperas* (suite campera) (c. 1931), *Sonatina en Mi bemol* (c. 1936), *Preludios criollo y pampeano* (c. 1937), *Sonata, Gato, Mazurka, Improptu y Qui no me digan* (champaquiceño a 4 voces) (c. 1933), entre otras. (Mansilla, 2005: 21).

Lía Cimaglia fue una gran pianista, célebre por sus interpretaciones de Claude Debussy, Johannes Brahms, Sergéi Rachmaninov, Francis Poulenc, Cristóbal Halffter, Ottorino Respighi, Mozart Camargo Guarnieri, Gabriel Fauré, Felix Mendelssohn, entre otros. Estudió en Argentina con Alberto Williams y Jorge de Lalewicz y, luego, viajó a Europa para adelantar estudios en Francia, Italia y Alemania. Como consecuencia de su conexión con Alberto Williams, su obra se impregna de un profundo nacionalismo. Se debe resaltar la compleja armonía, así como la intrincada rítmica desplegada en trabajos como *Recuerdos de mi tierra* (1939), obra escrita en el estilo de la suite e integrada por cuatro movimientos: *Evocación criolla*, *Danza*, *Milonga* y *Zapateado*. Otras obras de la compositora son: *Improvisación* (1911), *Cajita de música*, op. 1 (1912), *Canto y danza*, *Pequeña mazurca*, *Tres preludios en homenaje a Debussy* (1936), *Triste y danza* (1940), *Tango 70*, (Compositores e intérpretes, 2017) y gran número de can-

ciones para voz y piano, como *Botoncito*, *Niebla porteña* y *Algarrobo*, *Algarrobal*.

María Elena Walsh (1930- 2011) cultivó las letras y la música y se destacó de manera ejemplar; como la mayoría de los músicos del mundo, Walsh recibió una fuerte influencia del disco, la radio y el cine sonoro. Su obra musical se vincula estrechamente con su producción poético-literaria; escribió poesía, novelas y obras de teatro, trabajos en los que los niños son su principal centro de atención. Entre sus obras literarias y musicales, se cuentan: *Hecho a mano* (1965); *Juguemos en el mundo* (1968); *Otoño imperdonable* (1948), *Canciones para mirar* (1962), *Novios de antaño* (1991); *Manuelita, ¿dónde vas?* (1997); *Hotel Pioho's Palace* (2002); *¡Cuánto cuento!* (2004); *Fantasmas en el parque* (2008); *Tutú Marambá*, *Doña Disparate* y *Bambuco* (1963); *Canciones para mí*, *El país del Nomeacuerdo* (1967), *Villancicos*, *Zoo loco* (1965); *Dailan Kifki* (1976), *Cuentopos de Gulubú* y *Cuentopos para el recreo*. (Fundación María Elena Walsh, 2020). Como se puede comprender, derivado del volumen de su obra literaria, su obra musical es profusa, especialmente en lo relacionado con la música vocal.

Las canciones infantiles mantienen plena vigencia y son gratas al oído de los infantes; aun los más pequeños se embelesan con *El Twist del Mono Liso*, *Canción del Pescador*, *El Show del Perro Salchicha*, *Canción de Tomar el Té*, *La Vaca Estudiosa*, *El brujito de Gulubú*, *El Reino del Revés*, *La tortuga Manuelita*, *La reina batata*, *Marcha de Osías*, *Adivina adivinador*, *La princesa Zukimuki*, *Canción de lavandera*, entre muchas otras.¹¹

11- Todas estas canciones, están disponibles en YouTube.



Walsh sufrió los vejámenes de la dictadura militar y el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), que se caracterizó por las desapariciones forzadas, la represión y la fuerte censura. Desde las filas del periodismo, luchó contra la Junta militar que gobernó a la Argentina durante siete años, en busca de la restauración de la democracia. Enfermó de cáncer, quizá por la presión del oficialismo; sin embargo, debido a los tratamientos recibidos recuperó la salud y, para cuando terminaron los llamados “años de plomo”, volvió nuevamente a su trabajo social por medio de la creación artística.

Alicia Terzian (1934), compositora, directora, pianista y musicóloga, es una de las más importantes representantes de la música de su país. Discípula de Alberto Ginastera en composición, para quien escribió, como parte de sus deberes para con la materia, *Toccata para piano op. 4* (1954), una obra que se sirve de un recurso propio de la música del siglo XX, el politonalismo, en que la compositora explota ampliamente la técnica pianística. Este trabajo demuestra la sólida formación académica de Terzian y su temprana vocación hacia la creación musical. Por su labor como compositora y difusora de la música contemporánea, se ha hecho acreedora a un gran número de reconocimientos, tanto en su país como fuera de él; también, se ha destacado en el campo de la docencia, como profesora en diferentes instituciones de su país.

En relación con su trabajo creativo, se distinguen tres etapas: la primera, va desde 1954, año en que comenzó a componer, hasta una década después, cuando compuso *Movimientos Contrastantes* (1964), periodo en el que se destacan *Toccata para piano* (1954), ya mencionada, *Danza criolla* (1954) y el *Concierto para violín* (1954-55), obra en la que explora la microtonalidad derivada de sus estudios de la música

religiosa armenia, que tuvo la posibilidad de adelantar con el padre Leoncio Dayan, en Venecia. Esta técnica, la utilizará en la generalidad de sus trabajos para cuerdas. La segunda etapa, se extiende desde 1964 hasta 1979, periodo en el que va a ser recurrente el uso del atonalismo, el post-serialismo y el microtonalismo; de estos años de producción, se destacan las obras *Cuaderno de imágenes* (1975), para órgano; *Shantinetan* (1979), para flauta y recitante; *Carmen criaturalis*, para corno, orquesta de cuerdas y percusión.

La tercera etapa, comprende los años entre 1979 y la actualidad. Al igual que en el anterior periodo, la compositora recurre al atonalismo y al microtonalismo. Se destacan, entre otras, las obras *Off the edge* (1992-93), para barítono y orquesta de cuerdas; *Yagua Ya Yuca* (1992), para percusión solista; *Oda a Vahan* (1996), para piano y grabadora, y *Ofrenda a Bach* (2000), para órgano. El catálogo completo de Terzian alcanza la media centena, listado diverso: música de cámara, sinfónica, vocal, vocal instrumental y piano. (Foro Argentino de compositoras, s.f.).

Otras compositoras argentinas son: Susana Antón (1941); Adriana Isabel Figueroa (1966); Nelly Beatriz Gómez, Cecilia Gros (1963); Marta Lambertini (1937); Ana Irene Lopszyc, Claudia Montero y Diana Nachtigall. Al haber dejado una idea, aunque sea somera, de la presencia de las mujeres argentinas en la producción musical y quedar en deuda con varias de ellas, se procede a establecer una relación de las compositoras mexicanas.

Del modo mismo que en los dos países precedentes, México posee un nutrido grupo de compositoras que, al igual que sus homólogas de todo el mundo, han tenido innumerables sinsabores antes de recibir algún tipo de reconocimiento.



Desde 1991, en este país existe la “Medalla Mozart”, premio otorgado por la Embajada de Austria y la Academia Medalla Mozart, para conmemorar los 200 años del fallecimiento del compositor, se otorga a la creación musical académica, tras un riguroso concurso. Esta medalla se ha adjudicado a tres compositoras mexicanas —María Granillo, en 1996; Gabriela Ortiz, en 1997, y Gina Enríquez Morán, en 2019—, situación que permite colegir que el trabajo femenino está en proceso de valoración; sin embargo, lograrlo no solo ha dependido de un gran talento creativo, sino que ha demandado una lucha tenaz en contra del patriarcalismo manifiesto en la sociedad mexicana y, en especial, en el gremio de músicos. Enríquez Morán se vio en la necesidad de crear una orquesta femenina, con el fin de dar a conocer su obra y la de otras mujeres; empero, a pesar de haber ofrecido muchos conciertos públicos, esa orquesta no tuvo mayor duración por falta de apoyo gubernamental. Cuando ha buscado la dirección de las orquestas oficiales o la interpretación de sus trabajos, los directores y las Juntas artísticas de estas agrupaciones no atienden sus solicitudes: “desgraciadamente no ven el talento, ven el género todavía”, según sus propias palabras. (Enríquez Morán, *in verbis*, en Mancilla, 2019).

El trabajo de Enríquez Morán se dedica a la naturaleza; toma en cuenta la crítica situación ecológica que atraviesa el planeta en estos tiempos. De esta pertinente concepción, se desprende *Xunán Kaab*, dedicada a las abejas; *Marfil*, en honor de los elefantes; *Arrecife*, dedicado a estas formaciones marinas que están amenazadas por los desmanes de la industria; *Equus*, inspirada en el espectáculo “Cavalia”, que la compositora presencié en Estados Unidos, obra homenaje a la belleza y el trabajo en equipo de los caballos (Mancilla, 2019).

A la historia de la composición en México, han contribuido, entre otras: Graciela Agudelo (1945), Ana Lara (1959) y Gabriela Ortiz (1964).

Graciela Agudelo, además de compositora fue educadora, área para la que escribió una amplia variedad de textos. Al igual que Gabriela Ortiz, su catálogo incluye repertorio pianístico, sinfónico, de cámara, vocal, solista y operático. Se debe resaltar su obra para piano *Siete piezas latinas*, por la evocación realizada de diferentes regiones del continente. (Villegas, 2019).

Ana Lara estudió en el Conservatorio Nacional de Música en 1979, continuó en la Academia de Varsovia y es Magíster en Etnomusicología por la Universidad de Maryland. Ha combinado la composición con la docencia, actividad que le permite ofrecer clases y seminarios sobre música latinoamericana. De su amplio catálogo se destaca la obra *Ángeles de llama y hielo*, conformada por cuatro movimientos: *Ángeles de tinieblas*, *Ángeles del alba*, *Ángeles de luz* y *Ángel del ocaso* (Villegas, 2019).

Gabriela Ortiz nació en Ciudad de México, es hija de investigadores del folclor, situación que va a favorecer la incorporación de los conceptos que le serán útiles en la creación de obras como *Altar de Muertos*, trabajo para cuarteto de cuerdas conformado por cuatro movimientos: *La ofrenda*, *Mictlán*, *Danza macabra* y *La calaca*. Además del folclor nacional, Ortiz ha incorporado elementos de las tradiciones musicales de otros países latinoamericanos, del jazz y las corrientes de la música académica del siglo XX. Su trabajo incluye sinfonías, música de cámara, óperas y música incidental para cine (Villegas, 2019).



Otras compositoras mexicanas son: Guadalupe Olmedo (1856-1896), una de las más pretéritas compositoras de la historia musical de este país; María Grever (1885-1951); Delfina Mancera, María Garfias, Concepción Rivera Cardozo (1915-2000); Consuelo Velázquez (1915-2005), compositora del bolero *Bésame mucho*; María Luisa Basurto (1915-1955); Carmelita Molina (1925); Emma Elena Valdelamar (1925); Alicia Urreta (1931?-1986); Lolita de la Colina (1940); Margarita Bauche (1946); Silvia Tapia (1948); Emilia Albazán (1953); Laura Abitia (1954-2012); Jaramar Soto (1954), Ana Gabriel (1955); Amparo Rubín (1955); Sonia Rivas (1958); Lorena Tasirani (1960); Julieta Marón (1960); Nayeli Nesme (1962); Rita Guerrero (1964-2011); Teresa Estrada (1967); Gloria Trevi (1968); Sara Valenzuela (1968); Magos Herrera (1970); Ángela Martínez, Claudia Morfín, Julieta Venegas Percevault (1970); Iraida Noriega (1971), Ely Guerra (1972); Federica Quijano (1974?); Jessy Bulbo (1974) Jannette Chao (1977), Marisela Morales Rodríguez (1978); Amanda Lalena Pimentel (1979); Patricia Cantú (1983); Ximena Sariñana (1985); y Carla Morrison (1986) (Hernández, 2013: 6). En este grupo de compositoras, se pueden encontrar tanto académicas como populares, algunas de ellas de fama internacional.

La producción femenina chilena a la cultura latinoamericana (tanto académica como popular), es destacable: Isidora Zegers (1803-1869), compositora de origen español; Delfina de la Cruz Zañartu (1837-1905); Carmela Mackenna (1879-1962); María Luisa Prieto, Anna Smith Irisarri, Manuela Barros Urdaneta, Cecilia Besa, Mercedes Cuadra de Correa, Florentina G. de Dueñas, Domitila M. Gacitúa, Elvira Honorato, Eleonora Íñiguez, Rafaela Laiseca, Delfina Pérez, Eufrasia Prieto, Elvira Sconcia, Amelia Lanza, Nina Frick Asenjo

de Carvallo (1884-1963); Ema Ortiz (1891-1974); María Luisa Sepúlveda (1892-1958); Marta Canales (1895-1986); María Luisa Sepúlveda Maira (1898-1958); Lucila Céspedes (1902-1983); Clara Irma Solovera Cortés (1909-1992); Ida Vivado (1913-1989); Estela Cabezas (1921-2011); Sylvia Soublette (1923); Leni Alexander (1924-2005); Iris Sangüesa (1933); Cecilia Cordero (1945); Paola Lazo (1969); Francesca Ancarola (1971); Eleonora Coloma (1971); Diana Pey, Carmen Aguilera, Pina Harding, Gloria López, Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967); Tania Ibáñez Gericke, Tamara Miller Ilabaca (1992), Andrea Andreu, Valeria Valle, Fabiola González, Naara Andariega, Margot Loyola, entre otras. La lista anterior, no incluye a las compositoras populares actuales, porque son numerosas.

No es objetivo central de este trabajo efectuar la reseña de todas las compositoras. No obstante, por su trascendencia internacional, la labor de Violeta Parra merece un paréntesis: su intensa actividad en favor de la música tradicional del país austral y su profunda vinculación con las causas reivindicatorias de los marginados, son sobresalientes. Violeta hereda de Nicanor Parra, su padre, un maestro de primaria, el amor por el folclor de su tierra; este profesor dedicó buena parte de su tiempo a la recuperación de las canciones de la región de Chillán, trabajo que su hija amplió considerablemente en espacio y profundidad. Su obra más conocida es *Gracias a la vida*, que han interpretado cantantes de diferentes países, versiones entre las que se destaca la de Mercedes Sosa.

Sus investigaciones sobre folclor la ligaron a las corrientes políticas de izquierda que cruzaban los cuatro puntos cardinales del mundo en aquel entonces. La búsqueda de los repertorios populares la puso de cara con las inhumanas condiciones de vida del pueblo, circunstancia que la llevó



a componer canciones con una fuerte carga política, como *¿Qué dirá el santo Padre?*, dirigida al papa Juan XXIII, a raíz del asesinato del político izquierdista español Julián Grimau, en 1963, bajo la dictadura del general Franco.

Miren cómo nos hablan de libertad,
cuando de ella nos privan en realidad.
Miren cómo pregonan tranquilidad,
cuando nos atormenta la autoridad.
¿Qué dirá el Santo Padre
que vive en Roma,
que le están degollando
a sus palomas? (Parra, 1983: 98).

Otras canciones inscritas en la línea política fueron *Arauco tiene una pena*, dedicada al histórico sufrimiento del pueblo mapuche; *Miren cómo sonríen*, que denuncia la represión del aparato estatal; *Me gustan los estudiantes*, en la que se refiere a la valentía de los estudiantes que han enfrentado a los estados totalitarios, no solo en su país, sino en el mundo; *La carta*, canción escrita a raíz de la detención de su hermano Roberto, por haber participado en un paro en contra del gobierno de Jorge Alessandri (presidente desde 1958 a 1964). (Telesur, 2019). Todas sus canciones mantienen plena vigencia, debido a que las actuales políticas del neoliberalismo han esquematizado el mundo en producción y consumo y han concentrado la riqueza en un reducido número de personas.

En el orden de las investigadoras del folclor latinoamericano, está la compositora y pianista salvadoreña María Mendoza de Baratta (1890-1978), que estudió en el Conservatorio Nacional de El Salvador, donde recibió clases de Agustín Solórzano, Vicente de Arrillaga, Alfredo Villalba y Antonio

Yianilli. Su vida se relacionó profundamente con la interpretación pianística, la composición, la investigación y difusión del folclor de su país, aspecto en el cual fue pionera. Su trabajo creativo se contiene en 14 obras, entre las que se cuenta *Cuzcatlán típico*, resultado de un largo e intenso trabajo de búsqueda en las sonoridades ancestrales salvadoreñas.¹² También, se conoce *Can calagui tunal*, considerado el himno de adoración al sol de la etnia Náhua Pipil, escrito en nawat o náhuat, la lengua de esta comunidad. (Pérez, 2016).

Para cerrar este apartado (aunque se omita a mujeres oriundas de varios países de Latinoamérica), conviene traer unas palabras de Romina Dezillio, palabras finales de su texto *Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina*:

Las mujeres lograron profesionalizarse en la composición musical marcando con el género femenino el ámbito de la creación y la autoridad, y trascendiendo la implícita connotación de “música menor” que la música compuesta por mujeres acarreaba. Así, los espacios de circulación de sus obras han pasado a ser codiciados y disputados también por sus colegas varones. Su avance fue tolerado en tanto implicó nuevas conquistas para el campo como un todo, pero genera resistencia si pretende un avance personal paralelo. Una vez más, los varones parecen reclamar una compañera que realice tareas de asistencia, que inclusive le allane el camino... y que asuma las tareas que históricamente ellos han dejado de lado. La deuda pendiente sigue siendo la verdadera autonomía (2017: 43).

12- FocosTV/Museo de la Palabra y la Imagen (2017, 19 de septiembre). *María de Baratta, Precursora del folclore salvadoreño*. [Video de 2'17". Presentadora: Karen Fernández]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5FylcXg26nI>

1.5. La mujer colombiana y su participación en la interpretación y la composición

En una entrevista que Rodolfo Pérez González —autor del libro *Mujeres compositoras* (2012), texto por demás interesante y útil para los propósitos reivindicatorios de la mujer en la Historia General de la Música— concede a Juan Esteban Agudelo, sorprende que afirmase que, en Colombia, solo hay una compositora: “... nacida en Bogotá en el siglo XIX: Teresa Tanco Cordovez de Herrera. Solo hay una porque la música aquí no ha tenido mucha importancia y eso se nota”. (Agudelo, 2012: pregunta 7). Aquí, Pérez González (2012) evidencia una clara marginalidad de la mujer en la composición nacional, situación que no se discute; sin embargo, no es del todo precisa su afirmación, pues existe un sesgo provocado por un hondo desconocimiento de la realidad musical del país, en la que es posible encontrar muchas mujeres que se han destacado, tanto en el ámbito popular como en el académico.

Pérez González (2012) ha centrado su interés en los músicos del viejo continente y, en el propósito de estudiar su vida y obra, se encontró con información relativa a mujeres europeas, cuyas vidas se ligaron a la creación de repertorios académicos. Según señala en la entrevista en mención, el acopio significativo de material biográfico de dichas compositoras lo condujo a la estructuración y publicación de su texto y, quizá, por ello mantuvo sus pesquisas alejadas del contexto nacional. En este apartado, se busca resaltar el nombre de mujeres que, a pesar de las restricciones propias de una sociedad conservadora y patriarcal, lograron sobresalir, tanto en la creación musical como en la interpretación.

La sociedad colombiana de la zona andina de finales del siglo XIX, la componía una población significativa de indígenas y mestizos pobres, quienes trabajaban al servicio de una minoría blanca, poseedora de grandes extensiones de tierra, lo mismo que establecimientos de comercio e inmuebles en los centros urbanos, entre otras posesiones. El analfabetismo era generalizado y el consumo de arte y literatura se reducía a un estrecho grupo social, que configuraba una élite, cuyos orígenes podían encontrarse fácilmente, en los tiempos coloniales. En estos medios se respiraba un ambiente “europeizado”, en el que se aceptaban las modas francesas del vestir, la etiqueta inglesa, la música de salón para sus veladas y fiestas, la zarzuela española, el *bel canto*, la interpretación del violín y del piano y, sobre todo, se aceptaba el arte clásico-romántico centro-europeo, como un modelo de cultura civilizado y civilizador. Las familias adineradas, obedientes a este modelo, orientaban el estudio musical de sus hijas hacia el canto y los instrumentos, toda vez que gran parte de la creación de los repertorios del Clasicismo y del Romanticismo gravitaba en torno a ellos. Como se verá, la intención de esas familias no buscaba capacitar a su prole femenina para el desempeño laboral, pues la música solo era una gala adicional, que acrecentaba sus virtudes.

La compositora y pianista bogotana Teresa Tanco Cor-dovez (1859?-1946?) —quien se casó con el médico Alejandro Herrera Restrepo, por lo que se la conoce como Teresa Tanco de Herrera—, formó parte de esta élite. Debido a esta circunstancia, pudo dedicarse al estudio del piano, un instrumento de alto costo, que se traía de Europa; además, tomó clases particulares con el flautista momposino Vicente Vargas de la Rosa (1833-1891), quien le ofreció las primeras



lecciones de piano, y viajó para estudiar este instrumento en la Ciudad Luz, en la época en que, en París, florecían las vanguardias musicales y decaía el Romanticismo.

El piano era un distintivo de clase; no había familia acomodada que no tuviera uno en su sala; los había verticales, en su amplia mayoría, pero, también, los hubo de cola, que eran más costosos. Entre las clases marginales, las mujeres de la zona andina, que se relacionaban con la música, tañían tipes, guitarras y bandolas, instrumentos de fabricación nacional, adecuados para los bajos presupuestos, e interpretaban bambucos, torbellinos y guabinas, danzas populares de transmisión oral, que se consideraban plebeyas, al decir de Guillermo Abadía Morales. Las pocas mujeres de la clase baja que estudiaron el piano y lograron algún nivel de trascendencia, lo hicieron al amparo de instituciones estatales o de familias adineradas, a quienes sus padres prestaban algún tipo de servicio.

Tanco de Herrera, a lo largo de su octogenaria vida, mostró gran talento para la interpretación del piano y la composición. Su zarzuela *Similia similibus*, inspirada en un argumento español de zarzuela, titulado *El sistema homeopático*, sistema que, en sus orígenes, se basó en el principio *Similia similibus curantur* (lo similar se cura con lo similar), así lo indica. El libreto lo escribió el poeta Carlos Sáenz Echavarría y se produce en un momento en el cual este género dramático tenía mucha acogida en Bogotá y en otras ciudades del país. Esta obra se representó en 1883 en la casa de sus padres, para el cumpleaños de su progenitor, Mariano Tanco, con la participación de la compositora como directora y la actuación de su hermana Leonor, quien era cantante, en el papel protagónico (Barriga, 2010).

Entre las obras de la compositora se resalta una polca, *L'Aube* (La madrugada), conocida también como *Las tres de la mañana*, dado que, en su parte inicial, se aprecia la repetición por tres veces consecutivas de una misma nota, que emula las campanadas de los antiguos relojes, campanadas que indican esa hora de la madrugada. Otras obras son los valeses *La primavera*, *Souvenir de Royat* y *Cigüeñas* y música religiosa para trío vocal, como *Jesu Dulcis*, *Ecce Panis* y *Tantum Ergo*, además de motetes inéditos (Galindo, 2009: 37).

Para mostrar, —en parte—, la rica producción musical femenina del país, se hará un recorrido por las principales regiones en las que ha sido una tradición la participación de las mujeres tanto en la interpretación como en la composición.

Hay tres mujeres que se vincularon con el Conservatorio del Tolima, institución desde la cual desarrollaron su trabajo interpretativo, docente y creativo: Josefina Acosta e Isabel y Leonor Buenaventura. La primera nació en Bogotá, el 12 de junio de 1897, y se desconoce la fecha de su fallecimiento. Fue compositora, pianista y docente; estudió en la Academia Beethoven, que fundara (en 1903) y dirigiera el compositor Santos Cifuentes Rodríguez (1870-1932), centro de estudios en el que Acosta recibió formación en teoría, armonía y solfeo, de parte del mismo Cifuentes. Además, fue alumna de piano de María Gutiérrez, esposa del compositor; de Eliseo Hernández y Honorio Alarcón, y de armonía, de Guillermo Uribe Holguín, quien había regresado de Europa tras completar sus estudios en la *Schola Cantorum* de París. En 1931, viajó a Barcelona, donde recibió clases de importantes maestros, como Serracán y Manuel Burgès. Fue profesora del Instituto Pedagógico Nacional, del Conservatorio Nacional de Música y, desde 1936 hasta 1948, del Conservatorio de Iba-



gué. Su obra se circunscribe fundamentalmente al piano; sin embargo, hay evidencia de repertorios religiosos y sinfónicos (Boada, 2013).

Isabel Buenaventura (1903-1973) nació en Ibagué; descendiente de una antigua familia, en la que brillaron en especial los músicos. Fue alumna de la Escuela de Música de Ibagué, Escuela creada por Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937), en 1906. (Conservatorio del Tolima, s.f.). En esa Escuela, cursó estudios con el compositor zipaquireño Guillermo Quevedo Zornoza (1882-1964), Demetrio Haralambis y Jesús Bermúdez Silva (1884-1969) (Galindo, 2009: 52). La Escuela se transformó en lo que actualmente se conoce como Conservatorio del Tolima, institución en la cual trabajó por largos años y ocupó cargo de subdirectora (1951) (Boada, 2013). El número de sus obras no es muy grande; hasta donde se sabe, no alcanza la decena: *Pastoral*, *Ave María*, *Himno de la ciudad de Honda*, *Hiji... San Juan!*, *Tú y yo* (pasillo), *Canción de cuna*, *canción de la tarde*, *Navidad*, *Carnaval*, *Incora* y *Al calor del vodka* (Galindo, 2009: 53).

Leonor Buenaventura, conocida como “La novia de Ibagué”, autora de uno de los bambucos más emblemáticos de su ciudad natal, *La ibaguereña*, nació en Ibagué, en 1919.¹³ Estudió en el Conservatorio del Tolima bajo la tutela de Isabel Buenaventura, su prima. En esta misma institución, fue alumna de Alberto Castilla, Daniel Samudio, Jesús Bermúdez Silva, Josefina Acosta, Alfredo Squarcetta, Cesar Ciociano, Demetrio Haralambis, Nino Bonavolonta y Giuseppe Gagliano (Boada, 2013). Una de sus grandes oportunidades para acercarse a la cultura musical de una manera directa fue la posibilidad de

13- En Boada Valencia, E. V. (2013), *Análisis de diez obras para piano de cinco compositores del Conservatorio del Tolima entre 1890 y 1960*, se afirma que nació en 1914.

asistir regularmente al Teatro Torres, de Ibagué, de propiedad de su tío, Roberto Torres Vargas. Este teatro, como muchos en las pequeñas ciudades de entonces, presentaba funciones de zarzuela y opereta, protagonizadas por compañías extranjeras que recorrían la abrupta geografía colombiana; estas presentaciones nutrieron el espíritu de la jovencita y, de seguro, dieron forma a muchas de las composiciones del extenso catálogo de su obra; entre otras, su mini-opereta *La hormiguita colorada* (1978). Se casó con un cantante oriundo de Manizales, Gonzalo Valencia Márquez, (SINIC, 2018) con quien haría parte del Coro del Tolima, una agrupación vocal que, por largo tiempo, ha representado a su región y al país en eventos de diversa naturaleza. El mismo año que contrajo matrimonio con Valencia (1938) la nombraron profesora del Conservatorio, para dirigir el coro infantil “El Muñequero”; años más tarde, 1944, y hasta 1975, se desempeñó en la cátedra de piano (Boada, 2013).

Como se dijo, su obra es profusa, con cerca de 130 composiciones. A pesar de su formación académica, su trabajo lo determina la música popular: la tradición andina colombiana, como el pasillo, el bambuco, el torbellino, el rajaleña y la guabina, entre otros; las rítmicas antillanas, como el bolero; la músicaailable de la costa Caribe, en especial el porro; la de tradición europea como el vals, el pasodoble, el villancico y la romanza, y la música religiosa, en la que se encuentran antífonas gregorianas, salves y misas. *La ibaguereña*, el bambuco más importante de toda su obra, lo dedicó a su hermana, que murió al dar a luz, a la edad de 20 años; en él es posible comprender cuál es el verdadero significado del amor. La primera estrofa, dice:



La piel color de melón,
las mejillas nacaradas,
la boca igual que las tunas
como entre roja y morada. (Fundación Musical
de Colombia, 1998: 6).

Otras compositoras tolimenses, que no tuvieron relación con el Conservatorio, fueron: Celmira Garavito Wheeler (1915-1980), oriunda de Honda, hija del célebre compositor Milciades Garavito Sierra (1863-1941).¹⁴ Formó parte, junto con sus hermanas María Inés y Carmen, del trío de las Hermanas Garavito, conocido por las grabaciones de villancicos, en las que se incluyeron obras de Jeremías Quintero (1884-1964), compositor nariñense, nacido en Barbacoas.¹⁵ La producción de Celmira Garavito es modesta y casi invisible, frente a la de su padre, que alcanza las 700 obras, y la de su hermano, también llamado Milciades, quien desarrolló ampliamente el ritmo de la rumba criolla, creado por su progenitor (Funmúsica, 2019). Entre las obras de Celmira, se destacan su guabina *Tolima mi tierra amada* y el bolero *Cuando te acuerdes de mí*, dos trabajos incluidos en el Disco Sonolux LP 12-629; *Vivir en Bogotá*, interpretados por las Hermanas Garavito, con el acompañamiento del conjunto de Hernando Rico Velandia.

Raquel Bocanegra (1924-2003), nacida en Honda, se orientó a la música tradicional andina colombiana, trabajo en el cual se destaca el bambuco *Mi bello Tolima*. Aurora Arbeláez Moncaleano, nacida en Natagaima en 1929, además de des-

14- Cfr. Señal Memoria RTVC. (2014). *Las Hermanas Garavito en Señal Memoria RTVC*. [Grabaciones del programa Música colombiana, emitido en la Radio Nacional]. Recuperado de <https://www.senalmemoria.co/articulos/las-hermanas-garavito-en-senal-memoria-ii>

15- Cfr. Hermanas Garavito (s.f.). *Villancico Venid pastorcillos*. Recuperado de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=8mYY4Z6ieK0>

tacarse como compositora, ha desarrollado un amplio trabajo en favor de la cultura tolimense, como cofundadora de la Corporación Folclórica del Tolima. Compuso, entre otras, las siguientes obras: *Matachín Sanjuanero*, *Los Ocobos* (gubina-pasillo), *Orgullo tolimense* (sanjuanero), *No sufras* (danza), *El día que partiste* (vals), *El negrito brincón* (porro), *Pétalos* (porro), *Neiva acogedora* (sanjuanero), *Paz para los niños* (vals) y *Nubes caminantes* (pasaje).

Otra mujer, Blanca Álvarez Tello, fue una maestra de escuela que dedicó gran parte de su vida a los niños; dejó un considerable legado en la música, la poesía y en sus trabajos compilatorios del folclor de su natal Tolima. Su profesión la condujo por muchos poblados, en los cuales desarrolló labor educativa con los niños, por lo que recurrió a la música y la poesía que componía y escribía. Como un homenaje a su labor, en la actualidad, amparado en el Festival Folclórico Colombiano, se creó el Encuentro Municipal de Rondas Tradicionales “Blanca Álvarez de Parra”. Su obra musical se circunscribe a las rítmicas de la zona andina, que mantienen una tradición que se negaba a desaparecer frente a las nuevas tendencias de la música proveniente de las Antillas y la costa Caribe colombiana. Su producción literaria se consigna en varios trabajos relativos al folclor, como son *Raíces de mi terruño*, *Bajo el cielo hechizado del Tolima* y *Algazaras de mis paisanos*, entre otras. Nació en Purificación, el 28 de septiembre de 1908 (¿?) y falleció el 31 de marzo de 1995, en Medellín. (Alcaldía de Ibagué, 1995).

Al mirar al sur, hacia el Valle del Cauca, la presencia femenina en la música no ha sido *tabula rasa*. En este Departamento, se destaca la pianista y compositora Claudia Calderón Sáenz, oriunda de Palmira, nacida en 1959. Estudió en



la Musikhochschule de Hannover, Alemania, y se gradúa en 1987; realizó cursos en Italia con György Sandor (1912-2005), discípulo de Béla Bartók y de Zoltán Kodály, en la Academia de Música Ferenc Liszt, de Budapest. Calderón es concertista y docente en el Conservatorio de Música Simón Bolívar y el Instituto Superior de Estudios Musicales de Venezuela, país en que reside desde 1987. Su trabajo compositivo se relaciona con el piano, la música de cámara y el formato sinfónico. Ha realizado tres trabajos discográficos como pianista (*El piano llanero*, Pedro Morales Pino¹⁶ y *El Piano llanero II*) y ha presentado recitales de piano con composiciones de autores europeos y latinoamericanos, que incluyen repertorio clásico y contemporáneo, así como obras propias, en Venezuela, Colombia, Uruguay, Suráfrica, Inglaterra, Francia, Alemania y México (Junta de Andalucía, 2018). Participó en recitales de música de cámara con su coetáneo el violonchelista y compositor venezolano Paul Desenne; y actuó como solista con diversas orquestas de Venezuela y Colombia.

Siguiendo la herencia conceptual de Bartók y Kodály, quizá a través de Sandor, ha investigado durante varios años la música tradicional de los Llanos de Venezuela y Colombia, especialmente lo relativo a la chipola, el pajarillo y el joropo, y su variante, el gabán. Los estudios sobre la música de esta región le sirvieron para estructurar su obra de creación de repertorios pianísticos, que son verdaderamente originales, basados en la interpretación del arpa tradicional. En *Piano llanero*,¹⁷ obra para dos cuatros, maracas y piano, puede notarse como semeja el toque característico del arpa. El trabajo

16- Cfr. Pedro Morales Pino. (2017). *Obras para piano*. [Compositor]. Claudia Calderón, piano. [Álbum]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LRMKq6nRMaU>

17- Cfr. *El piano llanero*. (2016). Claudia Calderón Sáenz [Artista]. [Álbum]. Recuperado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Az65dZR2IAA>

de Calderón incluye obras para piano solo, obras de cámara y piezas sinfónicas, que se han estrenado y grabado en Venezuela, Colombia y México. Actualmente, trabaja como compositora y arreglista de obras para orquesta sinfónica, orquesta de cámara y diversos ensambles.

En la misma línea del piano y la composición, línea que busca sonoridades en las regiones de Colombia, está Carolina Calvache. Natural de Cali, inició sus estudios de piano a temprana edad en el Conservatorio Antonio María Valencia; su pregrado lo culminó en la Universidad del Valle, para continuar en la Universidad de North Texas, donde obtuvo el Magister en interpretación y composición de jazz. Carolina mezcla la música andina colombiana y, en general, el folclor latinoamericano con el jazz contemporáneo; su primer álbum, *Sotareño* (2014), evidencia esta tendencia. En 2011, se estableció en Nueva York, donde se ha desempeñado como pianista y compositora. En sus conciertos en Colombia, actuó en formato de cuarteto, junto con el bajista Ricardo Rodríguez, el baterista Ronen Itzik y el saxofonista John Ellis. (Banrepcultural, 2017).

En la interpretación vocal se destacan, Leonor González Mina (1934), “La negra grande de Colombia”, cantante de música folclórica, y Zoraida Salazar, cantante lírica. Las dos han puesto en alto la tierra natal y el país; la primera, al divulgar la música de la costa Pacífica, y la segunda, con la interpretación de repertorios clásico-románticos en Latinoamérica y Europa. Leonor González Mina se lanzó al estrellato con la canción *Yo me llamo cumbia*, compuesta por el cantautor barranquillero Jesús Arturo García Peña, conocido como Mario Gareña (Colombia, sa, s.f.). No se haría justicia con la música popular actual si no se menciona a Maureen Belky



Ramírez Cardona (nombre artístico, Marbelle), oriunda de Buenaventura, y nacida en 1980. Ha transitado con mucho acierto, como intérprete y compositora, en los géneros de tecno-carrilera, balada pop y balada romántica, trabajos que le han permitido ganar tres discos de oro y seis de platino (Vallecaucanos, 2013).

Además de las atrás mencionadas, el Valle del Cauca cuenta con otra cantautora, María Isabel Saavedra Pouchard, conocida por su nombre artístico como “Saavedra”, quien es también, periodista y escritora. Nació en Ginebra, lugar donde se celebra anualmente el Festival Mono Núñez de música tradicional andina, festival en el que fue reconocida como mejor intérprete, en la segunda versión, que se realizó en 1987. Posee un catálogo de más de 600 obras, de las cuales ha grabado alrededor de 190, trabajos fonográficos realizados con las voces de importantes vocalistas latinoamericanos como Piero, Alberto Plaza, Helenita Vargas, María Rivas, Oscar de León, Yolandita Monge, Gisselle, Rey Ruiz, Andrés Cepeda, Ángel López de Son by Four, La India, Ivy Queen, Edith Márquez, Pedro Brull, Carolina la O, Francisco Villarreal, Raquel Zozaya, Mirave, José Luís Ortiz, Margarita la diosa de la cumbia, Karina y el español Antonio Cortés, entre otros. Se ha presentado en más de 800 conciertos, en diferentes países, y ha grabado 16 álbumes, de los cuales cuatro ganaron Grammy Latino (Saavedra, s.f.). Su repertorio es variado y sus influencias múltiples, especialmente las más actuales; sin embargo, no deja de lado la tradición colombiana, ya que recurre con frecuencia a los ritmos de la sierra, las costas y los llanos orientales; para ello, es pertinente escuchar su trabajo *Saavedra Folclórica Duetos*, en el que canta con Eliana Cano, Luz Marina, Inés Gaviria, Sandra Esmeralda Rivera,

Alberto Plaza, María Rivas, Piero, Albita, Alejandro Jaén y Sammy Figueroa.¹⁸

Antioquia es, quizá, uno de los departamentos más prolíficos en el ámbito de la música, desde las expresiones vernáculas, tradicionales mestizas, populares, comerciales y académicas. Sin embargo, de la misma manera que en la mayoría de regiones del país, el porcentaje de mujeres compositoras está por debajo del cinco por ciento. El investigador antioqueño Heriberto Zapata Cuéncar, en su trabajo *Compositores antioqueños* (1973), reseña a seis mujeres: Teresa Lema, María Antonia Mejía, Dolores Restrepo, Ligia Tamayo y Dolly Toro. La primera, nació en 1856 y falleció en 1928; se destacó en el canto, el piano y la composición; lamentablemente, según lo afirma Zapata (1973), se desconoce el paradero de su obra. María¹⁹ Antonia Mejía (1915-?), conocida como Toñita, se especializó en los instrumentos de cuerda (bandola, tiple y guitarra); en tiempos en que las estudiantinas prosperaron bajo el amparo del sector industrial, esto es, en los años comprendidos entre 1940 y 1980 (Rendón, 2009); Mejía dirigió las estudiantinas de Fabricato y de Fábrica Nacional de Chocolates. Entre sus obras, están los bambucos *Rosas de plata*, *No temas*, *Mentira*, *Las azucenas* y *Esta tarde*, algunos de ellos grabados por Codiscos (Zapata, 1973).

En el mismo orden de los cordófonos atrás mencionados se destacaron Dolores Restrepo, Ligia Tamayo y Dolly Toro Cárdenas. Esta última, nacida en Yarumal en 1926, también se vinculó con aquellas estudiantinas patrocinadas por empresarios

18- Cfr. Apple Music. (2011). *Saavedra Folclórica Duetos*. Recuperado de <https://music.apple.com/us/search?term=Saavedra%20Folcl%C3%B3rica%2C%20duetos>

19- Según el Texto de Héctor Rendón, *De líras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980* (2009), el nombre correcto no es María Antonia, sino Rosa Antonia.



de Medellín; la suya se denominaba Sintético, nombre de la empresa que pagaba sus honorarios. Desde muy niña dio muestras de gran talento musical; sin embargo, sus padres jamás la apoyaron y la orientaron hacia la profesión de secretaria, cargo que ocuparía en varias empresas de su ciudad natal. Fue diestra en la interpretación de instrumentos de cuerda, hábil compositora y arreglista, eficaz directora de agrupaciones y formadora de nuevos talentos, labor que no ha despertado el menor interés en la sociedad paisa. Al respecto, Rendón (2009) dice: “nuestra briosos cultura machista antioqueña ha guardado silencio frente a su labor, que, como mujer, y aún más, como mujer música, poco o ningún reconocimiento le ha merecido” (p. 203).

También se reconoce a las compositoras antioqueñas Claudia Gómez, Luz Marina Posada y Doris Zapata Londoño. La primera nació en Medellín, descende de una familia de músicos, interpreta la guitarra desde temprana edad; su primera gira nacional, aún muy joven, la realizó con el Cuarteto Ellas; desde entonces, ha llevado su producción musical a escenarios de Estados Unidos, México y Europa (Preciado, 2019). El trabajo de esta compositora se inscribe en el ámbito de la tradición andina colombiana.

Luz Marina Posada nació en Medellín el 9 de octubre de 1974. Es intérprete y compositora; fue alumna de Azael Revelo, cuando estudió en el Colegio San Juan Bosco de su ciudad natal, institución en la que laboraba. En su *blog* manifiesta:

Permanecí zurda pese a los “pedagógicos” esfuerzos de quienes en la escuela trataron de evitarlo. Me acerqué por primera vez a una guitarra furtivamente, en los cortos descuidos de mi hermano. Me recuerdo niña, tímida, solitaria y asustadiza. Leer una historia sobre Francisco de Asís como

a los 9 años marcó mi vida, todavía conservo el libro. También me acompaña la misma guitarra desde esos años. En la adolescencia me vestí de negro y escuché a Black Sabbath hasta el hartazgo. Luego llegaron los Beatles para atraparme perdidamente y descubrí -con infantil emoción- que había nacido en la misma fecha que Lennon. El culmen de mi juvenil rebeldía musical llegó al entregarme en cuerpo y alma a la música andina colombiana, condición exótica para una adolescente de finales de los 80's y que hasta hoy mantengo. (Posada, 2016).

Posada ha concursado con gran acierto en muchos de los grandes eventos que congregan a los más importantes compositores e intérpretes de música andina del país. Ha participado, entre otros, en el Concurso Nacional de Composición Carlos Vieco Ortiz, en el Festival Nacional del Bambuco en Pereira, en los concursos de obra inédita de los festivales del Mono Núñez y del Bunde en El Espinal, Tolima; en el Concurso Efraín Orozco, en Cajibío, Cauca; en el Premio Macías-Figueroa, en el XXVII Festival del Bunde y en el Primer Festival de la Canción Inédita Universitaria en Pasto, organizado por la Universidad de Nariño (2001), donde obtuvo el primer premio (Música.com, 2020).

Compositora, cantante y educadora, Doris Zapata Londoño ha inscrito su producción en el ámbito de la música tradicional andina; importantes agrupaciones y solistas han grabado algunos de sus trabajos. Entre su extenso repertorio, —más de doscientas obras—, se encuentran las siguientes: los bambucos *No voy a quedarme*, *Elegía triste*, *Devoción de bambuquero*; los pasillos *Pasillo*, *Secretos y Mientras te espero*. Los estudios de canto los realizó en la Escuela Superior de Música de Medellín; sus dotes musicales se evidenciaron



tempranamente: una de las primeras incursiones en el canto la realizó en la Capilla Polifónica de Coltejer que, por entonces, dirigía Rodolfo Pérez González. A lo largo de su carrera ha alternado el canto lírico y el popular. (Zapata, 2012).

La música en Antioquia, tiene un alto referente en la intérprete de piano, Teresita Gómez. Nació en Medellín en 1941 e inició sus estudios de piano a temprana edad en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, donde recibió clases de Marta Agudelo y Anna María Penella. Posteriormente, ingresó al Conservatorio Nacional y se graduó como maestra de piano en la Universidad de Antioquia. Entre sus maestros más destacados se cuenta a Tatiana Goncharova, Hilde Adler y Harold Martina. Ha recibido reconocimientos por su labor como pianista concertista en repetidas ocasiones; entre los más importantes están: el galardón “Colombiano Ejemplar” (1999); el Premio a las Letras y a las Artes (2003); la Cruz de Boyacá y el homenaje a grandes maestros, promovido por el Ministerio de Cultura (2009) (Colombia s.a, s.f.).

Un Departamento en el que, en palabras de Eduardo Carrizosa, director de la Sinfónica de Colombia, “uno de los elementos culturales más valiosos es el de la música” y “la herencia musical se ha gestado desde remotos tiempos con una identidad única e irrepetible”, es Boyacá (Sanabria, 2011: 11). El cultivo de la música tradicional, así como las nuevas tendencias, son algunas de sus características; es sede del Concurso Nacional de Bandas de Paipa, uno de los más importantes que se realiza cada año en Colombia, en el mes de octubre, donde la música tradicional resurge con fuerza y las tendencias populares son las protagonistas. El número de compositores boyacenses es elevado respecto de otras regiones del país —mal contados serían unos 80, nacidos entre 1860 y 1980— y el de intérpretes, es enorme.

Sin embargo, la presencia femenina sigue la línea de la mayoría de los departamentos que componen la carta geopolítica colombiana. Según el texto *Apuntaciones para la historia de la música en Boyacá* (2011), escrito por Pablo Sanabria Salamanca, son dos las mujeres dedicadas a la labor de la composición: Ana Cecilia Jiménez (1935) y Rosalba Higuera (1952). La primera, oriunda de Tunja, combinó el trabajo de la crianza de sus diez hijos con la escritura de poesía, la composición de himnos, bambucos, pasillos, guabinas, sones, pasajes, arrullos y canciones infantiles, además de la interpretación de canciones y la participación en concursos. Sus trabajos más destacados son los bambucos *Boyacá, Paipa, Sora, Pesca, Duitama, Tota, Tras del alto, El patrón, Mi ranchito, Indio nació* y *Canto a la juventud*; las guabinas *Gachancipá, No sias asina, José Manuel, Tambor, Porque sos como sos* y *Amor* (Sanabria, 2011: 13).

Rosalba Higuera nació en Duitama; también fue madre de una extensa prole; compositora y letrista. Los boyacenses son muy orgullosos de su tierra; uno de los sustentos de este sano orgullo es haber sido la región donde se libró la confrontación armada contra el ejército realista español, que selló la independencia de Colombia: la Batalla del Puente de Boyacá. Llamam a este Departamento “Altar de la Patria, cuna de la libertad”, hecho del que se ha derivado un buen número de obras poéticas, musicales y literarias, como es el caso del bambuco *Cuna de libertad*, quizá una de las más importantes obras de Higuera. El coro dice:

Boyacá, Boyacá,
te venimos a cantar,
Boyacá, Boyacá,
cuna de la libertad. (Sanabria, 2011: 33).



Compuso otras obras, como los valeses *Niñas por siempre*, *Contigo hasta el final* y *Nostalgia de ti*; la rumba carranguera *Por jilimisco*; la cumbia titulada *Las cumbias del recuerdo*; la ranchera *Qué dirán*; el paseo *Por atolondra'o*; el pasaje *Seremos tú y yo*; el merengue *La chatica del mortinál*; los bambucos *María F*, con letra de la autora y música de Carlos Sánchez Higuera, y *No disgustemos* (Sanabria, 2011: 32).

El Departamento de Santander es también una región musical. Notables músicos nacieron allí, entre ellos Luis A. Calvo (1882-1945), José A. Morales (1913-1978) y Jesús Pinzón Urrea (1928-2016). En el ámbito de la composición femenina, se destaca Cecilia Pinzón Urrea (Fundación Armonía, 2015), hermana de Jesús; ella nació en San Gil, el 2 de diciembre de 1927; hija del también compositor José María Pinzón Garzón y Rebeca Urrea Argüello; inició los estudios musicales con su progenitor y los perfeccionó con su hermano. Sus profesores más importantes fueron Manuel Grajales Reyes — director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño, en 1943 (Brering, 1943: 26) —; Luis María Carvajal, Artidoro Mora, Elfriede de Erna, Witkovvaki de Mamitza, Leonardo Gómez Silva, Roberto Pineda Duque, Jaime Guillén y Harold Martina, con quien cursó estudios superiores de piano. Se desempeñó como profesora de piano en la Academia Departamental de Música, lo mismo que en *Iniciación musical* y *Conjunto instrumental temprano*. Fundó y dirigió, durante 10 años, la coral femenina “Decolores”, con la que realizó una amplia actividad musical dentro y fuera de su tierra natal.

Su trabajo compositivo se liga íntimamente a la polifonía y a la música sacra; entre sus obras están: *Agnus Dei*, motete para coro mixto (1972); *Cantares colombianos*, guabina para coro mixto (1972); *Te ensalzaré, oh, Señor*, salmo a tres voces;

Misa de gloria, a tres voces y *Yo quisiera, Señor*, a tres voces; además, está su bambuco a tres voces *Golondrinas mensajeras* y un canon a dos voces denominado *Arrurrú*. Al conservar la misma línea de la polifonía vocal, y su apego a la música tradicional andina, ha realizado un gran número de arreglos de obras reconocidas de esta región, como son *Viejo tiplecito*, pasillo de José A. Morales; *Hacia el Calvario*, pasillo de Carlos Vieco, *Sé que volverás*, de Marina Abello de Camargo; *Cuatro preguntas*, bambuco de Pedro Morales Pino; *Guabina chiquinquireña*, de Alberto Urdaneta; *Muchacha de mis amores*, bambuco de Jaime R. Echavarría, y *Ojos tapatíos*, de Fernando Méndez Velásquez.

Las investigadoras Magnolia Sánchez Mejía y Diana Gabriela Echeverri Gutiérrez, en un primer acercamiento al estudio de la participación femenina en la música santandereana, han elaborado una lista de mujeres que han realizado aportes desde diferentes campos: interpretación, docencia, arreglos, composición. Esta lista se relaciona solo con el Área Metropolitana de Bucaramanga, que incluye los municipios de San Gil y Socorro. Con el ánimo de reconocer su labor, así sea tangencialmente, se transcribe el listado completo de las mujeres: Alicia García de Uribe, Ana Sixta Hernández, Amalia Carrera Duque, Beatriz Vásquez de Ardila, Beatriz Gómez de Acevedo, Berta Inés Aguilar, Blanca Puyana de Obregón, Carmen Inés Carrero, Cecilia Granados, Cecilia Núñez de Lega, Elpidia Torres de Rodríguez, Elvira Moreno Martínez, Emilia Gómez Villa, Eugenia Galvis, Graciela Ordóñez Montero, Graciela Pereira, Hortensia Galvis Ramírez, Inés Granados, Lissy García de Serrano, Lucila Paillie de Azuero, Lucila Reyes Duarte, Lucila Villarreal Mejía, Luisa María Peña Durán, María Victoria Prieto Galvis, María Mercedes Serrano Mon-



tagut, Martha Lucía Gómez Rueda, Marcela García Ordóñez, Patricia Pérez, Mariela Sanmiguel de Molano, Marina Abello de Camargo, Mercedes Cortés Ramírez, Norma Domínguez de García, Raquel Serrano Sanmiguel, Rosalba Mantilla Prada, Teresa Cáceres de Serrano, Trinidad Márquez de Pinilla y Jacqueline Nova Sondag. (Sánchez y Echeverri, 2007: 62).

De este notable grupo de mujeres, en el que se pueden encontrar pianistas, violinistas y cantantes de fama nacional, se destaca la compositora Jacqueline Nova Sondag —hija de padre bumangués y madre belga—, nacida en Gante (Bélgica), en 1935. La consideran una compositora colombiana, pues jamás se identificó con el lugar donde había nacido y, por el contrario, siempre se consideró santandereana. A Nova la trajeron sus padres a Bucaramanga todavía muy pequeña, ciudad donde inició sus estudios musicales en el área de piano. A los 20 años, se trasladó a vivir a Bogotá y, tres años más tarde, en 1958, ingresó al Conservatorio de la Universidad Nacional para estudiar ese instrumento; sin embargo, seducida por la creación musical, decidió orientar sus estudios hacia la composición y fue la primera mujer en recibir el título de Compositora (en 1967), en la historia del Conservatorio (Romano, 2015).

Con el propósito de adelantar estudios en Buenos Aires, la becó por un año (1967) el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Como se conoce, Argentina es uno de los pocos países latinoamericanos que se ha mantenido en la vanguardia de la música contemporánea, especialmente con la electroacústica. Nova iba a encontrar las mejores condiciones para el desarrollo de sus trabajos en este campo, dado que tuvo a su disposición un moderno laboratorio, con tecnología de punta, que le permitió ade-

lantar sus investigaciones en esta materia y perfilar sus primeras obras. Sin embargo, la hostilidad del medio musical “marcadamente machista y ‘lesbofóbico’ la llevó a establecer lazos más fuertes con artistas de otras áreas (plásticas, teatro, cine) que con la comunidad musical” (Romano, 2015: párr. 6), áreas con las que trabajaría tanto en Argentina como en su país y del que se derivó una importante producción. La situación de acoso y marginalidad de que fue objeto, por su inclinación sexual, pudo ser el detonante para que contrajera un cáncer óseo, que la llevó a la muerte en 1975. Nova fue pionera en este campo, en un país que estaba lejos de poder comprenderla estéticamente y humanamente. La producción de música electroacústica quedó truncada por muchos años después de su deceso.

Su obra es profusa; mezcló elementos de la vanguardia electroacústica con las sonoridades convencionales, con una concepción muy innovadora y propositiva, al recurrir al serialismo de la escuela de Arnold Schönberg (1874-1951), entre otras tendencias del siglo XX. En la música vocal, se encuentra *Les méfaits de la lune* (1964), con texto de Paul Verlaine; *L'amour est mort* (1964) y *L'adieu* (1964), los dos con texto de Guillaume Apollinaire para voz y piano, y *Cantos medievales* (1964), para voz. Entre 1966 y 1968, compuso, para piano y voz, *A veces un no niega* y *Cuanto tiempo fuiste dos*, con textos de Pedro Salinas; *Au claire de la lune*; *Fue un amor*, con textos de Ricardo Nieto; *De las hojas secas del verano*, con texto de José Pubén y Uerjayas. *Invocación a los dioses* (sobre el canto de los nacimientos de los indios Tunebos), para Soprano, coro masculino (hablado) y orquesta. De 1968 son las obras *Los seres quietos impenetrables*, escrito para coro mixto de 16 voces a capela, y *El movimiento se detiene en el*



aire, con texto de su autoría, para cuatro grupos vocales; su trabajo vocal se cierra con *Salmo*, para voces y *Ballet*, para voz. Estas obras fueron compuestas en 1971.

En el contexto de la música instrumental, se encuentran las obras *Suite* (1964), para orquesta de cuerdas; *Ensayo* (1965), para orquesta; *Doce móviles*, para conjunto de cámara; *Metamorfosis III* (1966), poema sinfónico; *Proyecciones* (1968), para orquesta y proyector; *14-35* (1969), para orquesta y voces transformadas en laboratorio, y *Pitecanthropus* (1971), textos recitados, escrito para orquesta, voces y sonidos electrónicos. También es notable su música de cámara, para piano y violín solos; la incidental, compuesta para cine y obras de teatro y la denominada mixta, que mezcla la electrónica y acústica.

Referentes al Departamento del Huila, con una rica tradición musical; se destacan compositores como Luis Alberto Osorio Scarpetta, Anselmo Durán Plazas, Jorge Villamil Cordovez y Cantalicio Rojas González (1897 - 1974), entre otros. En lo relacionado con la composición femenina, se destacan Enerith Núñez Pardo, Luz Niyireth Alarcón Rojas y Carolina Ramos, las tres en ejercicio de su profesión y en pleno proceso de producción. La primera, es pedagoga musical de la Universidad Pedagógica Nacional, profesión que ha combinado con la jurisprudencia y la gestión cultural; es, además de compositora, arreglista, investigadora de la tradición andina colombiana e intérprete de tiple; como arreglista, ha realizado un sinnúmero de trabajos sobre músicas diversas, tanto para cuerdas como para grupos vocales, como *Dieciséis obras de autores colombianos para tiple solo*, beca otorgada por Colcultura en 1992; *Obras de autores latinoamericanos para tiple solo*, beca de Colcultura en el año 1996; los textos *Destacadas obras musicales del universo para tiple solista*,

Versiones musicales para quinteto instrumental colombiano; Sobresalientes composiciones de la música tradicional colombiana del siglo XX para el tiple solista y Colombia canta, volúmenes I y II (2014), música tradicional para voces iguales y mixtas. (Núñez, s.f.).

Como integrante del Trío Instrumental Arco Iris, obtuvo el primer lugar en esta modalidad en el Festival Mono Núñez, XV versión, evento que congrega a los más brillantes intérpretes de música andina colombiana, en Ginebra (Valle del Cauca). Con su pasillo *Johana Fernanda* obtuvo un galardón en la modalidad de Composición Instrumental, en Neiva en 1992, evento en el cual consiguió el primer lugar como solista del tiple. En 1996, obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Composición, con su obra *Carta de amor en Re*, obra escrita para violín, tiple y guitarra (Núñez, s.f.). A Enerith Núñez es, quizá, la única mujer concertista de tiple, instrumento que forma parte de las particularidades de la música tradicional colombiana y que, consuetudinariamente, han interpretado los hombres.

Luz Niyireth Alarcón Rojas nació en el Municipio de Tarqui (Huila); es cantautora de fama internacional, heredera de una tradición musical familiar donde padres y abuelos se han relacionado con la música. Ha ganado, prácticamente, todos los concursos y festivales del país; entre otros, el Mono Núñez (1993), el Concurso Nacional del Bambuco (Pereira, Risaralda), Festival Hatoviejo Cotrafa (Bello, Antioquia), Festival Nacional del Pasillo (Aguadas, Caldas). Desde 1994, alterna las músicas andinas colombianas con las latinoamericanas, en un afán por establecer una relación entre estos dos grandes ámbitos, en la consideración de que el repertorio del interior del país son, también, latinoamericanos



... sólo que no han sido tenidos en cuenta por los grandes intérpretes de dicho repertorio. Uno de los intereses principales de mi grupo ha sido el de dar a conocer las obras de los compositores del interior de Colombia en los círculos de lo que se ha denominado generalmente “Música andina”, “Música latinoamericana”, “Nueva canción”, “Canción social” y otras como “Músicas del mundo” o “World music” porque, a nuestro parecer, caben perfectamente dentro de esas clasificaciones. Y uno de nuestros logros mayores ha sido el de participar con repertorio andino colombiano en eventos de los géneros que acabo de enumerar tanto en nuestro país como en el exterior. (Herrera, 2013).

Sus trabajos discográficos son numerosos: *Mujer* (1997), *De norte a sur* (2000), *Entre mi patria y yo* (2003), *Azul - Niyireth canta a grandes poetas colombianos* (2006), *Navidad en América* (2007), *Cantos del camino - en concierto* (2008), *Cantos del camino* (2010), *Los viajes y los encuentros* (2013) y *Pa Sumercé*, canciones de Jorge Humberto Jiménez (2014). Además, ha grabado en la ARC Music del Reino Unido, hasta la fecha, única intérprete de música tradicional colombiana que ha firmado con este sello musical (Herrera, 2013).

Carolina Ramos es una cantautora profundamente relacionada con la música tradicional andina colombiana; ha participado como solista en los más importantes concursos en el país y su obra ha recibido diferentes reconocimientos: *Cuando usted decida*, fue elegida como “Mejor canción del año” en los premios Musa de Oro, que se realiza en el Municipio de Itagüí (Antioquia); con *Tu tiple*, obtuvo primer puesto en el Concurso Nacional de Composición Jorge Villamil Cordovez (2018), evento que se lleva a cabo en Neiva (Huila); la canción *Llévame* fue ganadora el primer puesto a “Mejor

obra inédita” en el Festival Antioquia le Canta a Colombia; la obra *Fotografía*, ganó el segundo puesto en la modalidad de obra inédita en el Concurso Nacional Mono Núñez (2018) y, con su canción *La hija*, obtuvo el tercer puesto en el Concurso de Composición Leonor Buenaventura (2019), que tuvo lugar en Ibagué (Tolima).

Adelantar un recuento exhaustivo de la composición e interpretación musical femenina en Colombia es objeto de otra investigación. La anterior relación de las compositoras, arreglistas e instrumentistas, es suficiente para desmentir lo afirmado por Rodolfo Pérez González en 2012, mencionado al comienzo de este apartado, que en Colombia sobresalía una única compositora, Teresa Tanco de Herrera (Agudelo, 2012: pregunta 7).



Capítulo 2

LA INTERPRETACIÓN, LA EDUCACIÓN MUSICAL Y LA COMPOSICIÓN FEMENINA EN LA ZONA ANDINA DE NARIÑO



En este Capítulo, se sintetizan los resultados de la investigación relativa a la participación de la mujer nariñense de la zona andina, en los procesos creativos, de los que se ha derivado una importante producción de repertorios, inscritos en los ámbitos tradicional y popular; en la interpretación vocal e instrumental —su incursión en las bandas de viento, las orquestas tropicales y la actividad coral, entre otras agrupaciones— y en el ejercicio docente, con su participación como profesoras de piano, cuerdas, vientos y canto, además de áreas relacionadas con la formación pedagógica. En el segundo aspecto, se evidencia su incursión en la dirección de grupos instrumentales y vocales, lo que denota un significativo cambio en un rol que, consuetudinariamente, lo desempeñaban solo los varones. Igualmente, la creación de orquestas tropicales femeninas es un claro signo de la emancipación de la mujer, un brote de rebeldía respecto a las estructuras sociales que han determinado el *ethos* del pueblo nariñense.

2.1. La interpretación y la docencia musical femenina en Nariño, anuencias y restricciones



Fotografía 1. Paulina Brando (violinista) y Consuelo Anexy de Eraso (pianista). Fuente: Portada revista Ilustración Nariñense, No. 6, mayo 1925.

Históricamente, las mujeres de la zona andina nariñense están relacionadas con la interpretación de un reducido número de instrumentos. Aquellas pertenecientes a la clase alta se les permitía tocar el piano y el violín y a las de las clases de menores recursos, la bandola y la guitarra. Cantar era una actividad sin distingo de condición social, salvo por los repertorios que, en el primer caso, se vinculaban con la música de tradición popular colombiana y europea (pasillo, danza, polca, mazurca, pasodoble, vals, jota) y, en el segun-



do, con la popular de tradición empírica, en especial el bambuco. La práctica musical de las mujeres no se consideraba una profesión; era una gala que se sumaba a las cualidades de las señoritas, muy útil a la hora de casarse. Su actividad musical, en la generalidad de los casos, no iba más allá de los límites del círculo familiar; en este medio, se les permitía tocar y cantar para amenizar las veladas y reuniones sociales y dar clases particulares a estudiantes. Aquellas que, por su dedicación, alcanzaron un desarrollo técnico importante, pudieron desempeñarse como docentes en instituciones de educación temprana, media y universitaria, actividad por la que percibieron remuneración y lograron independizarse.

Un espacio en el que algunas mujeres lograron desempeñarse como intérpretes y educadoras fue la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, que inició en 1938 y culminó sus actividades en 1965; en sus casi treinta años de duración, su acción educativa dinamizó el panorama musical de la región.²⁰ En 1943, cuando a la Escuela de Bellas Artes, de la que dependía la Escuela de Música, la dirigía Manuel Grajales Reyes, se produjo la primera vinculación de una mujer, Elizabeth Mouschau, contratada para la cátedra del violín. Al año siguiente hubo otro nombramiento, de la violinista Paulina Brando, natural de la ciudad de Pasto, quien, además de enseñar el violín, daba clases de solfeo y dirigía la sección infantil de la Escuela. La actividad musical de Brando se relacionó también con la labor social, pues realizaba frecuentes recitales con la pianista Consuelo Annexy de Eraso, dama de origen español, en beneficio de las clases menos favorecidas.

20- Para una mayor información al respecto, puede consultarse el artículo *Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño*, de José Menandro Bastidas, publicado en la *Revista de Historia de la Educación Colombiana* No. 12, 2009, 47-76. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4016434>.

El violín era un instrumento muy apreciado entre las mujeres nariñenses. No es extraño encontrar orquestas, como la Unión Social de Ipiales, creada y dirigida por el compositor pastuso Augusto Ordóñez Moreno (1901-1941) en 1935, orquesta de la que se hablará más adelante. De un total de doce violinistas, once eran mujeres, además, las mujeres tocaban las cinco mandolinas que formaban parte de la agrupación (Bastidas, 2014a: 165).

Otro tanto ocurrió con la Orquesta del Teatro Imperial, integrada por violinistas mujeres. Sin embargo, esta circunstancia no fue una constante en el territorio nacional; por ejemplo, en Medellín, en la Orquesta Sinfónica de Antioquia, que dirigía Pietro Mascheroni, también creada en 1935 (Bastidas, 2014a: 174), del total de instrumentistas solo contaba con una mujer, la violinista Libia Isaza Peña. La orquesta organizada por el compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), en 1905, en Bogotá (Perdomo, 1980: 153), a pesar de que en la Academia de Música había matriculadas más de sesenta alumnas (Perdomo, 1980: 145), también tenía en su nómina una sola mujer, flautista, en este caso.

En la Escuela en mención, solo un hombre alcanzó alguna trascendencia regional en el campo del violín, Ignacio Burbano (1910-2009), quien dirigió por muchos años la Orquesta Santa Cecilia, fundada por el sacerdote y compositor Floresmilo Flórez (1899-1962) a comienzos de la centuria pasada. Otra violinista destacada, que formó parte de la nómina de la Escuela de la Universidad de Nariño, hacia 1954, fue María Medina; su trabajo se relacionó más con el campo de la docencia que con el dedicado a la interpretación.

Una violinista, la ipialeña Olga Chamorro (1931-1994), en su tiempo logró alcanzar los mayores éxitos a los que un ins-



trumentista podía aspirar en un país como Colombia; ella inició sus estudios en el Conservatorio de la Universidad del Cauca, donde se graduó como violinista. No se relacionó con la Escuela de Música de la Universidad de Nariño.



Fotografía 2. Olga Chamorro (derecha), junto a estudiantes de la Escuela Santa Cecilia, de Ignacio Burbano, en la ciudad de Pasto.

Fuente: Javier Burbano Orjuela.

En 1973, la Organización de Estados Americanos (OEA) le otorgó una beca para asistir al curso de perfeccionamiento docente en el Instituto Superior de Música de Rosario, Argentina. A su regreso al país, se desempeñó como profesora en varias universidades y como violinista y violista de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia y la Filarmónica de Bogotá; también trabajó con las sinfónicas de Ecuador y

Venezuela. (Redacción El Tiempo, 1994). Su paso por las orquestas mencionadas, su trabajo como docente, los recitales, así como su desafortunada muerte en el teatro León de Greiff, el 1º de julio de 1994, le dieron un lugar en los anales de la música en Colombia.²¹

El segundo instrumento en el que las mujeres nariñenses se destacaron como intérpretes y docentes, fue el piano. Debido a su alto costo, este instrumento no estaba al alcance de las clases marginales, así que la generalidad de sus ejecutantes pertenecía a familias adineradas. La primera y más destacada de las pianistas fue la compositora Maruja Hinestrosa, quien, a pesar de no existir ningún registro en los archivos de la Universidad de Nariño que la relacionase como estudiante o docente de la Escuela, mantuvo estrecha relación con ella por medio de la Orquesta del Teatro Imperial, donde tocaba. Esta orquesta la dirigió el también compositor José Antonio Rincón (1893-1957).

Entre 1946 y 1963 se contrató, para prestar sus servicios en la Escuela, a las pianistas Digna Escobar, Querube de Escrucería, Digna Eugenia Paz, Mercedes Pereira, Rosalía Paz y Dolores de la Rosa; a esta última y su esposo, el violinista Carlos Martínez, ambos de nacionalidad española, los vinculó la Universidad de Nariño en una clara muestra de su compromiso con la música, dado el alto costo de sus honorarios; su asignación salarial inicial fue de \$2.520, con un incremento del 20% anual, sueldo superior al del director de la Escuela, que era de \$1.200. (ACUN, 1961).

21- Para una mayor referencia, consultar el artículo de Dora María Chamorro Chamorro: Olga Chamorro López. La música, fuente de la vida. En: *Nariño: Valores humanos e identidad para el nuevo siglo* (pp. 127-140). (2001). Tomo I. Pasto: Academia Nariñense de Historia y Secretaría Municipal de Cultura.



El tercer campo en que incursionaron las mujeres nariñenses fue el canto. En él, no se puede determinar con precisión quienes fueron sus más importantes representantes; sin embargo, los registros hallados en el Archivo de la Universidad de Nariño permiten identificar a algunas docentes de la Escuela. Querube Escrucería, además de trabajar como pianista, también lo hizo como profesora de canto, actividad que desarrolló en el colegio de bachillerato perteneciente a la misma Universidad; otra cantante fue Alba Lucy López.

Hasta 1965, año en que las directivas de la Universidad clausuraron las actividades de la Escuela, no se pudo determinar que las mujeres de esta región hubieran tenido predilección por instrumentos de las familias de los vientos, metales o percusión; tampoco fueron violonchelistas, contrabajistas, directoras de orquesta, de banda y, como se verá, fueron escasas en la composición.

Este panorama es relativamente diferente en la actualidad. En el Programa de Licenciatura en Música, dependiente de la Universidad de Nariño, es frecuente encontrar estudiantes dedicadas, además de la interpretación de los instrumentos ya señalados y el canto, al estudio de las maderas, los metales, la percusión, las cuerdas frotadas (violonchelo y contrabajo) y la guitarra; sin embargo, como se verá, las profesoras no han modificado el esquema cultural impuesto por la sociedad patriarcal.

Un campo en el que algunas mujeres trabajan en la actualidad, es el sicopedagógico. En las experiencias educativas de la antigua Escuela de Música, no se pudo determinar la presencia de docentes o asignaturas que se relacionaran con ese campo, quizá porque su finalidad fue la de formar intérpretes antes que educadores de la música. La estructura curricular

de los programas de Licenciatura, con los Lineamientos de la Ley General de Educación, Ley 115 de 1994, lleva a incorporar un conjunto de saberes que permiten al estudiante reflexionar sobre la praxis educativa y lo preparan para abordar la enseñanza desde una concepción basada en el conocimiento de la psicología del niño y el uso de herramientas didácticas y metodológicas adecuadas para cada edad escolar. En este campo, en el Programa en mención, se han desempeñado como profesoras Liliana Torres, Milena González, Bibiana Delgado y Lyda Tobo Mendivelso. En lo fundamental, la labor de estas profesoras ha sido contextualizar la pedagogía en la especificidad del conocimiento musical, antes abordado desde las teorías generales de la pedagogía y ofrecido por profesionales de la Facultad de Educación de la misma Universidad.

En la actualidad, el porcentaje del personal docente femenino en el Programa en mención es del 21%. Las diez profesoras vinculadas, además de desempeñarse en diferentes áreas de la música, han realizado estudios de posgrado, que les proporcionan mayor capacidad y conocimiento para el ejercicio de su labor docente y profesional. El grupo de profesoras lo integran: Lidia Consuelo López, profesora de canto y magister en Musicoterapia; Viviana Arteaga Cabrera, profesora de canto y especialista en Gestión de Proyectos; María Clemencia Hurtado, profesora de piano y especialista en Pedagogía de la Creatividad; Lyda Tobo Mendivelso, flautista, profesora del área pedagógica, especialista en Orientación Educativa y magister en Educación; Jenny Amanda Muñoz y Adriana Tobar, también profesoras de canto; Maritza Valdez Otero, profesora de violín y magister en pedagogía; Rosa Liliana Zambrano, profesora de piano y magister en Neuropsicología y Educación; Claudia Fernanda Medina y María del



Pilar Martínez, también profesoras de piano. Como se ve, el piano, el canto y el violín son las áreas más recurrentes, situación que permite colegir que, desde el punto de vista de lo que ha sido la tradición, las profesoras del Programa continúan sosteniendo el *statu quo* que, quizá, se ha reproducido de manera automática dados los condicionamientos ideológicos de la sociedad nariñense y colombiana.

2.2. Bandas y orquestas tropicales, aperturas y limitaciones

Desde tiempos inmemoriales, la mujer se ha asociado a la música secular, en especial en el área vocal. Su participación en el canto sacro fue limitada, por no decir nula. Esta situación empezó a cambiar solo a partir del papado de Pío X, quien condujo los destinos de la Iglesia católica entre 1903 y 1914, periodo en el que se inició un proceso de flexibilización de la rígida prohibición que se había mantenido durante siglos (Stapper, 1938). En el Concilio Vaticano II (1962), se aprobaron las políticas que posibilitaron un espacio más amplio para esa participación, además de permitir la introducción de las lenguas vernáculas para los oficios y cantos litúrgicos, antes supeditados al latín, situación que, a diferencia del catolicismo, el luteranismo había cambiado desde el siglo XVI.

La música popular, aquella utilizada por la sociedad para diferentes fines, ha estado presente a lo largo de la historia; en ella, la visibilidad de la mujer ha sido más acentuada. En Nariño, las instrumentistas y cantantes se ligaron, a la interpretación de la música tradicional colombiana y la popular de procedencia europea. Cuando irrumpe en Colombia la corriente antillana y tropical, en las primeras décadas del siglo XX, car-

gada de rumores negros y mestizos, a las mujeres se las alejó deliberadamente, con el prejuicio de que esta música atentaba contra la moral y las buenas costumbres. La música festiva y sensual fue anatematizada por la sociedad conservadora, la Iglesia católica y los músicos tradicionales y académicos, muchos de los cuales escribieron sendos textos en contra de ella y de sus autores. Dos valientes mujeres, Esther Forero (1919-2011) y Matilde Díaz (1924-2002), desafiaron la restricción patriarcal y subieron al escenario para cantar porros y cumbias. La primera, tuvo una exitosa carrera como cantante y compositora, que la hizo merecedora del amor de las gentes de su tierra natal, Barranquilla. Matilde Díaz fue la primera mujer colombiana que, con la interpretación de la música popular, alcanzó el éxito internacional; con Lucho Bermúdez, llevó las rítmicas caribes a todos los rincones de Latinoamérica.

Las orquestas tropicales nariñenses Jazz Colombia, American Jazz, Alma Nariñense, The Betters y la Politt gozaron de fama, unas más que otras, en el territorio nacional. De las mencionadas, solo la última tuvo en su nómina a una mujer, la señora Rosa Bastidas, integrante de una familia de tradición musical; sus hermanos Noro, Pedro y Enrique se han destacado como instrumentistas y compositores, especialmente el primero. Uno de los hijos de Rosa Bastidas —Manuel Eduardo Martínez, conocido como Edy—, ha tocado el piano desde temprana edad con los más importantes músicos del mundo del jazz, el latin jazz y la salsa, en Estados Unidos y Europa. La inclusión de esta mujer en esa orquesta se debió, por una parte, a sus habilidades para cantar, tocar la guitarra, la bandola y, por otra, a su relación matrimonial con Manuel Martínez Politt. Martínez Politt, un trombonista nariñense, natural del Municipio de Potosí, mantuvo su orquesta en los



años cuarenta y cincuenta en una plaza muy competida como lo era Bogotá. Durante todo ese tiempo, Rosa Bastidas se desempeñó como guitarrista en la agrupación, sin pertenecer, hasta donde se ha investigado, a una orquesta diferente. La participación de la mujer en el ámbito tropical va a cambiar sensiblemente, a finales del siglo XX y comienzos del actual, con la aparición de las agrupaciones femeninas.



Fotografía 3. Orquesta Politt. Rosa Bastidas, guitarra, hacia 1954.
Fuente: Noro Bastidas.

Las orquestas tropicales, que surgieron en épocas posteriores a las atrás mencionadas —Unidad Seis, Afro Onda, Richard y su Banda, La Clave de Colombia, Wilson y sus Estrellas, La Nueva Gente, La Tropa, Mi Sonora, Trapiche, Yambequé, La Pachanga Band, Yenyeré, Oxígeno y Clase Apar-

te, entre otras—, han incorporado en su nómina a mujeres cantantes, generalmente familiares de los directores de las agrupaciones, pero también las contratan solo como coreografía, esto es, para que bailen en la tarima, muy ligeras de ropa, mientras la orquesta toca.

Una agrupación que ha abierto las puertas al género femenino, aunque tardíamente, es la Banda Departamental de Nariño. Según lo afirma Marcos Ángelo Salas, en su libro *Banda Departamental de Músicos de Nariño* (1998), sus orígenes se relacionarían con las bandas militares del siglo XIX y su fundación habría tenido lugar en 1842; sin embargo, los documentos de archivo señalan que su constitución como banda militar oficial no data de fechas anteriores a 1904.²² Por su naturaleza castrense, esta agrupación la conformaron por largo tiempo solo hombres, entre los cuales se destacan importantes compositores, como Jesús Maya Santacruz, Manuel J. Zambrano, Julio Zarama Rodríguez, Edgar Humberto Granja y Alfonso Yépez Huertas, entre otros. A lo largo de sus muchos años, la dirigieron reconocidos músicos, como Fausto Martínez Figueroa, Heriberto Morán Vivas, Rito Mantilla, Luis G. Ponce, Lubín Mazuera, Florio Croce Lalla, Jerónimo Velasco y José María Navarro. Nunca hasta la fecha, tuvo a una mujer como directora, solo instrumentistas.

En 1930, se terminan en todo el país las bandas militares, lo que posibilitó a la Banda de Nariño, pasar a integrarse a la Policía Departamental, coordinada por la Secretaría de Gobierno de la Gobernación y, en 1967, a una dependencia de la Secretaría de Educación, particularidad por la cual, los músi-

22- Julián Bucheli, primer gobernador del Departamento de Nariño, expidió el Decreto 14, del 22 de octubre de 1904, por medio del cual la Banda Departamental se adscribió al Batallón Reyes y, al año siguiente, el Decreto 25 de 1905, para reglamentar sus funciones.





Fotografía 4. Banda Departamental de Nariño, hacia el año 2000. Aparecen en la fotografía: Grace Criollo Coral, en la percusión latina, Damaris Buesaquillo en la trompeta, Rosario Aguirre en el corno y Gloria Torres en la flauta.
Fuente: Javier Vallejo.

cos dejaron el rango de agentes de policía y pasaron a formar parte del gremio de profesores.

En este nuevo orden, en 1980, se incorporó la primera mujer, la flautista chilena Gloria Guerrero, que vivió en Pasto durante muchos años; después, se vincularon Rosario Aguirre (corno francés), Liliana Torres (violonchelo), Damaris Buesaquillo (trompeta), Grace Criollo (percusión), Bertha López (clarinete), Gloria Torres (flauta) y Patricia España (oboe). De este grupo, se mantienen en la actualidad solo cinco, cuatro de ellas —Grace, Bertha, Gloria y Patricia— egresaron del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, grupo que se suma a otros instrumentistas que integran la agrupación y también titulados profesionalmente por el mismo Programa.

Las bandas municipales en el Departamento de Nariño tienen larga historia; muchas de ellas se originaron en el siglo XIX. Una de las más antiguas, es la Banda de Ipiales, y de acuerdo con Armando Oviedo Zambrano, data de 1565, por lo que sería la segunda creada en Suramérica, después de la Banda de Quito²³ (Oviedo, 2006: 40). Hasta la aparición del Programa Nacional de Bandas (PNB) —surgido en 1993 bajo el amparo del entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), predecesor del actual Ministerio de Cultura, y consolidado a partir de 1998, cuando se creó ese Ministerio—,²⁴ la mujer no había tenido un espacio en las agrupaciones de vientos, hasta donde se tiene conocimiento, en todo el territorio nacional. La normativa social imperante en la sociedad, impedía que la mujer tocara vientos o percusión, porque se creía que la interpretación de dichos instrumentos atentaba contra su feminidad. Cuando se produjo la renovación generacional de las bandas municipales, impulsado por el PNB, la conformación de estas agrupaciones va a estar ampliamente matizada por la presencia femenina, así como la inclusión de instrumentos de la más variada índole.

Un recorrido por las principales bandas de los municipios de la zona andina del Departamento de Nariño permite apreciar la participación de mujeres —niñas y adolescentes— en un número que, en algunas ocasiones, supera al referido a los varones. Las bandas de mayores desaparecieron casi en su totalidad en el territorio nariñense, fenómeno que se extiende al resto del territorio nacional. Muchas de ellas, las conformaban adultos sin mayor conocimiento de la teoría

23- La argumentación que desarrolla el autor deja un atisbo de duda, porque no es posible establecer con precisión el vínculo de algunas agrupaciones de vientos que tuvo la ciudad en el pasado con la existente en la actualidad.

24- El Programa Nacional de Bandas tiene una cobertura geográfica en 31 departamentos, de los 32 que conforman el país, y en 800 municipios, de los 1075 existentes. Recuperado de http://www.oas.org/udse/observatorio/espanol/cpo_obsse_programas_colombia.asp



musical, guiados por un músico en similares condiciones; los instrumentos que utilizaban, en su amplia generalidad, estaban en muy mal estado y como consecuencia de estas circunstancias, la calidad de sus interpretaciones era deficiente.²⁵ El Ministerio de Cultura, por medio del PNB, ha cambiado esta situación en varios sentidos: ha dotado con instrumental nuevo y de buena calidad a la gran mayoría de las bandas de Nariño y del país; ha capacitado a directores, a estudiantes y a los líderes comunitarios que apoyan el movimiento bandístico en gran parte del territorio nacional y ha impulsado, por medio de su Oficina de música, una política de participación amplia, de la que resultan beneficiarios niños y jóvenes sin distinción de sexo, etnia o condición social.

Las bandas de vientos antiguas se caracterizaron por la exclusión de las mujeres. En la zona andina del Departamento de Nariño no se conoce un solo caso de una agrupación de esta naturaleza que las hubiera incluido. En la actualidad, el panorama es bastante diferente; son ejemplos del cambio, entre otros, los municipios de Pupiales que, en la Banda Guardia de Honor, de 40 integrantes 10 son mujeres, entre niñas y adolescentes;²⁶ en Aldana, 10 de 34; en Samaniego, 18 de 40; en Túquerres, 13 de 31; en Linares, en la banda juvenil, 13 de 35 y, en la de mayores, 3 de 20; en Puerres, en la Banda 20 de Septiembre, 11 de 35; en Buesaco, 25 de 40; en Belén, 3/5 partes; en la Unión, 12 de 26; en Sotomayor, en la Salvador Marro, 26 de 45 y en Ipiales, una de 32.

25- Las bandas municipales antiguas fueron muy numerosas y, durante muchos años, se encargaron de dinamizar la vida cultural de las poblaciones en las que se asentaron; su acción permitió la difusión de repertorios y su preservación, como un medio expedito para la salvaguarda de músicas que, dados los avances de la tecnología, están condenadas a desaparecer.

26- Se debe anotar que estos números se modifican, porque las bandas se hallan supeditadas a la dinámica de la vida escolar de los niños, niñas y jóvenes. La mayoría de los integrantes, por no decir todos, cuando terminan sus estudios de bachillerato, se retiran de la agrupación.



Fotografía 5. Banda infantil de Samaniego, 2008.
Foto: J. M. Bastidas.

En este grupo de bandas, salvo tres casos, Buesaco, Belén y Sotomayor, la participación femenina es inferior a la masculina, y en dos, las de mayores de Linares e Ipiales, es considerablemente baja. No se entiende para la primera, puesto que, si bien se la considera banda de mayores, no presenta las características de aquellas que proceden de la formación empírica tradicional; el caso de la Banda de Ipiales es diferente, puesto que se mantiene en la línea de la tradición, con la salvedad de que sus integrantes y director, Edwin Ibarra, tienen formación musical.

Las derivas del PNB, en lo relacionado con la producción de instrumentistas, no desmerecen elogio. Los intérpretes son abundantes y tienen una adecuada formación técnica,



manejo de la notación musical, conocimiento de repertorio, experiencia de conjunto, capacidad auditiva, memoria musical, etcétera, lo que se puede comprobar cuando los beneficiarios de ese programa buscan continuar sus estudios superiores.²⁷ Lamentablemente, quienes toman la decisión de formarse profesionalmente en música, son pocos en comparación con el número de instrumentistas que egresan del bachillerato. La inmensa mayoría, toma rumbos diferentes. La orientación que reciben en sus hogares los lleva hacia otras profesiones; en especial, a las mujeres. De cada diez aspirantes a la formación profesional musical solo tres son mujeres y muchas de ellas, se retiran antes de terminar sus estudios por diferentes razones: falta de recursos, embarazo, matrimonio y *bullying*, dado el recurrente acoso de que son objeto por parte de sus compañeros. Algunas, retornan a los municipios de origen, se vinculan con agrupaciones de música tropical, en las que se destacan como instrumentistas, cantantes, arreglistas y directoras. Como prueba de ello se puede mencionar el fenómeno de la proliferación de orquestas femeninas, aspecto del que se hablará luego.

Para superar el determinismo de la tradición, las niñas pertenecientes a las bandas en mención, han podido acercarse a los vientos, que antes fueron dominio del varón: clarinete, saxofón, trompeta y trombón, además de la percusión. Otro fenómeno nuevo es la incursión de la mujer en la dirección de banda. No es una deriva directa del PNB, pero se ha amparado en sus desarrollos; la dirección femenina de banda es el resultado de los programas de formación profesional de las diferentes universidades, espacios donde han

27- El Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, recibe anualmente un nutrido grupo de estudiantes, que provienen de las bandas municipales, con quienes se puede confirmar lo dicho.

recibido capacitación adecuada para nivelarse y participar en un campo de exclusivo dominio masculino. El Concurso Nacional de Bandas de Samaniego ha sido escenario para la expresión de esta novedad.

La participación del género femenino en la dirección de orquesta y banda es muy escasa a nivel mundial. El porcentaje de mujeres que ha logrado abrirse campo en este medio restrictivo, excluyente y discriminatorio es ínfimo. En el orbe se destacan talentosas directoras, como la estadounidense Marin Alsop (1956-), la australiana Simone Young (1961-), la brasileña Ligia Amadio (1963-), la canadiense Keri-Lynn Wilson (1967-), la española Inma Shara (1972-), la estonia-na Anu Tali (1972-), la surcoreana Shi-Yeon Sung (1975-), la mexicana Alondra de la Parra (1980-), la austriaca Nazanin Aghakhani (1980-), la lituana Mirga Grazinyte-Tyla (1986-), la peruana Carmen Moral y las colombianas Cecilia Espinosa Arango y Liliana González Granados (Semana, 2018), entre otras. Cuando una mujer ocupa el cargo de la dirección de una orquesta importante en el mundo, los medios de comunicación destacan la noticia como una curiosidad:

el hecho de que el periodismo haga hincapié en que sea una mujer la que ocupe un determinado puesto, más que en la consecución del logro profesional en sí mismo ya es un síntoma de que la cuestión del género aún no está superada, y de que aún hay mucho trabajo por hacer. (Mujeres y Música, 2017: declaración de Mirga Grazinyte-Tyla).

En Nariño, un pequeño grupo de egresadas de los programas de pregrado en música de las universidades de este Departamento y del vecino Departamento del Cauca, está incursionando en la dirección de banda en los municipios de



la zona andina. Algunas de ellas son Maribén Paredes, Paola Melo y Nathaly Guerrero. También forma parte de esta lista Nathaly López, quien estudia dirección de orquesta en la Universidad EAFIT; es egresada del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño y se ha desempeñado como cantante y directora de coros; tuvo a su cargo la agrupación coral femenina Eco Vocal, cuyo trabajo se conoce en la difusión de la música tradicional nariñense y colombiana. Si bien la regencia de agrupaciones vocales de la región, así como su conformación, han estado dominadas por el varón, la presencia femenina es cada vez más evidente; prueba de ello la constituye el coro femenino dirigido por la profesora Jenny Muñoz.

2.3. Las orquestas femeninas y la música tropical. Alegrías y sinsabores

Las orquestas tropicales femeninas en Nariño tienen una historia reciente. La región ha visto surgir y desarrollarse esta tendencia, que se genera en los ambientes de la música tropical internacional y que se remonta a los comienzos del siglo XX, cuando la cubana y percusionista Irene Herrera Lafarté (1877-1960) fundó una orquesta, en 1928, con sus hijas Mercedes (violín), Josefina (violín), Dora (trompeta y arreglos) e Inés (güiro). Mercedes también fundó su propia orquesta femenina en 1932, conocida con el nombre de Edén Habanero. Continuó este camino, Guillermina Foyo, oriunda de la Habana, quien creó, en 1930, una agrupación, tipo *jazz band*, llamada Orquesta Ensueño (Valdés, 2005: 123). Van a desfilar por la Historia de la música cubana otras agrupaciones, como el Septeto Anacaona (1932), dirigido por Conchita

Castro; Las Hermanas Álvarez (1939), regentada por Juanita Álvarez; la Orquesta Antuey (1939), conducida por Delia Valdez; el Septeto Casiguaya; las orquestas Alegría, Renovación, Nereida y su Ensueño Tropical, Son Damas, Las Canelas, Ricachá, Caribe Girls, Cristal, Caramelo Son y Salsa Morena, entre muchas otras de reciente aparición.

En tiempos más cercanos, una agrupación que logró grandes desarrollos fue Las Chicas del Can; inició en 1976, con el nombre de Las Muchachas, bajo la dirección de Belkis Concepción; en 1981, se asociaron con el cantante dominicano Wilfrido Vargas, con quien alcanzaron la cima del éxito con la interpretación de merengues propios de esta región de las Antillas; la *performace* de la que se sirvió este grupo possibilitó, en breve tiempo, alcanzar un alto nivel de aceptación del público en Latinoamérica y el mundo. Las Chican, como también se las conoció, se convirtieron en un modelo que buscaron imitar muchas jovencitas, quienes conformaron agrupaciones similares y soñaron con alcanzar el estrellato. Así, en Colombia surgieron orquestas femeninas que lograron el aplauso del público y el reconocimiento de los grupos integrados por hombres. Son, literalmente, cientos; sin embargo, los más reconocidos fueron: Son de Azúcar, dirigido por Diana Vargas; la Orquesta Canela, bajo la dirección de María Fernanda Múnera Ricci; la Orquesta D'Caché (1992), dirigida por Francia Elena; Yerbabuena, Tumbadora, Boranda, Anacaona, Marabá, Chicas Madera, Chiqui Band y las Ardillitas, entre muchas otras. Cali fue la ciudad en la que mayor desarrollo tuvo esta modalidad, seguida por Bogotá (Gámez y Delgado, 2015: 56).

Las orquestas de mujeres surgen como un proyecto de autoafirmación y de autovaloración; buscan mostrar su ca-



pacidad y solvencia para el emprendimiento artístico, en congruencia con los postulados feministas que proyectaron la imagen de la mujer en el mundo. Este cambio se ha posibilitado debido a la proliferación de instrumentistas y cantantes egresadas de programas de formación profesional que ha tenido el medio, pero que es un fenómeno internacional. Conviene mencionar que muchas de las orquestas relacionadas tuvieron un varón “en la sombra”; esto es, un músico ausente de la tarima, pero que fungía como director y se encargaba de la contratación y, en muchos casos, protección a las chicas del abuso masculino, generado por el consumo de alcohol. Por citar algunos ejemplos, las ya mencionadas Chicas del Can recibieron la orientación de Wilfrido Vargas; la orquesta Canela tuvo como uno de sus directores a Álvaro Cuervo Villafañe; Jorge Yilkes se encargó de encaminar a la agrupación Tumbadora.

En el Departamento de Nariño, este fenómeno no fue diferente; como consecuencia de la proliferación de las orquestas caleñas, Lucio Botina creó, a comienzos de la década de los años noventa, Aymara y Fantasía Latina, dos agrupaciones conformadas en su totalidad por jovencitas, estudiantes de bachillerato en su gran mayoría. Esta última, que fuera creada en 1992, se desintegró tres años más tarde, debido a la renuncia de su director y de algunas de sus integrantes, que se retiraron para continuar con sus estudios profesionales.

José Aguirre Oliva creó otra agrupación, Son Dulzura, con incorporación de exintegrantes de Fantasía Latina y estudiantes del Programa de Música de la Universidad de Nariño. En 1999, Wilson Benavides, director de la tradicional orquesta Wilson y sus Estrellas, decidió crear, con su hermana María Victoria, la orquesta femenina que llamó Seducción.



Fotografía 6. Orquesta Fantasía Latina, 2006. De izquierda a derecha: Andrea Vallejo, Rosa Liliana Zambrano, Rocío Vallejo, Claudia Rodríguez, Sandra Paz, Milena Burbano, Claudia Barrera, Damaris Buesaquillo y Adriana Martínez.
Fuente: Rosa Liliana Zambrano.

En 2001, el percusionista Carlos Gámez creó Caramelo que, en sus comienzos, fue una orquesta mixta; la conformó con sus propias hijas, Heydy, Carolina y Katherine, que tocan piano, bajo y percusión. Con el tiempo, y bajo la dirección de Katherine, egresada del Programa mencionado, Caramelo pasaría a ser una agrupación eminentemente femenina.





Fotografía 7. Orquesta Caramelo, 2006. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: Katherine Gámez, Ruth Mary Benavides, Carolina Gámez, Heydy Gámez, Dayane Pabón, Rosa Liliana Zambrano, Yuliana Benavides, Yuli Bastidas y Gina Oliva.
Fuente: Rosa Liliana Zambrano.

Esta orquesta, está integrada en la actualidad por trece chicas y es la que mayor éxito y proyección regional, nacional e internacional ha tenido respecto de sus homólogas; ha actuado en escenarios colombianos, mexicanos, peruanos, ecuatorianos y chilenos (Gámez y Delgado, 2015: 56); otra orquesta de similares características es Son Kaney, creada, en 2005, por Jesús Portilla.



Fotografía 8. Orquesta Unión Social, 1935. Foto: T. Mera, Ipiales.
Fuente: familia Ordóñez.

Las orquestas femeninas se conforman por mujeres jóvenes, que cantan, bailan y tocan los instrumentos propios de este tipo de agrupaciones, como son teclados, percusión, vientos metales (trompeta, trombón) y maderas (flauta, clarinete y saxos) y bajo. La generalidad de sus integrantes es profesional o cursa estudios universitarios en música; también, se pueden encontrar estudiantes de la Red de Escuelas de la Alcaldía de Pasto, muchachas que han recibido capacitación de profesores particulares e hijas de músicos, instruidas en sus hogares. El nivel que tienen es equiparable a las orquestas tropicales tradicionales regionales, conformadas, en gran parte, por varones. La competencia que se desarrolla en el medio laboral inclina la balanza hacia las agrupaciones femeninas, porque están provistas de un encanto que

cautiva a las audiencias y llena las plazas. Son —además de afinadas y excelentes cantantes e instrumentistas— bellas, sensuales y diestras bailarinas, condiciones con las que no puede competir el músico varón; sus atributos físicos se ponen de manifiesto por medio de la indumentaria que utilizan para sus presentaciones; con todos estos elementos, no es difícil decidir en el momento de contratar una agrupación para animar cualquier tipo de fiesta.

Sin embargo, esta situación conlleva una serie de complicaciones para mujeres que tienen una relación matrimonial. Pocas veces una mujer dedicada a esta profesión encuentra un esposo comprensivo que apoye su labor, con conocimiento sobre las habituales condiciones de trabajo, en ambientes bohemios, vestida con poca ropa y rodeada de hombres ebrios, cuyo interés se desvía de la calidad interpretativa. Mujeres que, al enfrentar dificultades con su marido por esta causa, deciden continuar, no les queda otra alternativa diferente a la separación, situación que las pone en entredicho en el medio familiar y social. La mujer de hoy debe afrontar las complejidades propias de su profesión, los condicionamientos sociales, las restricciones de la Iglesia a la que pertenece, la crianza de los hijos, entre otras cuestiones.

La española Laura Viñuela describe una de las formas directas de acallar la participación femenina en los diferentes campos laborales: “una mujer que pretenda desarrollar una actividad fuera del espacio doméstico tendrá que enfrentar las críticas que, inconscientemente o no, descalificarán su trabajo debido a las implicaciones sexuales de la asociación mujer-esfera pública” (Viñuela, 2003: 32). El mismo Goethe lo decía: “La casa del hombre es el mundo, el mundo de la mujer es la casa” (Galindo, 2009: 29). Aquellas mujeres que

deciden renunciar a sus actividades musicales para conservar su relación matrimonial y dedicarse al cuidado de la casa y la crianza de los hijos, en algunos casos realizan actividad musical, pero solo en el ámbito litúrgico.

Las orquestas femeninas en el Departamento de Nariño tienen antecedentes que es importante mencionar. En primera instancia, está la orquesta Unión Social, creada y dirigida por el médico y compositor Augusto Ordóñez Moreno, en 1935, en la ciudad fronteriza de Ipiales, donde trabajó al servicio del Grupo Cabal, del Ejército Nacional. Esta orquesta no la constituyeron solo mujeres, pues también formaron parte de ella cuatro hombres (el chelista, el contrabajista, un violinista y el director), pormenor que no la ubica como una orquesta femenina, pero resalta su mención por el elevado número de mujeres —un total de 16— que la componen. Los instrumentos que tocan estas damas, son los aceptados por la normativa social para ser tañidos por las mujeres, como son el violín y los cordófonos de cuerda pulsada. Los repertorios que interpretaba esta orquesta se relacionaban con la música de las tradiciones andina colombiana y popular, y académica europea.

Otra agrupación es la Lira Roja, una orquesta que creó Isaías Melo en el Municipio de El Tambo, hacia 1941. La conformaron 11 niñas, que tocaban la bandola, el tiple, la guitarra, el violín y el contrabajo, instrumentos que, a excepción de este último, se ajustan al mismo modelo presente en la orquesta anterior. Melo trabajó arduamente por las juventudes de este municipio, especialmente por el sector femenino, de lo que es prueba la existencia de esta Lira (Salas, 2013). Dada la organología descrita, se debe suponer que los repertorios interpretados se ligaban a la música tradicional



andina colombiana y ecuatoriana. La vecindad con Ecuador y la transmisión radiofónica posibilitaron la proliferación de rítmicas en territorio nariñense, especialmente el pasillo lento, el sanjuanito y el albazo.



Fotografía 9. Orquesta Lira Roja, 1941.
Fuente: Gerardo Salas Moncayo.

2.4. Semblanza de la composición musical femenina en Nariño

La participación femenina en el ámbito de la composición es limitada en el Departamento de Nariño. Si se tienen en cuenta los compositores nacidos entre 1860 y 1990, el porcentaje de mujeres no supera el cinco por ciento. En el grupo de entrevistadas que da sustento a este apartado, una de las causales más acentuadas que ha restringido la

creación femenina gravita en el círculo de sus relaciones familiares. En la infancia, muchas reciben apoyo de sus padres para aprender a cantar o a tocar un instrumento; parientes y amigos aplauden a la niña que debuta en los escenarios, toca en la banda o en agrupaciones instrumentales. Esta actividad se ve bien solo hasta cuando deja de ser un simple complemento de la formación de la menor; los sinsabores empiezan cuando, al terminar el bachillerato, la adolescente quiere orientar su vida hacia los estudios profesionales en música o desea incorporarse a una orquesta de música tropical. Se podría decir que entre las familias de músicos esta situación es diferente, pero no lo es; en muchas de ellas, las más tradicionales incluso, van a registrar, por generaciones, solo instrumentistas y compositores varones. La idea del músico bohemio permanece en el imaginario de las gentes de la región, de tal suerte que evitan por todos los medios exponer a sus hijas a ambientes “turbios”, donde su feminidad y su honra estén amenazadas.

El listado de las compositoras es corto. De algunas de ellas solo existe un leve recuerdo y un testimonio vago de su actividad creativa. Una de las más pretéritas es Delfina Díaz del Castillo, quien nació a finales del siglo XIX, en Barbacoas, de quien solo se conservan dos obras escritas para piano, un vals, *Lejanías* (c. 1939?), y una marcha, *Lorencita*, dedicada a Lorenza Villegas, esposa del entonces candidato liberal a la presidencia de la República, Eduardo Santos; obra fechada el 17 de junio de 1938. En estas obras se aprecia un buen manejo armónico y temático, que muestran la capacidad de Delfina Díaz para la composición.

Aulagelia Morillo, nació a comienzos del siglo XX, en Ipiales; compuso música popular y religiosa; se conserva de su



legado solo un bambuco, *Alma serrana*, y una letanía. Tocaba el violín y conformó, en los años cuarenta, el Trío Morillo Delgado, junto con su hermana Blanca, quien tocaba la bandola, y su esposo, el compositor Alfonso Delgado Guerrón, intérprete de la guitarra. Quizá, estar a la sombra de su cónyuge, quien tenía reconocimiento nacional, impidió que se diera a conocer su obra y desapareciera, como ha desaparecido la aportación de muchas otras mujeres.

Alicia Eraso Delgado procede también de finales del siglo XIX; tocaba el piano y compuso música tradicional de los Andes colombianos y popular europea. De su obra, se conserva una pieza titulada *El gran fox-trot*, escrita para piano; lamentablemente, no es mucho lo que se sabe de ella.

María de la Cruz Hinestrosa Eraso (1914-2002),²⁸ conocida como Maruja Hinestrosa de Rosero, es la más visible de entre sus homólogas. Hinestrosa formó parte de un nutrido grupo de intérpretes, que se destacaron como pianistas, violinistas y cantantes; entre ellas se puede contar a las hermanas Brando, Consuelo Annexy de Eraso, Cristina Rincón, Laura Schiavenato, Eugenia e Inés Zarama, Querube Sosa, Digna Paz, Cecilia Guerrero Orbegozo, sus hermanas Berta Lía y Julia Luisa, Laura Rodríguez, Orfa Marina Calderón, las hermanas Hammerle, Beatriz Feuillet, Ana Josefa Montenegro y María Inés Segovia, entre otras; las dos últimas de más reciente procedencia.

28- Los datos de la reseña de Maruja Hinestrosa se tomaron de un texto mayor, contenido en el libro *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, de José Menandro Bastidas España (2014a).



Fotografía 10. Maruja Hinestrosa.

Fuente: Revista Cultural Reto, año 2, No. 51, enero de 1985.

Maruja Hinestrosa nació en Pasto el 16 de noviembre de 1914; sus padres, Roberto y Julia, fueron el apoyo permanente en su formación musical, aunque en una sociedad excluyente como la pastusa, la composición se reservaba a los varones. No es de extrañar que cuando la señora Julia (su madre) llevó a Maruja ante Julio Zarama Rodríguez, por entonces director de la Banda Departamental, para darle a conocer su pasillo *El cafetero*, éste le sugirió que orientara a la niña hacia actividades hogareñas, como la costura y la cocina, porque componer



no era tarea de mujeres. Afortunadamente, la compositora y su madre hicieron caso omiso de las palabras de Zarama y decidieron ir a mostrarle la partitura al padre Floresmilo Flórez, capuchino del convento de Santiago, quien, después de tocar la pieza en su armonio, le reconoció valor musical y presagió que Maruja sería una compositora notable.²⁹ En los años veinte, tiempo en el que la compositora empezaba a dar sus primeros pinitos musicales, se permitía “la participación de la mujer en actividades literarias, dramas, canto, declamación, reinados universitarios, en los cuales se jugaba a tener un acercamiento a algún tipo de actividad cultural, pero sin llegar a involucrarse tanto que corriera peligro su feminidad” (Álvarez, 2007: 511).

De Roberto, su padre, heredó el amor por la música, que la llevaba a estudiar piano en las horas de recreo, mientras sus compañeras se dedicaban a los juegos propios de la edad. Roberto, después de comprobar el talento de su hija, le compró un piano en 1932, instrumento que la acompañaría hasta el día de su muerte, hecho que ocurrió el 8 de enero de 2002. En él practicaba la técnica y tocaba variados repertorios hasta avanzada la noche. Comentaba la compositora que *El Cafetero* lo compuso a hurtadillas de su profesora de piano, la hermana Bautista, porque a ésta le desagradaba la música popular, ya que era de nacionalidad alemana y su gusto se orientaba solo a la música clásico-romántica (Pérez, 2000). Esta religiosa franciscana le enseñó lo básico del piano por medio del método Czerny, empleado en todos los conservatorios del mundo aún en la actualidad.

29- Entrevista a Maruja Hinestrosa realizada por Lucía Pérez, el 15 de octubre de 2000. La mayoría de los datos relacionados en esta reseña, se tomaron de esta entrevista, facilitada gentilmente por la señorita Pérez.

Cuando tenía 21 años de edad, en 1937, contrajo matrimonio con el ingeniero Jorge Rosero Rivera. Por tratarse de un matrimonio de sociedad, la *Revista Ilustración Nariñense* registró el acontecimiento con este texto:

Se unieron con los sagrados vínculos del matrimonio el inteligente caballero señor doctor Jorge Rosero Rivera con la encantadora Srta. doña María de la Cruz Hinestrosa. Lleva el doctor [Rosero] Rivera como patrimonio a su nuevo estado una sólida preparación científica y práctica que le permiten hacer frente a todos los problemas de la vida, pues nos consta que fue el estudiante más aprovechado que en su tiempo tuvieron los Reverendos Padres Jesuitas. Concluidos sus estudios secundarios marchó a España donde coronó su carrera de Mecánico-Electricista. A María de la Cruz le sonríe juventud, belleza y espiritualidad, junto a una sólida preparación artística que harán las delicias del hogar. Reciban nuestros parabienes. (*Ilustración Nariñense*, 1937: 33).

Los aportes de los esposos a la nueva sociedad conyugal son, por un lado, la ciencia y, por el otro, la belleza, la espiritualidad y la música, combinación que no deja de ser interesante, si no fuera porque la ciencia la representa una profesión ostentosa, y lo restante alude, simplemente, a los atributos físicos y anímicos; en este orden, la música no es más que una simple cualidad dentro del conjunto de aportes que lleva la mujer a la constitución del hogar, entre los que figuran otros, como saber cocinar, bordar y el cuidado de la descendencia. (Bastidas, 2016).

Para referirse a su obra es preciso comenzar con su pasillo estrella, *El Cafetero*, actualmente el emblema de la Federación Nacional de Cafeteros. Maruja Hinestrosa se identifica



por medio de esta obra, a pesar de haber compuesto otras piezas, que gozan del aprecio regional, como el pasillo *Yagarí*, el vals *Las tres de la mañana* o la *Serenata colombiana*, uno de los temas con los que ganó el Gran Mono Núñez la cantante Consuelo López, en el año 2007. Del vals *Las tres de la mañana* existe una versión del conjunto Ronda Lírica, con la voz de Bolívar Meza, vals inspirado en el dolor de un hombre que había perdido a su amada. (Ronda Lírica, 2017).

La estructura de sus obras se inscribe en el ámbito de la música tradicional colombiana, con sus rítmicas y sus círculos armónicos característicos, y en aires iberoamericanos. Su trabajo se conserva en su totalidad debido a su familia, que vela por su legado y memoria, lo cual constituye una sensible diferencia respecto del tratamiento que han tenido otras compositoras en la región, el país y el orbe. La relación de su producción se resume de la siguiente manera: los pasillos *El cafetero*, *Picardía*, *El deportista*, *Yagarí*, *Serenata colombiana*, *Gloria*, *Destellos*, *El periquete*, *El guaranjal*, *Nuevo amanecer*; los valeses *Las tres de la mañana*, *Dulce sueño*, *Valle de Atriz* y *La flor de la montaña* y suite de cuatro valeses: *Al Galeras*, *A la mujer*, *A los hombres* y *Al paisaje nariñense*; los boleros *Ciegamente*, *Alma mía*, *Eco lejano*, *Cruel amargura*, *Vuélveme a querer*, *Angustia* y *Navegando*; los bambucos *La molienda*, *El guarangual* y *El ingenio*; los tangos *Amigo mío*, *Nos dan las doce*, *Reproche*, *Vacío* y *Cruel amargura*; las baladas *Pobre mía*, *Todos llevamos una cruz* y *Madre mía*.

Además, compuso una serie de piezas en ritmos latinoamericanos, como *Yaguarcocha*, sanjuanito ecuatoriano; *Arroyito pampero*, cueca chilena; *Lamento africano*, son cubano, y *Mi viejo guardián* “*El Galeras*”, ranchera; también son de su autoría: *Fantasía española* y *Fantasía sobre motivos colombianos* que, a juicio de algunos investigadores, también recibe el nombre de

Concierto para piano en Si menor. Otras composiciones son *La nazarena* (jota española); *Ave María*, obra para canto y piano; *Bosques húngaros*, *Ensueño*, *El recuerdo*, *Saudades*, *Bandera azul* (himno) e *Idilio* (slow). No está por demás decir que, a pesar del marcado acento popular que posee el trabajo de Hinestrosa, no deja de tener elementos formales que lo acercan a la academia, como es el caso de las *fantasías* y el *Ave María*.

Recibió homenajes del entonces alcalde de Bogotá Andrés Pastrana; de Sayco, en dos oportunidades, 1984 y 1992; Medalla de Oro del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. En Nariño, en 1984, el gobernador Alberto Díaz del Castillo la condecoró con la Medalla al Mérito Gobernación de Nariño; el mismo año, la Alcaldía de Pasto la homenajeó con la Medalla Cívica “Ciudad de Pasto”; también lo hicieron el Club del Comercio de Pasto y la Colonia Caldense residente en la misma ciudad (Bravo, 1995: 109).



Fotografía 11. Doris Chaves Carrillo.
Fuente: Doris Chaves C.



Otra mujer que goza de prestigio en el país es Doris Chaves Carrillo; sin embargo, su vida artística no es, lo que se podría llamar, un lecho de rosas. Debió luchar contra viento y marea para que pudiera coronar sus sueños de ser compositora; su testimonio de vida es, quizá, la muestra de que es posible vencer la dificultad y sobreponerse a las limitaciones impuestas por el medio social y familiar. Chaves Carrillo nació en Pasto el 8 de junio de 1957.³⁰ A la edad de cuatro años salió de su ciudad natal para radicarse en Barranquilla, lugar al que se trasladó su familia por asuntos laborales. Por las mismas razones, tres años más tarde, se residenciaron en el Municipio de Chía (Cundinamarca), donde transcurrió gran parte de su niñez. Estudió el bachillerato en Bogotá, en el Colegio El Carmelo, y su carrera profesional de Optometría, en la Universidad de La Salle.

Desde muy niña mostró su inclinación hacia la música; los rumores de su canto llenaban cotidianamente la casa paterna, con imitación de Rocío Durcal, quien, por esa época, era la cantante de moda. No recibió apoyo alguno en el núcleo familiar respecto a la música; cuando terminó bachillerato quiso estudiarla, pero su padre se negó y la obligó a ingresar a la carrera de Optometría, para entonces novedosa y con mucho futuro.

La influencia paterna fue muy fuerte; creció rodeada de consentimientos que forjaron un temperamento de inseguridad y timidez que le impedía imponer su criterio. Sin embargo, ya en la universidad, se relacionó con todo lo que tuviera que ver con música, empezando por la tuna femenina, donde

30- Los datos de la reseña de Doris Chaves Carrillo fueron suministrados por la propia compositora y se consignan en un trabajo mayor, en *Compositores Nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Pasto, Editorial Universidad de Nariño, 2014b, pp. 237-244. Texto de José Menandro Bastidas-España.

se sintió muy a gusto. Durante sus estudios de Optometría, conoció al antioqueño Hernando Aguirre, un estudiante de la misma carrera, quien se convertiría, años después, en su esposo; Aguirre también tenía cierta afición por la música; de hecho, perteneció a la tuna masculina de la misma institución. El noviazgo solo duró tres meses, pues él terminó la carrera y regresó a Medellín.

Cuando Doris Chaves culminó sus estudios, su padre decidió abrirle un consultorio, donde trabajó por espacio de un año. Este trabajo lo suspendió, porque su progenitor decidió radicarse en El Salvador, para adelantar sus negocios. Por medio de unos amigos de su familia, una firma alemana la contrató para trabajar en San Salvador, ciudad en la que, para entonces, no había mujeres optómetras. La credibilidad hacia el sexo femenino era escasa; sin embargo, y de manera paulatina, fue abriéndose espacio en el medio profesional, hasta lograr el respeto de sus colegas.

Tres años después, recibió una invitación de la Federación Nacional de Optómetras de Colombia, para un Congreso que se realizaría en Bogotá. En esta visita, se reencontró con Hernando Aguirre, con quien reanudó su relación y, posteriormente, contrajo matrimonio. Chaves renunció a su trabajo en San Salvador y se radicó en Medellín, con su esposo. Haciendo espacio en sus ocupaciones laborales y familiares, la pareja conformó un dúo musical, con el que realizaban algunas presentaciones. En estos primeros tiempos, la compositora recibió mucho apoyo de su cónyuge; no así en años posteriores.

Como muchos creadores en la mayoría de las artes, Doris Chaves inició la composición en momentos emocionales muy agudos, momentos de dolor que permitieron transparentar su alma y llevarla a producir canciones que han



saltado al papel de una forma incontenible y espontánea. Bambucos, pasillos, villancicos, valeses, baladas, rancheras y boleros fueron sucediéndose, primero temerosos y, luego, con soltura y dinamismo.

La Navidad, una época de mucha alegría por los recuerdos de la infancia, la llevó, en 1991, a crear sus primeros villancicos. En la medida en que su música iba visibilizándose, varias personas empezaron a interesarse por su trabajo; por insinuación de algunos allegados, en 1993 decidió presentar una de sus obras en el Concurso Mono Núñez; allí participó con el bambuco *Añoro mi soledad*, pieza que resultó ganadora en la eliminatoria regional. El bambuco se presentó en Ginebra (Valle) en el certamen de 1993, interpretado por la cantante antioqueña Judy Muñoz, y llegó a la final, pero no ganó. A pesar de no salir vencedora, su nombre de compositora empezó a conocerse en el círculo musical andino del país. En ese mismo concurso, los directivos de FUNMÚSICA de Antioquia le propusieron presentar su grupo de niños en la tertulia de Navidad, en el Club Campestre de Medellín.

Si bien la compositora tenía un coro infantil, que no alcanzaba el nivel musical suficiente para una presentación pública de esa magnitud, aceptó. Su esposo, con quien la relación conyugal había iniciado tiempo atrás un proceso de declive, la criticó fuertemente por aceptar semejante reto, más aún cuando se enteró de que pretendía lanzar en el mismo evento su primer trabajo discográfico. Este estado de desamor produjo también sus frutos; en 1995, grabó el álbum *Pasión de mujer*, interpretado por ella misma, que revela las vivencias de los últimos años de su matrimonio y el dolor que le ocasionó, finalmente, su ruptura; incluye trece temas, entre boleros, valeses, baladas y rancheras.

A raíz de la separación, la vida de la compositora cambió en muchos aspectos: desaparecieron sus amistades, se acabó la solvencia económica, desapareció el coro infantil y la amistad con las cuñadas. Con gran esfuerzo logró sobreponearse; organizó un nuevo coro, que llamó Infantes en Azul y Sol.³¹ Chaves recuerda que muchas veces las lágrimas caían sobre el papel cuando componía canciones, como el pasillo *Diciembre*; sin embargo, la producción está llena de ritmos alegres y dinámicos. Este trabajo se denominó *Navidad en luces, música y amor*. En su realización, participaron Luz Marina Posada, Lina Moreno y Alejandra Ospina.

Su obra abarca gran variedad de ritmos y sobrepasa el medio millar. Entre otras, se destacan los musicales *El payasito feliz*, *Mágica Navidad con la fantasía de los ángeles*, *Un hermoso sueño de Navidad*, *Cartas a Papá Noel*, *El secreto de la Navidad* y *Concierto de la lluvia*; la colección de villancicos *Luna de diciembre*; el trabajo discográfico *Campanas de Navidad*; los boleros *Cómo explicar este amor* y *Necesito de ti*; los bambucos *El pintor*, *Colombia cómo te quiero* y *Fiesta en el cielo*; las canciones *Y soy feliz* y *Necesito tiempo*; el bunde *La pena*, el pasillo *Cariño eterno* y el pasaje *Así eres tú*.

Doris Chaves ha vertido su vida en su trabajo compositivo; ha llenado de profundo afecto los musicales que llevaron alegría a miles de personas, especialmente a los niños. El afecto se manifiesta, también, en cada grabación: con su propia voz, comparte la emoción de vivir, y hacerlo, no de cualquier forma, sino con agradecimiento y compromiso. Aquel lejano momento en el que inició su labor compositiva como producto de una pena profunda fue afortunado, y lo

31- Nombre sugerido por la poetisa colombiana Cony Rojas Sanín, amiga de la compositora.



fue porque, a partir de allí, ha sido grande el caudal de sentimientos vertidos en todas las obras que se han desprendido del espíritu de esta mujer.



Fotografía 12. Astrid Álvarez Córdoba.
Fuente: Astrid Álvarez C.

Una figura que ha mostrado sus trabajos en escenarios rigurosos como el Festival Mono Núñez es Astrid Álvarez Córdoba.³² Nació en Pasto y desde muy niña tuvo contacto con la música por medio de su abuelo, Alfredo Córdoba, quien fue intérprete de la bandola. En el Colegio Nuestra Señora del Carmen, donde cursó sus estudios básicos, participó como cantante en diferentes actividades bajo la orientación de José

32- Los datos contenidos en esta reseña los suministró a los investigadores, Astrid Álvarez Córdoba.

Luis Báez, su profesor de música; además, recibió el reconocimiento de las directivas de ese colegio por componer una canción a Santa Teresa de Jesús, su primer trabajo creativo.

En la Universidad de Nariño, cursó el Programa de Preuniversitario y el de Licenciatura en Música con énfasis en Dirección Coral. El trabajo de Astrid Álvarez tuvo una temprana inclinación hacia las rítmicas de la zona andina nacional como consecuencia de su formación con el profesor Pedro Pablo Bastidas, uno de los pocos abanderados en la ciudad de Pasto de esta tradición. De la etapa de su formación profesional se derivan el canto, la escritura de textos poéticos para sus canciones, la dirección coral, la docencia y la composición, campos en los que ha aportado significativamente. En este proceso, fue muy importante la presencia del compositor Javier Fajardo Chaves (1950-2011), profesor de dicho Programa, quien, a lo largo de los 31 años dedicados a la enseñanza musical en la Universidad, orientó a un gran número de estudiantes hacia la composición.

Participó en el Concurso Mono Núñez en la modalidad de canción inédita con el bambuco *Canto como colombiano* y el vals *De siempre*. A raíz de esta participación, estrechó relación con Gustavo Adolfo Rengifo, entonces director del mencionado concurso, quien se convirtió en un importante apoyo para su trabajo creativo. En este punto, es importante destacar la presencia de Andrés Jurado, quien se convirtió, por estos tiempos, en su guitarrista de cabecera y, más tarde, en su esposo, relación que traería al mundo a Sofía, quien en la actualidad, estudia canto en Medellín.

Inspirada en una visita al Departamento del Putumayo, compuso el bambuco *Tierra de sueños* (1994), que inscribió en el Festival de la Canción del Putumayo, realizado



en el Municipio de Sibundoy. Este bambuco fue el ganador del evento y le permitió a su autora obtener la Lira de Oro, otorgada por la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (Sayco). En 1995, compuso un *bossa-nova* titulado *Cómo me dueles*, obra con la que participó en el Festival Los Cristales de Cali, para ser acreedora de una mención especial. Recibió ofrecimientos para comprar sus derechos, pero prefirió reservarla para su propia producción fonográfica. En 1997, presentó un conjunto de obras con el nombre *Una historia para entonar*, con el objeto de participar en el Concurso Mono Núñez; entre las obras elegidas estaba el vals *De siempre*, el bambuco *Para comenzar* y el pasillo *Meciendo el tiempo*, compuesto sobre un poema de Miguel Ángel Ochoa; el bambuco participó como tema inédito y obtuvo el segundo lugar, descalificado por un jurado que consideró que la obra poseía una estructura melódica muy compleja, demasiado exigente vocalmente, lo cual contravenía los principios del concurso, más orientado hacia lo popular.

En 1998, volvió a presentar en el mismo concurso el bambuco *Con la forma en que me quieres*; la obra llegó a la final, pero no alcanzó ningún reconocimiento. En este mismo año, la Revista *Correo del Sur* destacó su labor en la creación musical y le otorgó el premio como la compositora más reconocida del suroccidente colombiano. Con la guabina *Cada vez que me quieras tú*, conquistó el Colono de Oro en el Festival Nacional de Música Andina y Campesina Colombiana, realizado en Florencia (Caquetá), en diciembre de 2001. También compuso, en los mismos tiempos, la danza *Si vuelves*, el pasillo *Cuando llegue el día* y el bambuco *El aroma de tu niñez*, dedicado a su hija.

En 2004, produjo su primer disco compacto, apoyada por Andrés Jurado como arreglista e intérprete, y con recono-

cidos músicos de diferentes lugares del país. En este trabajo se incluyeron estos temas: *Para comenzar* (bambuco), *Soy un velero seco* (pasillo), *El aroma de tu niñez* (bambuco), *De siempre* (vals), *Cada vez que me quieras tú* (danza), *Sólo eso* (bambuco), *Meciendo el tiempo* (pasillo), *Con la forma en que me quieres* (bambuco), *Cómo me dueles* (*bossa nova*), *Cuando llegue el día* (pasillo), *Porque aún me faltas* (bambuco), *Si vuelves ya* (danza) e *Inmenso sur* (bambuco). En el mismo año, la invitaron al concierto de Cantautores del Mono Núñez, conjuntamente con Claudia Gómez y Luz Marina Posada.

En 2010, produjo su segunda grabación, titulada *Creo en Dios*, trabajo realizado con Andrés Jurado y Ariel Ferrín; y grabó *Sólo el amor*, una de sus últimas composiciones. En su amplio repertorio, no incluye únicamente temas con ritmos de música andina colombiana; también, ha compuesto canciones infantiles, baladas y música religiosa. Actualmente, se halla vinculada a la Institución Educativa Municipal de Obonuco, como docente del Área Artística; cursa estudios de Maestría en Música Académica Latinoamericana, en la Universidad Nacional del Cuyo, en Mendoza (Argentina), y trabaja particularmente con solistas vocales y grupos corales.

Algunos de los reconocimientos que ha recibido son: premio Revista *Correo del Sur* como solista destacada y como compositora, premio recibido en tres ocasiones, y la realización del Concurso Departamental de la Canción Colombiana, organizado por la Fundación Musurunakuna en 2007, como un homenaje a su producción artística. Por medio de su trabajo, Álvarez ha contribuido a la difusión de repertorios tradicionales de la zona andina nacional, repertorios de escasa escucha entre las nuevas generaciones; ha representado a la región y ha dejado en alto el nombre del Departamento de



Nariño en todos los escenarios en los cuales interpretó sus canciones y las de otros compositores. Expresa por medio de sus obras la capacidad creadora femenina, y demuestra que es posible hacer realidad los sueños, aun en contravía de una sociedad que recurrentemente subvalora a las mujeres.



Fotografía 13. Sandra Mora Hidalgo.
Fuente: Sandra Mora H.

Sandra Mora Hidalgo es otra importante compositora de Pasto, egresada del mismo Programa de formación profesional que Astrid Álvarez. Nació el 3 de enero de 1973,³³ hija de Roberto Mora y Leonor Hidalgo (quien debió encargarse de la crianza de sus tres hijos, tras el abandono de su esposo). Desde muy temprana edad, se evidenció su talento para el canto, al ganar varios de los concursos regionales en los que participó.

33- La fuente de esta reseña, es un texto facilitado por Sandra Mora Hidalgo.

En 1990, el gobierno de Germán Guerrero López, alcalde del Municipio de Pasto (1990-1992), le otorgó una beca para estudiar en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, antecesora del Programa de Licenciatura, que cursaría luego. En este periodo, fue alumna de José Guerrero Mora, a quien le debe su participación y posterior éxito en el concurso de la canción francesa *Chanteclair*, organizado por la embajada de ese país, en el cual ganó las eliminatorias departamental y nacional y posteriormente, pudo viajar a París, Francia, en representación de Colombia, para la final. Compitió con representantes de Ecuador, Venezuela, Bolivia y Canadá, y obtuvo el primer lugar; este triunfo permitió que Gloria Pachón de Galán, embajadora de Colombia en ese país, le otorgara la posibilidad de estudiar canto en la escuela privada Artes del Mundo por el tiempo de duración de la visa. A su regreso a Pasto, continuó su formación musical en la Universidad de Nariño.

La Gobernación de Nariño, en el gobierno de Luis Ernesto Chaves Martínez, le hizo un reconocimiento público por su calidad artística (1991), con la entrega de una placa en un evento realizado en el despacho del gobernador. Dos años más tarde, participó en el Concurso Festibuga, evento que se realiza en la ciudad de Guadalajara de Buga (Valle del Cauca). La Revista *Correo del Sur*, en cabeza de su director Claude Toulliou, en su afán permanente por estimular a los artistas, literatos y gestores culturales, le otorgó el premio como Mejor Intérprete Solista del Departamento de Nariño (1994). Un año más tarde, ganó el primer puesto como solista en el concurso de la canción organizado por la Alcaldía del Municipio de San Lorenzo, con ocasión de sus fiestas patronales.

En 1995, también obtuvo el primer puesto en el II Concurso de Intérpretes y Compositores de Música Colombiana,



en el Municipio de Buesaco (Nariño), triunfo que le permitió realizar su primer trabajo discográfico en acetato, en el que incluyó una de sus primeras obras, *Legión de ángeles clandestinos*, compuesta sobre un poema del cartagenero Raúl Gómez Jattin, y la colaboración de su hermano Fabián Mora, quien realizó la adaptación y los arreglos de la obra para instrumentos andinos; en este mismo año, Fabián falleció; su partida, demasiado prematura, le produjo un profundo dolor.

Una de las actuaciones más destacadas de Sandra Mora a lo largo de su carrera artística fue su participación con la interpretación del Himno Nacional, en la disputa del Campeonato Mundial de Boxeo (1996), donde se hallaba en liza el cinturón del Peso Mosca, en el Coliseo Sergio Antonio Ruano, de su ciudad natal. En el subsecuente año, la invitó el rector de la Universidad Nacional, Víctor Manuel Moncayo, para realizar un concierto de música popular latinoamericana, en el Teatro León de Greiff y en la Plaza Che, con el acompañamiento y la dirección musical de John Granda Paz; el éxito de esta presentación fue tan resonante que, en 1998, la invitó nuevamente la misma Institución, esta vez para realizar un concierto en homenaje al Padre Camilo Torres, invitación a la que concurrió acompañada por una agrupación dirigida por el compositor Javier Martínez Maya.

Los triunfos de Sandra Mora como cantante son múltiples: obtuvo el primer puesto en el primer concurso “Por una cultura diferente”, del Municipio de La Unión (Nariño), en 1999; igualmente, en el concurso “Un canto a Manizales” (2000) y, además, en el certamen de cantautores en Guayaquil (Ecuador), en 2001, con su obra *En busca de soñadores*.

Con el propósito de proyectarse nacional e internacionalmente, en 2002 decidió conformar el grupo Lapsus Band

y Sandra Mora; lo integraron músicos muy reconocidos en Pasto, como el pianista Alex Ramos, el bajista Wilson Fajardo, el baterista Jeimmy Argoty, el percusionista Mauricio Obando, el saxofonista John Serbio Solarte y el guitarrista Esteban Santamaría. En el año 2002, participó, con el acompañamiento del Trío Tango Azul, bajo la dirección de Orlando Salazar, en el Concurso Nacional del Pasillo realizado en Aguadas (Caldas), donde llegó hasta la segunda eliminatoria.

En 2003, se vinculó como docente de la Fundación Batuta, programa del gobierno nacional que fomenta el estudio de la música y la creación de orquestas sinfónicas juveniles. Además de medio laboral, en el cual Sandra Mora se desempeña profesionalmente, también recibe capacitación en el campo pedagógico de la música, la dirección coral y orquestal. Ha participado en talleres y seminarios bajo la tutoría de Martha Sofía Rivera, María Cristina Rivera, Jorge Arbeláez, Ramón González, Carlos Godoy y Alejandro Zuleta (1958-2015), entre otros.

Como en las cuerdas del alma muchas veces se agitan las notas más inquietantes y profundas de la vida, en 2005 nació su única hija, Venus Sofía; este alumbramiento fue, para la compositora, el comienzo de la redefinición de su vida; la niña se ha convertido, desde entonces, en su principal apoyo emocional y en el motor de sus diferentes proyectos. Una de las primeras tareas que decidió emprender fue la recopilación de sus obras, con miras a realizar una producción fonográfica. Esta grabación se efectuó tres años más tarde (2008) bajo la dirección de Esteban Santa María y se titula *Viaje de todos los colores*. Este primer CD contiene trece canciones inéditas originales, con música y letra de la compositora, y se lanzó en 2009, con la colaboración de la gobernación del Departamento. Este compendio de canciones maneja varios



géneros, presentes en el desarrollo artístico de Sandra Mora, como son la música mensaje latinoamericana, el bolero clásico y la música andina colombiana. En el mismo año del nacimiento de su hija, participó en el Factor X del Canal RCN, en el que no llegó a la final, pero dio muestras de su talento y capacidad interpretativa.

En el II Encuentro de Culturas Andinas (2010), realizó un concierto con la Banda Departamental de Nariño, con interpretación de su obra *En busca de soñadores*, con arreglos de John Serbio Solarte. Como resultado de su trabajo con la Fundación Batuta, en ese mismo año inició los preparativos para su primer trabajo fonográfico de canciones infantiles. A la fecha no está terminado, pero pronto podrá el público infantil conocer las canciones que contiene: *Amor de gatos*, *Marea de cumbias*, *Arre Pinto*, *Arrullo a Venus* y *Goticas*. En el III Encuentro de Culturas Andinas (2011), tuvo lugar el I Encuentro de Mujeres Cantoras, en el que participó la compositora con sus obras y con repertorio latinoamericano.

La invitaron el grupo Dama-Wha y la Orquesta Sinfónica del Departamento del Valle del Cauca (2011) para interpretar su obra *En busca de soñadores* y repertorio latinoamericano, montaje con el que ofreció conciertos en la Sala Beethoven del Instituto de Bellas Artes, el Parque Panamericano de las Banderas de Cali y el Municipio de Sevilla, de ese Departamento. En este mismo año, inició los preparativos de su nuevo trabajo discográfico con obras propias y de otros compositores; las canciones de su autoría a incluirse en este CD son: *Madres*, *Mil historias de amor*, *Sonrisas ante la adversidad*, *Luna*, *Ciudad Sorpresa*, *Libres*, *Era Abril* y *Legión*.

Otra faceta de Sandra Mora se relaciona con la docencia, que desarrolla en diferentes instituciones de la ciudad de

Pasto. Desde los veinte años de edad, inició su trabajo como pedagoga musical en distintos centros educativos, como el CEHANI, Batuta y las fundaciones Urdimbre e Infancia colombiana; su labor docente tiene un alto compromiso social, dado que estas instituciones albergan población vulnerable, marginal y desplazada, que requiere de una gran vocación de servicio para llevarla a cabo.

Actualmente, es coordinadora del Centro Orquestal Urcunina de la Fundación Batuta, ubicado en la Comuna Tres del Barrio Santa Bárbara de la ciudad de Pasto; este centro de estudios musicales depende del Programa de Música para la Reconciliación, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social (DPS), seccional Nariño.

Su trabajo compositivo no es muy abundante, pero tiene honda significación; sus canciones recorren las cumbres de los Andes cargadas de mensajes que dan aliento y esperanza; compuso los sonsureños *Mi tierra*, *Carnavaleando* y *Ciudad sorpresa*; *Urcunina* (bambuco), *Ámame como yo a ti* (canción), *Obras de Amor* (canción), *Me transformo* (canción), *Cocha* (andaluza), *Vital* (canción mensaje), *Almas gemelas* (bolero), *Embrujo* (bolero), *Secreto y prohibido* (bolero), *Madres y mil historias de amor* (bolero), *Sonrisas ante la adversidad* (bolero), *Luna* (canción), *Pequeña inspiración* (bossa nova-bolero), *Mentiras* (rock), *Libres* (instrumental), *Era abril* (bolero) y *Legión* (canción mensaje). Las canciones infantiles *Pescadito de río* (porro), *Los duendes* (canción), *La gran cena* (canción), *Arre Pinto* (pasaje), *Goticas* (canción), *Mosqueteros* (canción), *Amor de gatos* (canción), *Mi escuelita* (canción), *Mareas* (cumbia), *Arrullo a Venus* (arrullo), *Viaje multicolor* (canción) y *Me gusta bailar* (canción).

Al buscar las causales de la proliferación de compositores e intérpretes en el Departamento de Nariño, generalmente



se encuentran en el propio seno familiar. Si una familia dedica tiempo al cultivo de la música, todos sus integrantes, hombres y mujeres, reciben ese influjo; sin embargo, raras veces se alienta a la mujer para adentrarse en el plano creativo; cuando esto ocurre, se producen casos como los de Mónica Andrea Eraso, Ana Milena Ramírez, Adriana Velázquez Rosero, las hermanas Dary Emilcen y Denis Yubenis Rivera, Mariluz Domínguez y María Rosario Quintero, quienes nacieron en hogares que favorecieron su inclinación musical, bien por línea paterna o materna.

En el caso de Mónica Andrea Eraso,³⁴ su padre y abuelo, Roque y Jhon Eraso, pusieron todo su empeño para transmitirle su conocimiento y amor por la música. Nació el 2 de octubre de 1982 en el Municipio de San Lorenzo, ubicado en el norte de Nariño; estudió la primaria en el Colegio de las Hermanas Bethlemitas de su pueblo natal y se graduó como profesional en Preescolar, en la Institución Universitaria Cesmag, de la ciudad de Pasto.

Su formación musical es autodidacta, a pesar de haber cursado algunos estudios en el preuniversitario del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño. A los 4 años de edad inició sus presentaciones públicas, al cantar sencillas canciones en eventos escolares y familiares y a los 12 años descubrió que tenía talento creativo, al componer su primera canción. El principal trabajo como intérprete del canto se asoció a las orquestas tropicales femeninas; durante seis años fue integrante de Son Kaney, agrupación que dirigió Jesús Portilla. Sin embargo, debido a su emprendimiento, desde hace 15 años dirige su propio grupo, Sexy Canela, que interpreta rit-

34- Entrevista a Mónica Andrea Eraso, el 20 de febrero de 2018.

mos tropicales; orquesta que se ha presentado en diferentes escenarios en Colombia y Ecuador. Con este grupo, grabó *Amor sincero*, vallenato, que se mantuvo en los primeros lugares en 2017, en las emisoras de Perú, Ecuador y Bolivia. *Sexy Canela* ganó los premios Aimer Ángel Restrepo y T.V Sur. No obstante los reconocimientos recibidos, la mayor satisfacción para Mónica Andrea Eraso es el caluroso aplauso del público en todos y cada uno de los lugares donde se ha presentado, significativo reconocimiento de la validación social de su trabajo.

Dos aspectos conflictivos en las orquestas femeninas son la maternidad y la edad de las integrantes, como ya se mencionó. Cuando la dirección de la orquesta recae sobre un hombre, el rechazo hacia las mujeres madres es más frecuente, en comparación con homólogos femeninos al frente de estas agrupaciones. En el caso de *Sexy Canela*, Mónica Eraso no ve en esta circunstancia un problema; como directora, considera que es necesario convenir el horario de los ensayos para que sus compañeras desarrollen su labor como madres. La escena de un ensayo de una orquesta femenina, se compone de mujeres que cantan y tocan y alrededor, varios niños que hacen tareas o toman biberón; no solo tiene música; también se oyen llantos, risas y gritos de niños que se desplazan entre tamboras y saxofones. Como se dijo, mujeres jóvenes, cuya lozanía es un importante atractivo, integran la amplia generalidad de estas agrupaciones, situación que deriva en una contratación mejor remunerada, lo que ha creado un estereotipo, especialmente en las agrupaciones dirigidas por varones, donde la edad máxima aceptada para las integrantes no sobrepasa los 28 años. En la agrupación de Mónica Eraso, esto tiene mayor flexibilidad; sin embargo, y dada la exigencia social impuesta para estos grupos, no deja



de tener sus límites; si bien la edad puede ser mayor a la señalada, la mujer debe mantener un cuerpo esbelto.

Mónica Andrea Eraso reconoce que ha vivido momentos inolvidables en los años que lleva desarrollando la actividad musical; sin embargo, también recuerda episodios oscuros, como cuando las forzaron a tocar, sin previo aviso, en una zona de conflicto armado, cuyo nivel de peligrosidad era muy alto; afortunadamente, no hubo complicaciones. Además, considera que el apoyo de los entes gubernamentales es escaso o nulo y denuncia que muchos de los concursos en los cuales las orquestas participan cada año, para la contratación de la animación de las diferentes fiestas del municipio de Pasto o del Departamento de Nariño, se han “arreglado” previamente, en favor de algunos grupos. Por otra parte, su trabajo compositivo supera la media centena y está inscrito en las rítmicas propias de la música tropical y en las tradicionales de la zona andina colombiana.



Fotografía 14.

Ana Milena Ramírez Vela, 2018.
Foto: Javier Vallejo.

Para seguir en la línea de aquellas compositoras cuyo núcleo familiar se ha relacionado con la música, se encuentra Ana Milena Ramírez Vela.³⁵ En su caso, el impulso lo recibió de su madre, quien la orientó hacia la guitarra, y de su tía abuela, que era intérprete del piano. Nació en Ipiales, donde pasó sus primeros años y, luego, se trasladó a Bogotá, ciudad en la que cursó los estudios de bachillerato, en el Colegio del Rosario de Santo Domingo. Regresó al Departamento de Nariño y se radicó en Pasto, lugar donde cursó la carrera de Trabajo Social, en la Universidad Mariana, y Diseño Textil, en la Academia Estimoda.

Su formación musical es por completo empírica; desde su temprana juventud se vinculó con la actividad vocal e instrumental en diferentes tunas, como la Rosarista, agrupación perteneciente al colegio ya mencionado; la de la familia Vela, la “Tuna del Carnaval” y la “Tuna Mixta Rosarista – Jordán de Sajonia”. Su trabajo como compositora se ve proyectado en algo más de la media centena de canciones, y dos trabajos discográficos, *Las mismas calles* y *Retratos*; el primero, lo compuso en 1976 y presentó al público en dos ocasiones: en el Club Colombia, de Pasto, con la participación del cantante Oscar Golden (2004), y en el Grupo Cabal de Ipiales, con el acompañamiento del Trío Los Románticos. Combina diferentes estilos; recurre a la tradición andina colombiana y a la música de corte romántico y tropical. En 2016, realizó otro lanzamiento en el Club Colombia, esta vez con el acompañamiento del Grupo Bravo y el dueto conformado por Astrid Álvarez y Andrés Jurado. El listado general de sus obras incluye: *Retratos* (balada), *Bésame* (bambuco) *Milagro de amor* (bolero ranchero), *Luna montañera* (pasillo ecua-

35- Entrevista a Ana Milena Ramírez Vela, el 21 febrero de 2018.



toriano), *Volví a mis amigos* (ranchera), *Ni a San Juan ni al charco* (bambuco), *En mi Nariño* (sonsureño), *Cuando tú me arrullas* (bolero), *Ladrón descarado* (corrido), *La niña de mis ojos* (vallenato), *Nunca es tarde* (son cubano), *Romanceando* (cumbia), *Como un tesorito* (bachata), *Porque yo te amo* (salsa), *Llévame a bailar* (tropical), *De viva voz* (balada).

Su trayectoria musical ha tenido muchos altibajos; ha contado con el apoyo de algunos miembros de su familia, su hermana y su cuñado, pero no el de su esposo, situación que ha sido un gran inconveniente en la proyección de su trabajo; además, el fallecimiento de su madre la sumió en una profunda tristeza, que terminó por distanciarla de la música.

Adriana Velásquez Rosero es otra compositora, cuya familia ha contado con algunos exponentes de la música. Nació el 23 de junio de 1976, en Pasto, “desde niña siempre me ha gustado la música; en el colegio, pertencí al coro, culminé mis estudios secundarios y formé parte del grupoailable Lamupavi Star, perteneciente a una reconocida escuela de música, llamada Lamupavi”.³⁶ Al igual que las dos compositoras precedentes, tampoco ha realizado estudios profesionales en este arte; cursó la Tecnología en Contaduría y Finanzas, en la Institución Universitaria Cesmag, de la misma ciudad. Sin embargo, su formación musical no es del todo empírica, puesto que adelantó estudios básicos de guitarra y teoría musical en la mencionada escuela.

Adriana Velásquez indica que, cuando contrajo matrimonio, decidió hacer un alto en sus actividades musicales para retomarlas tiempo después; en la nueva etapa, participó como solista en diferentes eventos, entre ellos el concurso

36- Entrevista a Adriana Velásquez Rosero, el 21 de febrero de 2018.

de intérpretes realizado en el Municipio de Taminango, donde ocupó el primer puesto. Después, la invitaron a formar parte como vocalista del mariachi México Contemporáneo, agrupación a la que debió renunciar por ocupaciones laborales. Al poco tiempo, recibió nueva invitación; en este caso, para conformar el trío Armonía Tres, en el que Armando Achicanoy, su esposo, fungía como director. Con esta agrupación ha participado en eventos de diversa naturaleza.

Su trabajo en la composición aún está en proceso de consolidación; en las obras que ha realizado hasta ahora, se pueden encontrar elementos de las diferentes tendencias populares que hicieron su arribo a Pasto desde comienzos del siglo pasado: *La perdí* (fox-trot, 2003); *Sola quedarás* (corrido, 2003); *Decepción* (bolero, 2009) y *Para siempre* (bolero, 2009).

A las hermanas Dary Emilcen y Denis Yubenis Rivera Roque,³⁷ compositoras con registro en la Sociedad de Autores y Compositores (Sayco), las inició en la música su tío Marceliano Roque, un destacado compositor e intérprete de música campesina. Dary Emilcen Rivera nació el 21 de agosto de 1981 en Tangua, municipio ubicado en la zona sur del Departamento de Nariño; cursó la primaria y la secundaria en el Colegio Jesús del Gran Poder de la misma localidad. Su formación musical es autodidacta y su línea de composición se circunscribe al ámbito popular, en el que se destaca el género del despecho. Tiene algo más de 60 canciones, de las cuales ha registrado 21 en SAYCO; sus trabajos los han interpretado Leonel Palacios, Nathalia Botina, Hardy Osorio y la orquesta femenina Sensación.

37- Entrevista a las hermanas Dary Emilcen y Denis Yubenis Rivera Roque, el 21 de febrero de 2018.





Fotografía 15. Dary Emilcen Rivera Roque, 2018.
Fuente: Dary Emilcen Rivera R.

Como en la vida algunas son de cal y otras son de arena, en su matrimonio nace un hijo. De su pareja, se encuentra actualmente separada; la incompatibilidad de caracteres y el escaso apoyo a su actividad musical, generaron una cotidianidad marital insostenible.

Las obras anotadas en los archivos de SAYCO son: *No estaré* (tropical-corrido), *Soñaba con tu amor* (vals), *Cantarle al despecho* (vals ranchero), *Dime corazón* (tropical-corrido), *Estamos de paso* (corrido), *Maldad y traición* (tropical-corrido), *De mi te olvidarás* (vals), *Campo santo* (parrandero), *Duélale a quien le duela* (corrido), *Mi orgullo* (bolero), *Volví a caer* (corrido), *Mátame* (vals), *La que atormenta* (corrido), *Amor ingrato* (sanjuanito), *Vuelve palomita* (corrido), *Luis Alberto* (cumbia), *Vividora* (sonsureño), *Lloro en silencio* (corrido), *Loca pasión* (corrido), *Mujer divina* (bolero), *Nunca vuelvas* (bolero).



Fotografía 16. Denis Yubenis Rivera Roque, 2018.
Fuente: Denis Yubenis Rivera R.

Denis Yubenis Rivera nació el 30 de octubre de 1982, en el Municipio de Tangua; adelantó los estudios básicos en el mismo colegio que su hermana y se tituló como Profesional en Comercio Internacional, en la Universidad de Nariño. Recibió clases de técnica vocal en su infancia, cuando hizo parte del coro del mencionado colegio Jesús del Gran Poder, para ser la única formación musical recibida. Su hermana y su sobrino, han sido un importante apoyo en su trabajo compositivo, lo mismo que su esposo, David Mayoral, quien es guitarrista.

En el proceso de dar a conocer sus canciones, el intérprete Leonel Palacios ha sido fundamental, pues ha grabado todo lo que ha compuesto. Su repertorio se compone de pasillos, rancheras, boleros y corridos, entre otros ritmos. Grabó dos CD's, titulados *Copas llenas* y *Contigo soy dichoso*. Las canciones allí incluidas son: *Mal amigo*, *Busca otro cariño*, *No quiero volver contigo*, *Sinceridad*, *Un hijo que te adora*, *Falsa*



y mentirosa, *Mi niña hermosa*, *Copas llenas*, *No voy a llorar*, *Cariño Ingrato*, *Contigo soy dichoso*, *La quiero tanto*, *El pape-lito*, *Me fascinan tus ojos*, *Señor cantinero*, *Allá en mi tumba*, *Un gran dolor*, *Quererte y amarte*, *Maldito cabaret* y *Perdí a mis padres*.

Mariluz Domínguez Rosero³⁸ es hija de Víctor Hugo Domínguez (1950), un destacado compositor nariñense, oriundo del Municipio de Sandoná. Su padre supo orientarla, desde la temprana infancia, hacia el canto y posteriormente, también hacia la composición. Mariluz Domínguez nació en Pasto; a los 6 años de edad, inició sus estudios musicales al tiempo que empezó su presentación pública como solista y como parte de agrupaciones corales. A los 9 años, empezó a componer sus primeras canciones, edad en la que inició sus estudios de piano y canto en la Universidad de Nariño. Cumplidos los 11 años, realizó, con la asesoría de su padre, la grabación de su primer disco de larga duración, que incluye sus composiciones iniciales. A partir de ese momento, la creación artística se ha mantenido como una constante en su vida profesional.

Mariluz Domínguez, a diferencia de otras compositoras mencionadas, estudió música profesionalmente. Se graduó como Maestra en Artes Musicales, con énfasis en canto, en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha participado en diferentes talleres, seminarios y congresos relativos a su campo de formación disciplinar, además de desempeñarse como docente y tallerista en distintas instituciones y agrupaciones musicales en la ciudad de Bogotá. Actualmente,

38- Comunicación personal, vía correo electrónico, con Mariluz Domínguez Rosero, el 25 de febrero de 2018.

vive fuera del país; forma parte de un equipo de entretenimiento, como cantante, en una importante cadena hotelera, con sedes en Asia y África. En esta etapa laboral, interpreta un variado repertorio de música iberoamericana, donde, por supuesto, incluye sus propios trabajos de creación.



Fotografía 17.

María Rosario Quintero Moncayo.
Fuente: María Rosario Quintero M.

Una de las regiones de la zona andina nariñense que mayor número de compositores ha producido, es la región sur, donde Tangua es un Municipio sobresaliente. María Rosario Quintero Moncayo forma parte de los compositores e intérpretes que nacieron allí. Vino al mundo el 10 de julio de 1980; creció en la vereda San Francisco y desde la edad de 6 años empezó a dar muestras de talento musical, heredado del también compositor Edmer Quintero, su padre, un nariñense destacado en el género de la música campesina; es intérprete de la guitarra y el requinto y director del Trío Quintero Delgado. Señala su hija que él le inculcó el amor a la música:



... al escucharlo cantar y entonar sus canciones en la guitarra, me inspiraba ese afán de acompañarlo al ritmo de las canciones, siendo así mi primer instrumento musical un recipiente plástico, en el cual me enseñó a identificar los diferentes ritmos y el tipo de acompañamiento que debía llevar; la actividad de repaso que siempre hacíamos era en casa o en el camino, cuando lo acompañaba a realizar sus labores en el campo.³⁹

Su padre le construyó un timbal, con el que practicaba, de niña, en los ensayos que su progenitor realizaba con sus compañeros de grupo y en actividades culturales en la escuela donde cursó sus estudios básicos. Edmer Quintero fue integrante del Internacional Trío Fronterizo, agrupación que, durante más de cuatro décadas, llevó sus canciones a muchos lugares de la región y el país. María Rosario Quintero, desde muy pequeña, subía a las tarimas para tocar su timbal al lado de su padre. A la edad de 16 años, produjo su primera composición, una poesía con la que participó en un concurso del colegio y con la que ganó el primer lugar. Ahora, sus canciones suman algo más de media centena y se han grabado muchas de ellas. La compositora, su padre y su hermano, Jesús Quintero, comparten una gran actividad musical; participan en eventos de diversa naturaleza, graban con su grupo, el Trío Quintero Delgado, con el cual completan cinco álbumes, y acompañan en sus trabajos fonográficos a otras agrupaciones, como Son guasquero, Son de arar, Los taxistas y Trío sin fronteras.

Su trabajo creativo se ha registrado en Sayco y el listado incluye: *Penas y dolor*, *Tu traición presentía*, *Te sigo pensando*,

39- Entrevista a María Rosario Quintero, el 1º de marzo de 2018.

No quiero verte, Amarte fue un error, Me equivoqué en tu amor, Tú lo decidiste, Homenaje a tu cumpleaños, Tu decisión te hará sufrir, Sufrirás por mi amor, Mi ranchito abandonado, Sufro tu ausencia, No quiero más rivales, Tú fallaste, Sigo enamorado, Si no está conforme bien puede irse, Se prendió la fiesta, Amor fracasado, Siento una profunda pena, Tras las rejas, Matrimonio fracasado, Jamás olvidaré tu cariño, Tu amor se está acabando, Cuánto he sufrido por ti, Acabar con este amor, Mi pena más amarga, Cometí un error, No vale la pena sufrir, Por qué me traicionaste, Suerte ingrata, Homenaje a mi madre, Me enamoré de ti, Por tu amor estoy sufriendo; Dios mío, ayúdame a olvidar; No te voy a perdonar, Pagarás tu error, Cruel traición, Acabaste con mi vida, Jugaste con mi vida; Cuánto te amo, mi amor; Conquistaste mi amor, Amor traicionero, Sufrirás por mi ausencia, Recordando a Yinela, Fallaste con tu mentira, Ilusionado de tu amor, Corazón infiel, Pasto y sus carnavales, Así será el destino, Las decepciones, Perdí mi tiempo, Cómo te extraño, No sufriré por ti, Madrecita adorada, Dudaste de mi amor y Tu recuerdo vivirá por siempre.

La región norte del Departamento de Nariño no se ha caracterizado por una abundante producción musical; sin embargo, al recorrer los diferentes municipios, se ha podido identificar a tres mujeres dedicadas a la creación de música religiosa. Ellas son Andrea Espinosa, Ximena Delgado y Lilia-Elizabeth Ortiz Palacios.

Liliana Elizabeth Ortiz Palacios, nació en Buesaco, el 2 de noviembre de 1964; se graduó como bachiller en el Colegio Rafael Uribe de la misma localidad. En esta institución, recibió formación musical de Geovany Dávila e integró diferentes agrupaciones, como el dúo Ortiz Dávila, conformado con su profesor, y el Grupo Géminis. Con ellos ha participado en



gran número de concursos regionales y en eventos de diverso tipo. Al terminar su bachillerato, se dedicó a la interpretación, la composición y la grabación de música religiosa. En la actualidad, ocupa su tiempo en la enseñanza de la música a menores de edad, a quienes imparte clases de percusión, charango, bajo, guitarra y canto. Dirige el coro de música eucarística de la parroquia de su municipio y conforma un grupo de baladas llamado Safíruz.⁴⁰



Fotografía 18. Liliana Elizabeth Ortiz Palacios.
Fuente: L. E. Ortiz P.

40- Entrevista a Liliana Elizabeth Ortiz Palacios, el 27 de julio de 2019.

EPÍLOGO

El estudio de la participación de las mujeres en la producción de ciencia, arte o pensamiento está indisolublemente ligado a las relaciones de poder, implícitas en el orden social imperante. Históricamente, dicha participación ha estado mediada por fuertes rasgos ideológicos propios del orden patriarcal, cuyo ejercicio ha limitado la proyección de sus capacidades intelectuales y creativas.

Las mujeres han desempeñado, desde tiempos remotos hasta la edad contemporánea, roles de “acompañamiento”: madre, esposa o amante del héroe, solaz del guerrero, inspiración del poeta y el músico, cuerpo desnudo para escultores y pintores. También como fuente del pecado para el sacerdote cristiano y, en general, parafraseando a Luis Buñuel, *oscuro objeto del deseo*. Factores culturales o ideológicos, que se relacionan con las creencias sobre la función de las mujeres en la sociedad, han extendido un velo sobre sus aportes al desarrollo cultural.

La Iglesia cristiana, como proyección directa de las antiguas tradiciones religiosas judías, se ocupó de mantener aisladas a las mujeres del orden social en el cual el hombre se mantiene como figura protagónica. Muchas mujeres debie-

ron acudir a conductas miméticas para mostrar a la sociedad su trabajo, tan es así que firmaron sus escritos con seudónimos masculinos, para evitar la censura y el rechazo.

La Cultura Occidental, permeada por ideologías conservadoras e intereses políticos y económicos de quienes detentan el poder, ha creado un modelo de comportamiento que se reproduce hasta en las regiones más recónditas de la extensa geografía de los continentes que la componen. En los grandes centros urbanos y en cada una de las pequeñas aldeas de Latinoamérica, es posible encontrar los mismos comportamientos regulatorios de la actividad de la mujer que se presentan en la sociedad europea contemporánea. Dadas las recurrentes luchas femeninas, y sus muchas conquistas, podría pensarse que esta situación está próxima a su fin; sin embargo, no es así: la tendencia política global hacia la extrema derecha como forma de gobierno –con su defensa de Dios, la propiedad privada y el Estado, con todas sus implicaciones ideológicas– muestra que la situación está lejos de cambiar.

Como se puede ver a lo largo del texto, la música no es un terreno exento de estos vejámenes. Históricamente, la Iglesia católica reseñó como inmoral y comportamiento contrario a las buenas costumbres, la dedicación de las mujeres a este arte; relegando su operatividad a la sumisión ante la autoridad del varón; posición que la ubica en sujeción prioritaria y directa, a actividades domésticas y de atención a su pareja masculina, manejo administrativo del hogar y responsabilidad mayor en el cuidado y educación de la descendencia.

En el contexto social, desde fechas remotas, las mujeres se vieron en la necesidad de ocultar habilidades, conocimientos y dotes culturales y educativas, por temor a la exposición pública. El caso más notable es el de Clara Wieck, quien, al



tener un genio creador indiscutible, ahogó el deseo y la habilidad de componer, al asumir que, en su tiempo, las mujeres no estaban llamadas a tomar parte de un mundo consuetudinariamente regido por varones. Clara Wieck ilustra claramente los alcances de la incidencia patriarcal. Por fortuna, su capacidad creadora, rebasó las limitaciones culturales e ideológicas: al escuchar sus repertorios para piano, como el *Nocturno op. 6 No. 2*, la *Balada op. 6 No. 4*, la *Sonata en Sol menor* o el *Concierto en La menor, op. 7*; se evidencia que sus trabajos reflejan cualitativamente la *intelligentzia* y el espíritu romántico decimonónico, y permite admitir que al igual que otros compositores, como su esposo Robert Schumann, Franz Schubert, Johannes Brahms o el mismo Beethoven, esta mujer pudo legar al mundo, muchas más obras de exquisita elaboración y elevada espiritualidad.

María Anna Mozart, conocida como “Nannerl”, es otro talento invisibilizado en la Historia de la música europea; su condición de mujer la dejó en la sombra, mientras el mundo se abría a recepcionar la genialidad de su hermano, Wolfgang Amadeus. En la niñez, ambos debutaron por igual en las cortes austriacas, hasta cuando su padre, Leopoldo, decidió alentar solamente las inclinaciones musicales de su hijo. Mientras Wolfgang tocaba en las grandes salas de Europa, Nannerl esperaba, en la intimidad del hogar, en compañía de su madre, al hombre que la pretendiera en matrimonio. Debido a esta circunstancia, solo queda una imprecisa idea de su trabajo creativo y la humanidad perdió los aportes de su talento.

El siglo XX ofrece un panorama diferente. Las luchas adelantadas por las agrupaciones feministas logran conquistar reivindicaciones en los derechos políticos y laborales. Sin embargo, en el plano geográfico, en zonas empobrecidas del

mundo, el desnivel entre mujeres y hombres, aún es evidente: mujeres negras, indígenas y mestizas, soportan el peso de un patriarcalismo retrógrado. La musicología feminista, en abierta confrontación con la musicología histórica tradicional, se concentra en destacar el papel de compositoras que, durante siglos, han permanecido en el olvido. Muchas asociaciones en Europa y América, dedican esfuerzos a compilar sus trabajos y a la difusión, por medio de conciertos y grabaciones, con la Internet como el puente más expedito para lograr este fin.

Debido a actividades y quehaceres reivindicatorios, es posible acceder en la actualidad, a buen número de grabaciones realizadas, en su mayoría, por sus congéneres. La interpretación femenina sigue, en los inicios del siglo XX, el modelo romántico, en el cual la mujer no tenía otras alternativas musicales diferentes al piano, el violín o el canto. Sin embargo, en la segunda mitad, se vislumbra que el viejo modelo empieza a romperse, para abrirle el camino, a la dirección de orquesta y la interpretación de maderas, metales y percusión, campos profesionales en los cuales, actualmente, muchas mujeres se destacan mundialmente. Se debe anotar, que gran parte de estas nuevas incursiones, se inscriben en los géneros populares, donde conquistan fama y fortuna.

La condición biológica de las mujeres, las tareas del alumbramiento y los subsiguientes cuidados del bebé, predisponen al sexo femenino hacia roles como el de educadora. La inmensa mayoría de sujetos, a nivel mundial, que prestan servicio educativo en el nivel de primera infancia, son mujeres. La música no queda al margen del estereotipo: muchas mujeres se desempeñan como profesoras y se dedican a la enseñanza musical temprana. La actividad de mujeres con formación profesional en música, cubren



todos los campos de la disciplina, desde las áreas teóricas hasta las prácticas, con inclusión de las humanísticas y las psicopedagógicas. Además, producen teoría de la educación musical por medio de la praxis educativa y la investigación pedagógica, contribuciones y hallazgos socializados con sus colegas, por medio de publicaciones y conferencias en seminarios, conversatorios y congresos que se realizan en diferentes países del orbe.

Las latinoamericanas —argentinas, chilenas, mexicanas, brasileñas y colombianas, entre otras— son una prueba fehaciente de la labor profesional y del compromiso con la formación temprana de los músicos. Gran parte del esfuerzo realizado por estas educadoras —claro está, en paralelo con sus homólogos varones—, se ha concretado en la consolidación de las Licenciaturas en música que, en el presente, dedican esfuerzos a la capacitación de educadores, para atender a la población infantil.

Latinoamérica, tras un sondeo en varios países que la componen, muestra un elevado número de compositoras que, claro está, apenas rebasa el 5% de las cifras totales; quizá considerando un margen de error mayor en la cuantificación, el número de intérpretes puede llegar a ser mayor porcentualmente, pero nunca será igual al de los varones, y menos mayoritario. En la actualidad, la interpretación se relaciona con el piano, las cuerdas frotadas (violín, viola y violonchelo), el canto, los vientos (maderas y metales) y la guitarra, entre otros. Respecto al canto, se enfatiza, que las mujeres se destacan en el *bel canto*, y en los géneros tradicional, popular comercial, en los cuales, varios nombres, sobresalen internacionalmente.

Un campo en el cual las mujeres han realizado avances

y aportes significativos, es la dirección de orquesta. Desde sus lejanos orígenes en el barroco medio, la conducción orquestal estuvo en manos masculinas; sin embargo, con los cambios ideológicos suscitados en las primeras décadas del siglo XX, las mujeres acceden paulatinamente, al podio de las orquestas sinfónicas.

La mayoría de las compositoras latinoamericanas, se inscriben en los géneros mencionados; sin embargo, no es extraño encontrarlas en el ámbito académico, en el cual aportan, fundamentalmente, al nacionalismo musical de los diferentes países, tendencia característica de la creación en la primera mitad de la centuria pasada, en Latinoamérica, que se deriva del nacionalismo romántico europeo. Los trabajos, se caracterizan por una constante investigación del folclor, pero también hicieron uso de herramientas propias del Impresionismo y el Dodecafonismo, vanguardias que tuvieron amplia acogida en los países europeos. Además, incursionaron en la corriente de la electroacústica, especialmente en Argentina y en Colombia, país, en el cual se destacó Jacqueline Nova.

Como una proyección de los eventos acontecidos y en curso en Latinoamérica, Colombia presenta similares respuestas en las áreas de la interpretación y la composición femeninas; es decir, se evidencia numerosa presencia de pianistas, violinistas y cantantes —sin desconocer que también se han destacado en los vientos y la percusión—, y la inclinación mayoritaria hacia la producción de repertorios vinculados con la tradición y la música popular. En el contexto de la composición académica, las nuevas generaciones manifiestan una mayor inquietud. La dirección de orquesta, forma parte de las transformaciones que se están operando



en el país a favor de las mujeres, evidente en el incremento del número de alumnas en esta línea.

La región andina nariñense va a replicar los modelos impuestos por el establecimiento y mantendrá en la marginalidad a las mujeres, desde la época colonial hasta la actualidad. Factores de permanencia de cánones culturales e ideológicos, han impedido a las mujeres el acceso a las maderas —salvo la flauta, en casos muy aislados— y a los metales; en contados casos incursionan en la interpretación del violonchelo, el contrabajo y la guitarra, pero no han tenido inclusión en la dirección de banda u orquesta. Esta circunstancia, es un poco diferente entre las estudiantes actuales del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, de la Red de Escuelas de Formación Musical del Municipio de Pasto y de las bandas-escuelas de otros municipios, espacios en los cuales existe una mayor apertura a los vientos (maderas y cobres), la percusión y la dirección de agrupaciones de viento y cuerda.

Un campo de la interpretación que fractura sensiblemente modelos canónicos, es el de las orquestas femeninas. En estas orquestas, las mujeres cantan, interpretan todos los instrumentos propios de estas agrupaciones (teclado, bajo, batería, congas, saxofón, trompeta, trombón, clarinete, flauta, entre otros); componen, hacen arreglos, crean sus coreografías y cobran sus servicios, en la mayoría de casos, con mejores honorarios en relación con sus homólogos varones. En los inicios de la conformación de estas orquestas, era regla general la presencia de un hombre, con cargo de director desde las sombras; sin embargo, el profesionalismo progresivo de las mujeres músicas, hace posible el manejo integral empresarial, de forma que no necesitan delegar los aspectos administrativos y artísticos en terceros.

Las normas que impone el director varón en las orquestas femeninas se orientan a proporcionar un buen espectáculo al público masculino; por lo tanto, no se permite una edad por encima de los 28 años, en la que, por diferentes factores, la lozanía propia de la juventud empieza a disminuir; tampoco la maternidad, porque, por obvias razones, el cuerpo de la mujer sufre algunos cambios. Las cosas son diferentes cuando no hay un hombre detrás del grupo; las directoras son más flexibles y comprensivas con sus congéneres en cuanto a la edad y la maternidad; empero, la demanda social las lleva a ponerle límites a la flexibilidad, pues el estereotipo relacionado con estas orquestas se ha establecido claramente: juventud, belleza, habilidad para el baile, uso de ropa muy sugestiva y solvencia técnica en la interpretación de los instrumentos y el canto. El momento en el que estas orquestas se valoren solo por aspectos relacionados con la calidad artística quizá aún esté lejano; sin embargo, son muchos los espacios que han conquistado hasta ahora y, de persistir en esta intención, serán mayores los logros futuros.

La reivindicación de la mujer, en términos generales, es una necesidad de la vida moderna para la construcción de una sociedad equilibrada y justa. En el caso de la música, la valoración del trabajo femenino debe orientarse hacia el compendio de su obra, elaboración de semblanzas críticas y la difusión de sus repertorios; sin embargo, solo hasta cuando se realice un análisis detallado del trasfondo ideológico que sustenta la marginación de la mujer en el contexto social, y se trabaje conscientemente para superarlo, las cosas van a empezar a cambiar. Las primeras llamadas a realizarlo son las propias mujeres, porque ellas agencian, desde sus condicionamientos, la reproducción de las relaciones de poder que perpetúan el establecimiento.



REFERENCIAS

Documentos de Archivo

ACUN, Archivo y Correspondencia Universidad de Nariño. (1961). *Acuerdo del Consejo Directivo*. Acuerdo 17 de 28 de noviembre.

Documentos Oficiales

Alcaldía de Ibagué, Colombia. (1995). *Decreto 358, del 5 de abril de 1995, expedido por Alcaldía de Ibagué*. Por el cual se lamenta la muerte y se honra la memoria de una ilustre tolimense. [Blanca Álvarez Tello]. Recuperado de

<https://www.ibague.gov.co/portal/admin/archivos/normatividad/1995/DECRETO%20358.PDF>

Estados Unidos de Colombia. (1870, noviembre 1^{ero}). Decreto Orgánico de Instrucción pública. Artículo 38. Recuperado de

https://www.researchgate.net/publication/321055323_DECRETO_ORGANICO_INSTRUCCION_PUBLICA_NOV_11870

Gobernación de Nariño. (1904, octubre 22). Decreto 14. (Fdo.) Julián Bucheli Ayerbe, Gobernador.

Gobernación de Nariño. (1905). Decreto 25. (Fdo.) Julián Bucheli Ayerbe, Gobernador.

Entrevistas y Reseñas, Realizadas por los Investigadores

Astrid Álvarez Córdoba. Reseña de datos biográficos y profesionales, suministrada a los investigadores, por Astrid Álvarez Córdoba.

Sandra Mora Hidalgo. Reseña de datos biográficos y profesionales, suministrada a los investigadores, mediante un texto, por Sandra Mora Hidalgo.

Doris Chaves Carrillo. Reseña de datos, extraídos de un trabajo mayor, autoría de Bastidas España, J. M. (2014b). *Compositores Nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*, pp. 237-244. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

Mónica Andrea Eraso. Entrevista realizada el 20 de febrero de 2018.

Ana Milena Ramírez Vela. Entrevista realizada el 21 de febrero de 2018.

Adriana Velásquez Rosero. Entrevista efectuada el 21 de febrero de 2018.

Dary Emilcen Rivera Roque. Entrevista efectuada el 21 de febrero de 2018.

Denis Yubenis Rivera Roque. Entrevista realizada el 21 de febrero de 2018

Mariluz Domínguez Rosero. Comunicación personal vía correo electrónico, realizada el 25 de febrero de 2018.



María Rosario Quintero. Entrevista efectuada el 1 de marzo de 2018.

Elizabeth Ortiz Palacios. Entrevista efectuada el 27 de julio de 2019.

Libros y Artículos

Academic. com. (s.f.). *Dinorá de Carvalho*. Listado de trabajos de composición. Recuperado de <https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/11644813>

Agudelo Restrepo, J. E. (2012). *Palabra y obra. La música que no registró la historia*. [Entrevista a Rodolfo Pérez, autor del libro *Mujeres Compositoras*. Entrevista Publicada en El Mundo.com]. Recuperado de https://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/la_musica_que_no_registro_la_historia.php#.XxcZDfKzZdg

Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. (Notas para una investigación). Medellín: Oveja Negra.

Álvarez Hoyos, M. T. (2007). *Élites intelectuales en el sur de Colombia. Pasto 1904-1930*. Coedición Rudecolombia, ASCUN, UPTC y Universidad de Nariño.

Apple Music. (2020). *Saavedra Folclórica Duetos*. [Álbum]. Recuperado de <https://music.apple.com/us/album/saavedra-folcl%C3%B3rica-duetos/1491088247>

Aranda Camuñas, J. (2014). El término música es femenino. *Sociedad. Mujer y Cultura. Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga* (13), 5-10. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4745688>.

Aretz, I. (Relatora). (1977). *América Latina en su música*. México: Unesco/Siglo XXI.

Aretz, I. y Guiñazú, I. (1975-1979). *Kwaltaya*. [Creación conjunta de Isabel Aretz e Iris Guiñazú. Primer etnodrama americano, estrenado para la Conmemoración del Centenario del Teatro Municipal de Caracas. Interpretación: Iris Guiñazú. Trabajo de Etnomusicología]. [Reproducción de audio]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v5UUzHEPBQo>

Aretz, I. (2015, 23 y 24 de septiembre). *Baile de Tambor*. Evento América a dos Pianos. Intérpretes: Natalia Krause y Pablo Santa Cruz. Teatro Municipal “1^{ero} de Mayo”-Santa Fe [Reproducción de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=v5UUzHEPBQo>

Arturo Bravo, J. A. (1995). *Hombres y mujeres ilustres de Nariño*. Pasto: Graficolor.

Asociación Cultural Hildegardiana. *Santa Hildegarda de Bingen*. (2013). *El coro de las virtudes*. Recuperado de <http://www.hildegardiana.es/361virtudes/index.html>

Banrepcultural, Red Cultural del Banco de la República en Colombia. (2017). *Carolina Calvache, Cuarteto Jazz (Colombia/Estados Unidos)*. [Programación de Concierto del 10 de marzo de 2018]. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/bogota/actividad/carolina-calvache-cuarteto-jazz-colombia-estados-unidos>

Barriga, M. L. (2010, diciembre). Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX. *Revista El Artista* (7), 216-240. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87417258013>

Bastidas España, J. M. (2009). Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño. *Revista de Historia de la Educación Colombiana*. (12), pp. 47-76. Recuperado de



<https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1010/1250>

_____. (2014a). *Compositores nariñenses de la zona andina: 1860-1917*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

_____. (2014b). *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

_____. (2016). *La educación musical en San Juan de Pasto en un contexto de transformación, reacción y resistencia: 1938-1965*. [Tesis Doctoral en Ciencias de la Educación, no publicada]. Pasto: Universidad de Nariño/Rudecolombia.

Biblia - Versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera (1998 [1960]). *La Biblia*. Bogotá: Sociedad Bíblica Colombiana.

Bindhoff, C. (1964). Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical en América Latina. *Revista Musical Chilena*, 18(87-88), 5-8. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13591>

Boada Valencia, A. V. (2013) *Análisis de diez obras para piano de cinco compositores del Conservatorio del Tolima entre 1890 y 1960*. (Trabajo de grado, Maestría en Música/interpretación de piano). Medellín: Universidad Eafit. Recuperado de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/2352>

Brering, R. (1943, diciembre). Escuela de Bellas Artes. *Ilustración Nariñense*. Serie 7.

Calderón Sáenz, C. (2016?). *El piano llanero*. [Álbum musical, 11 canciones, licencia para Youtube de The Orchard

Music (en representación de Vibra Music Entertainment S.A.). Se encuentran aquí tres temas andinos de excelente versión: *El Fusagasugueño*, bambuco de Pedro Morales Pino (1863-1926), *Rumichaca*, bambuco de Emilio Murillo (1880-1942), *Vino tinto*, pasillo de Fulgencio García (1880-1945). Intérpretes: Pollo Brito (cuatro), Roberto Koch (contrabajo), Luis Pino (segundo cuatro)]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Az65dZR2IAA>

Cartes, B. (1964). Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la educación musical. *Revista Musical Chilena*, 18(87-88), 9-13. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13593>

Centro Cultural Kirchner. (s.f.). *Tejedoras de sonidos: música actual de compositoras argentinas. Datos de biografía profesional de la compositora Isabel Aretz*. Recuperado de: http://www.cck.gob.ar/eventos/tejedoras-de-sonidos-musica-actual-de-compositoras-argentinas_3803

Citron, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clement, C. (1979). *l'opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset.

Colombia, sa. (s.f.). *Personas ilustres y destacadas del Valle del Cauca, Colombia*. Recuperado de <https://www.colombia-sa.com/departamentos/valle/personas2valle-es.html>

_____. (s.f.). *Personas ilustres y destacadas del Departamento de Antioquia*. [Teresita Gómez, pianista]. Recuperado de <https://www.colombia-sa.com/departamentos/antioquia/personas3antioquia-es.html>

Compositores e Intérpretes. (2017). *Lía Cimaglia Espinosa*



Pianista y Compositora. Recuperado de <http://ciweb.com.ar/cimaglia/>

Conservatorio del Tolima. (s.f.). *Reseña histórica*. Recuperado de <https://www.conservatoriodeltolima.edu.co/index.php/conservatorio-del-tolima/quienes-somos/historia>

Criado Pérez, C. (2020). *La mujer invisible*. Barcelona: Editorial Planeta.

Curubeto Godoy, M. I. (2019). *Paolo e Virginia*. [Solo de Virginia, fragmento audiovisual, de la compositora María Isabel Curubeto Godoy. Libreto: Adami, G. y Simoni, R.; Soprano: Mariela Schemper; Piano y dirección: Gerardo Delgado. Presentación en Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 31 de agosto de 2019. Drama lírico originalmente estrenado en 1946. [Fragmento de Concierto, duración del fragmento: 6 minutos]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uLNuB-08lkY>

Chamorro Chamorro, D. M. (2001). Olga Chamorro López. La música, fuente de la vida. En: *Nariño: Valores humanos e identidad para el nuevo siglo* (pp. 127-140). Pasto: Academia Nariñense de Historia y Secretaría Municipal de Educación y Cultura, Vol. 1.

De La Grange, H.-L. (2014). *Gustav Mahler*. Madrid: Akal.

Dezillio, R. (2017). Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina. En J. P. González. (Ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Actas del III coloquio de Ibero-músicas sobre investigación musical, (pp. 22-45). Santiago de Chile: Ibero-músicas. Recuperado de https://www.academia.edu/35172386/Actas_del_III_Coloquio_de_Ibero-m%C3%BAmicas_sobre_investigaci%C3%B3n_musical

Drinker, S. (1948). *Music and Women, the Story of Women in Their Relation to Music*. New York: Coward McCann.

Escavador. (2020). *Formação Acadêmica Magali Oliveira Kleber*. [Web en Portugués, traducción del portugués, bajo responsabilidad de los autores]. Recuperado de <https://www.escavador.com/sobre/7304167/magali-oliveira-kleber>

FLADEM. Página oficial de Foro Latinoamericano de Educación Musical. (s.f.). *Declaración de Principios y Objetivos del FLADEM*. Recuperado de: http://www.fladem.info/index_2.html

FLADEM Colombia. Foro Latinoamericano de Educación Musical. (s.f.). [Blog spot] <http://flademcol.blogspot.com/p/historia-fladem.html>

Foro Argentino de Compositoras. (s.f.). *Isabel Aretz*. [Miembro de Honor]. Recuperado de <http://forodecompositoras.com.ar/miembros/miembros-de-honor/isabel-aretz/>

_____. (s.f.). *Alicia Terzian* [Miembro de Honor]. Recuperado de <http://forodecompositoras.com.ar/miembros/miembros-de-honor/alicia-terzian/>

Fundación Armonía. (2015). *Cecilia Pinzón Urrea*. [Perfil Biográfico]. Recuperado de <http://fundacionarmonia.org/1998/10/01/cecilia-pinzon-urree/>

Fundación María Elena Walsh. (2020). *Biografía de María Elena Walsh*. Recuperado de <https://fundacionmariae-lenawalsh.net.ar/biografia>

Fundación Mujeres en Música. (s.f.). *Información de la Fundación*. Recuperado de <http://www.mujaresenmusica.org/>

Fundación Musical de Colombia. (1998). *XII Festival Nacional de la música colombiana – IV Concurso nacional de*



duetos “Príncipes de la canción”. [Ibagué, Marzo 20 al 23 de 1998. Cancionero]. Recuperado de

<https://www.fundacionmusicaldecolombia.com/portal/images/cancionero/cancionero1998.pdf>

Funmúsica, Fundación Pro Música Nacional de Ginebra. (2019). *La Rumba Criolla otra Danza colombiana*. Recuperado de <https://funmusica.org/prensa/2019/11/19/la-rumba-criolla/>

Galindo Palma, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima. Historias de vida*. Ibagué: Fondo Editorial Conservatorio del Tolima.

Gámez, K. y Delgado, G. (2015). *El papel de la mujer en las orquestas de género tropicalailable en San Juan de Pasto*. [Trabajo de Pregrado Licenciatura en Música, Universidad de Nariño]. Recuperado de

<http://biblioteca.udenar.edu.co:8085/atenea/biblioteca/91096.pdf>

Hemsey, V. (1964). *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Hermanas Garavito. (s.f.). *Canción Venid Pastorcillos*. [Villancico del compositor nariñense Jeremías Quintero. Álbum Navidad por Siempre, Vol. 3. Video Youtube]. Recuperado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8mYY4Z6ieK0>

Hernández Carballido, E. (2013). *Música, vida cotidiana y mujeres compositoras en México*. En G. Sánchez Medina y N. E. García Meza (Coord.) *Lenguajes de la cotidianidad* (p. 139-171). México: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo/Universidad Veracruzana.

Herrera, R. (2013, 31 enero). *Entrevista. Nuestros Artistas. Niyireth Alarcón*. El Imparcial.com.co, (12.444-24), 6. Recuperado de

https://www.elimparcial.com.co/12.444-24_El%20Imparcial-Fecha-18-01-2013/pagina_6.htm

Ilustración Nariñense. (1937, agosto). *Enlace Rivera-Hinestrosa (sic)*. Breve nota social, sin firma de autor. *Ilustración Nariñense*, 63, 33.

Junta de Andalucía. Centro de Documentación Musical de Andalucía. (2018). *Claudia Calderón Sáenz*. Recuperado de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/autores-mos/claudia-calderon-saenz.html>

J.W. Org. Sitio Oficial de los Testigos de Jehová. (1996). *Los castrati: mutilados en nombre de la religión*. 11-14. Recuperado de <https://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/101996088>

Kraus, E. y col. (Coord.). (1964). *El estado actual de la educación musical en el mundo*. Buenos Aires: Eudeba.

Litzmann, B. (1902). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Vol. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Recuperado de <https://archive.org/details/claraschumannein01litz/page/376/mode/2up>

Madeira, M. T. (1999). *Chiquinha Gonzaga. Primeiro volume da série "Mestres Brasileiros"*, com obras inéditas de Chiquinha Gonzaga, brilhantemente executadas por M^a Teresa Madeira. [CD]. Gravação: Sonhos e sons. Belo Horizonte, Brasil. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GDfyFrtI7mM>

Mancilla García, A. (2019, 19 de febrero). *Compositoras*



mexicanas, entre el talento y la discriminación. Proceso. Recuperado de

<https://www.proceso.com.mx/572318/compositoras-mexicanas-entre-el-talento-y-la-discriminacion>

Mansilla, S. L. (2005). Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (19). Recuperado de https://www.academia.edu/14960706/Mujeres_nacionalismo_musical_y_educaci%C3%B3n._Bases_heur%C3%ADsticas_para_una_historia_sociocultural_de_la_m%C3%Asica_argentina._Elsa_Calcagno_y_Ana_Carrique

McClary, S. (1991). *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Merino, L. (1987, junio-diciembre). La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical. En: *Revista Musical Chilena*, Año XLI, (168), 30-62. Recuperado de <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/456/372>

Monteiro da Silva, E. (2017). Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: uma história de luta contra a invisibilidade. En: J. P. González. (Ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género, Actas del III coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical*, (pp. 46-61). Santiago de Chile: Ibermúsicas.

Montero, R. (2012). *Nosotras. Historias de mujeres y algo más*. Madrid: Alfaguara.

Morales Pino, P. (2017). *Obras para Piano*. [Compositor].

[Claudia Calderón, piano. Colección Música y Músicos de Colombia, Banco de la República]. [Álbum]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LRMKq6nRMaU>

Mota, J. (2006). El wagnerisme a l'Argentina. *Wagneriana catalana* (24). Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/view/13709090/el-wagnerisme-a-largentina-associacio-wagneriana-de-barcelona>

Mujeres Entrerrianas. (2009). *Celia Torr . Datos biográficos*. Recuperado de <http://mujeresentrerrianas.blogspot.com/2009/05/mujeres-profesionales.html>

Mujeres y Música.com. (2017). Top 10: *Mujeres directoras de orquesta* [texto y fragmentos de videos de mujeres directoras de orquesta, en el mundo]. Recuperado de <http://mujeresymusica.com/mejores-mujeres-directoras-de-orquesta/>

Muñoz Muñoz, P. (s.f.). La mujer en la composición musical. (La mujer, víctima de la violencia cultural a lo largo de la historia). Recuperado de <https://institucional.us.es/aulaexp/PanelP/LA%20MUJER%20EN%20LA%20COMPOSICION%20MUSICAL.pdf>

Muñoz, M. L. (1976). La educación musical en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, 30 (134), 56-68. Recuperado de

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1213>

Música.com. (2020). *Biografía de Luz Marina Posada*. [Página que contiene información suministrada por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño]. Recuperado de <https://www.musica.com/letras.asp?biografia=34598>



Núñez Pardo, E. (s.f.). *Hoja de vida de compositora Enerit Núñez Pardo* [en web minciencias, Colombia]. Recuperado de https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000665355

Observatorio Interamericano de Políticas Culturales. (2004). *Programas consolidados. Programa Nacional de Bandas de Música. Colombia*. Recuperado de

http://www.oas.org/udse/observatorio/espanol/cpo_obse_programas_colombia.asp

Oviedo Zambrano, A. (2006). *Banda de música de Ipiales*. Ipiales: Alcaldía Municipal.

Parra, V. (1983). *Violeta del Pueblo*. Madrid: Visor.

Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.

Pérez, B. (2016). *Los idiomas indígenas en El Salvador*. [Post en web Activismo lenguas]. Recuperado de <https://rising.globalvoices.org/lenguas/2016/07/05/los-idomas-indigenas-en-el-salvador/>

Pérez Flórez, L. (2000, octubre 15). *Entrevista a Maruja Hínestrosa de Rosero*. [CD no publicado. Duración de la entrevista: 3 horas]. Realizada en Pasto, en residencia de la Compositora.

Pérez González, R. (2012). *Mujeres compositoras*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

Poizat, M. (1986). *L'opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Éditions Métailié.

Posada, L. M. (2016). *Luz Marina Posada. Música de Colombia*. [Página promocional de la artista, creada con Wix.com]. Recuperado de

<https://www.luzmarinaposada.com/blank-c10fk>

Preciado Vargas, D. (2019). *Claudia Gómez* [biografía en Banrepcultural. Red Cultural del Banco de la República en Colombia]. Recuperado de

https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Claudia_G%C3%B3mez

Ramos López, P. (1991). *Musicología feminista*. Madrid: Ediciones Morata.

_____. (2003). *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea.

_____. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, Enero-Junio, (213), 7-25.

Redacción El Tiempo. (1994, julio 15). Homenaje a Olga Chamorro. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-173723>

Rendón Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas, una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín, 1940-1980. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Romano Gómez, A. M. (2015). *Homenaje a la precursora de la música electroacústica en Colombia: Jacqueline Nova Sondag* [reseña profesional y biográfica]. En web Mincultura de Colombia. Recuperado de

<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Homenaje-a-la-precursora-de-la-musica-electroacustica-en-Colombia-Jacqueline-Nova-Sondag.aspx>

Ronda Lírica. (2017). Álbum *Mi Nariño*. Canción *Las Tres de la Mañana*. [Audio]. Compositora de canción *Las Tres de*



la Mañana: Maruja Hinestrosa de Rosero. Colmúsica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fVQ1wifnQJ4>

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Santa Cecilia. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cecilia_santa.htm el 28 de octubre de 2020.

Saavedra. (s.f.). *Video promocional en Youtube de María Isabel Saavedra*. [Canal oficial de la Artista]. Recuperado de https://www.youtube.com/results?search_query=saa-vedra

Sadie, J. A. & Samuel, R. (Eds.). (1994). *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Oxford: Oxford University Press.

Salas Moncayo, G. (2013). *Isaías Melo: "Semilla musical en El Tambo, Nariño"*. [Trabajo de grado, Magister en Educación]. Pasto: Universidad de Nariño.

Salas Salazar, M. A. (1998). *Banda Departamental de Músicos de Nariño: historia*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura.

Sanabria Salamanca, P. E. (2011). *Apuntaciones para la historia de la música en Boyacá. Autores y Compositores Boyacenses*. Vol. 3. Tunja: Gobernación de Boyacá, Secretaría de Educación/Secretaría de Cultura y Turismo.

Sánchez Mejía, M. y Echeverri Gutiérrez, D. G. (2007). Presencia y esencia de la mujer en la música. Santander (1900-1970). *Revista Santander* (2), 57-63.

Sánchez Málaga G., A. (2011). La mujer y la música. *Consensus*, 16(1), 49-56. Recuperado de

<https://www.unife.edu.pe/pub/consensus/consensus16/armandosanchez.pdf>

Semana. (2018, 3 de febrero). *Una caleña que triunfa en el podio*. [Entrevista de Semana, con la directora colombiana Lina González Granados, promesa latina de la música orquestal]. Recuperado de <http://www.semana.com/cultura/articulo/lina-gonzalez-directora-calena/558762>

Señal Memoria RTVC. (2014). *Las Hermanas Garavito en Señal Memoria RTVC*. [Grabaciones del programa Música colombiana, emitido en la Radio Nacional]. Recuperado de <https://www.senalmemoria.co/articulos/las-hermanas-garavito-en-senal-memoria-ii>

SINIC, Sistema Nacional de Información Cultural de Colombia. (2018). *Personajes del Tolima*. Recuperado de <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCultural-Busca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=73&COLTEM=219>

Stapper, R. (1938). *Catholic Liturgics*. [Fragmento de libro, reproducido en página de Congregación María Reina Inmaculada, CMRI, versión en idioma español, sección *La música y el canto eclesiásticos*]. Franciscan Monastery: St. Anthony Guild Press, Paterson, NJ. Recuperado de

<https://cmri.org/?s=La+m%C3%BAsica+y+el+canto+eclesi%C3%A1sticos>

Telesur. (2019, febrero 5). *Violeta Parra y sus cinco canciones más revolucionarias*. [Página de Noticias/cultura]. Recuperado de <https://www.telesurtv.net/news/100-anos-de-Violeta-Sus-cinco-canciones-mas-revolucionarias-20181004-0013.html>

Torrá, C. (2018). *En Piragua*. [Interpretación de Cornelia Zambila, Violín y Melina Marcos, Piano. Amsterdam: Live recording-Pianola Museum]. [Reproducción de Audio, subido en 2019 por Melina Marcos]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zWp7-xD4wVA>



Ulloa Pizarro, C. (2012). *Mujeres mexicanas en la música de concierto. Otra historia invisibilizada*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

Valdés Cantero, A (2005). Charanga de Doña Irene. En: *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables en la música cubana*. La Habana: Ediciones Unión.

Vallecaucanos. (2013). *Valores de nuestro Valle del Cauca. Música. Cantantes*. Recuperado de http://vallecaucanos.blogspot.com/p/blog-page_28.html

Villegas, V. (2019, 8 de marzo). *Día de la mujer. Tres compositoras mexicanas*. Vicmanmusic [blog] Recuperado de <https://vicmanmusic.wordpress.com/2019/03/08/tres-compositoras-mexicanas/>

Viñuela, L. (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones.

Willems, E. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

Zapata, D. (2012, 1 de agosto). *Doris Zapata. Gira 2012*. [Blog post]. Recuperado de <http://doriszapata.blogspot.com/>

Zapata Cuéncar, H. (1973). *Compositores antioqueños*. Medellín: Granamérica.

Zubía Guinea, M. (ca. 2013). *¡Más allá del Vaticano II!*, 1-5. Recuperado de http://www.donesesglesia.cat/documentos/mas-alla-vaticano_zubia.pdf



Editorial
Universidad de Nariño

Impreso en San Juan de Pasto.
Primera edición, diciembre de 2020



**LYDA ALEYDY
TOBO MENDIVELSO**

Magister en Educación y Especialista en Orientación Educativa y Desarrollo Humano por la Universidad de Nariño y Sicóloga Social de la UNAD. Profesora Asociada de la Universidad de Nariño, adscrita a su Departamento de Música, donde se desempeña en las áreas de Pedagogía musical, Investigación, Currículo, Didáctica de la música y Modelos pedagógicos, entre otras. Es tallerista del Banco de la República y ha trabajado en el desarrollo de los programas de Promoción de la lectura y el Club de Música de esta Institución. En 2013 se desempeñó como Gerente de la Red de Formación Musical del Municipio de Pasto. Es miembro de RITHMICA, Red de Investigación Temática en Música, Artes y Arquitectura.

MUJERES, MÚSICA Y SOCIEDAD PATRIARCAL. *Las Mujeres y la Música en la Zona Andina Nariñense*, es un libro que surge como resultado de la necesidad de visibilizar la producción musical femenina, enfocado en comprender las causales de su marginalidad histórica. Desde tiempos remotos, las mujeres han sido impedidas de participar en un sinnúmero de profesiones y oficios relegándolas a las ocupaciones domésticas, la atención del marido y el cuidado de la descendencia. El campo de la música no ha sido la excepción, por largo tiempo fue alejada de la composición bajo el sofisma de no poseer la inteligencia suficiente para asumir la arquitectura de la obra de arte. En la interpretación, donde han mostrado grandes desarrollos, solo les fue permitido el acceso a un determinado tipo de instrumentos dejando de lado muchos otros considerados potestad del varón. En la dirección de orquesta ocurre otro tanto, desde sus remotos orígenes en el periodo barroco, este campo de la música no contó con su participación. Esta circunstancia ha cambiado; sin embargo, el número de directoras que en el presente ocupan el podio de las grandes orquestas del mundo, no es significativo.

En el contexto del objeto de estudio, en lo relativo a la participación de las mujeres nariñenses en la música, este libro muestra como las condiciones en las que se han desenvuelto las mujeres en el orbe se han replicado en este micro contexto, mostrando, empero, como en la segunda mitad del siglo XX su presencia ha sido mayor y, por lo tanto, es posible encontrar docentes de música, intérpretes de variados instrumentos, cantantes populares y del bel canto, directoras de coros y de bandas; algunas, determinadas por los estereotipos de la tradición clásico-romántica decimonónica, y otras, más osadas, independientes e irreverentes. Se hace especial énfasis en las orquestas tropicales femeninas por considerar que son la expresión más pronunciada de la emancipación de la mujer nariñense: en estas orquestas interpretan sus propias creaciones, cantan, bailan y tocan los instrumentos propios de estas agrupaciones, en especial la percusión y los cobres, antes utilizados solo por los varones.

