



*Maruja*  
*Hinestrosa*

La identidad nariñense  
a través de su piano

**LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ**



*“Nariño ha sido y será siempre  
el paisaje azul y dorado de Colombia,  
cuyos artistas escriben en el pentagrama  
las notas sonoras de su historia,  
de sus cuitas y sus amores.”*

*Maruja*  
*Hinestrosa*

Febrero de 1974.



ALCALDÍA DE PASTO



FONDO MIXTO DE CULTURA  
de Nariño



Construyendo Región

# *Maruja* Hinestroza

La identidad nariñense  
a través de su piano

**LUIS GABRIEL MESA MARTÍNEZ**

FOTOGRAFÍA Y DISEÑO

**JUAN DIEGO MUÑOZ**

**2014**

**MARUJA HINESTROSA:  
LA IDENTIDAD NARIÑENSE A TRAVÉS DE SU PIANO**

**Primera Edición:** 1.000 ejemplares; Mayo de 2014

**Editor:** Fondo Mixto de Cultura de Nariño

**Co-editores:** Alcaldía de Pasto (Secretaría de Cultura)

**Arreglos y edición de partituras:** Luis Gabriel Mesa Martínez

**Diagramación:** Juan Diego Muñoz Vélez

**Portada:** Maruja Hinestrosa en el Río Bobo. Tangua - Nariño

Foto: Roberto Hinestrosa, c. 1932

Cortesía: Jaime Rosero Hinestrosa

**Fotografías:** Todas las imágenes provienen del archivo particular de la familia Rosero Hinestrosa y fueron suministradas por Jaime Rosero, a excepción de aquellas donde se especifica una fuente distinta.

© Luis Gabriel Mesa Martínez

© Fondo Mixto de Cultura de Nariño

**ISBN:** 978-958-97877-4-8

Colección Sol de los Pastos

**Impresión:** Panamericana Editorial Ltda.

**Disco Compacto**

**Ingeniería de sonido:** Alexander Vargas

Little House Records

**Grabaciones de Guafa Trío:** Julián Croswaithe

Croswaithe Producciones

Reservados todos los derechos (texto, fotografías, partituras y material fonográfico). Prohibidas la reproducción total o parcial, además de la ejecución pública con fines de lucro sin la autorización expresa del autor y del Fondo Mixto de Cultura de Nariño.

# TABLA DE CONTENIDO

Presentación, por Juan Carlos Santacruz	7
Prólogo, por Carolina Santamaría	13
Influencias, disidencias y mesomúsica	17
Entre danzas de salón y sonidos criollos	41
De cafeteros y otros emblemas nacionales	79
Del cine y la radio a la asimilación de boleros y tangos	107
Una idiosincrasia nariñense impregnada de vestigios españoles y latinoamericanos	141
Epílogo	175
Colaboradores	182
Notas	186
Bibliografía	197
Catálogo	204
Discografía	207
Índice de partituras	213
CD Tracks	215



# PRESENTACIÓN

Documentar un testimonio de vida como fue el de Maruja Hinestrosa era una tarea necesaria para la memoria colectiva de una nación y, particularmente, de una región, que poco a poco va conociendo su rico y diverso patrimonio cultural. De alguna manera, ella es una mujer que da cuenta, más allá de su rica historia particular, de una historia colectiva, como es la de quienes habitan una ciudad y una región como el sur-occidente colombiano: creativa, sensible, de fino humor, musical y apasionada por lo que sabe hacer.

Es curioso que sea la única mujer nariñense reconocida como compositora e intérprete en medio de un amplio grupo de músicos que en esta región se destacaron por su gran producción musical. De ahí –también– lo rico de este trabajo documentado y del reto que deja para que se continúe investigando sobre las obras de otros importantes compositores del departamento.

Precisamente, este trabajo del músico y musicólogo Luis Gabriel Mesa Martínez nos reafirma la idea de que, a pesar del histórico aislamiento de la región con respecto al resto de la nación colombiana, Pasto y Nariño recibían con interés el acumulado de occidente a través del puerto de Barbacoas. Fue por la ruta Tumaco – Barbacoas – Túquerres – Pasto, por donde llegó la cultura europea: sus pianos, sus ritmos musicales, la literatura y el conocimiento. Para el caso de la música, esto se puede observar y constatar en la obra de esta importante compositora nariñense.

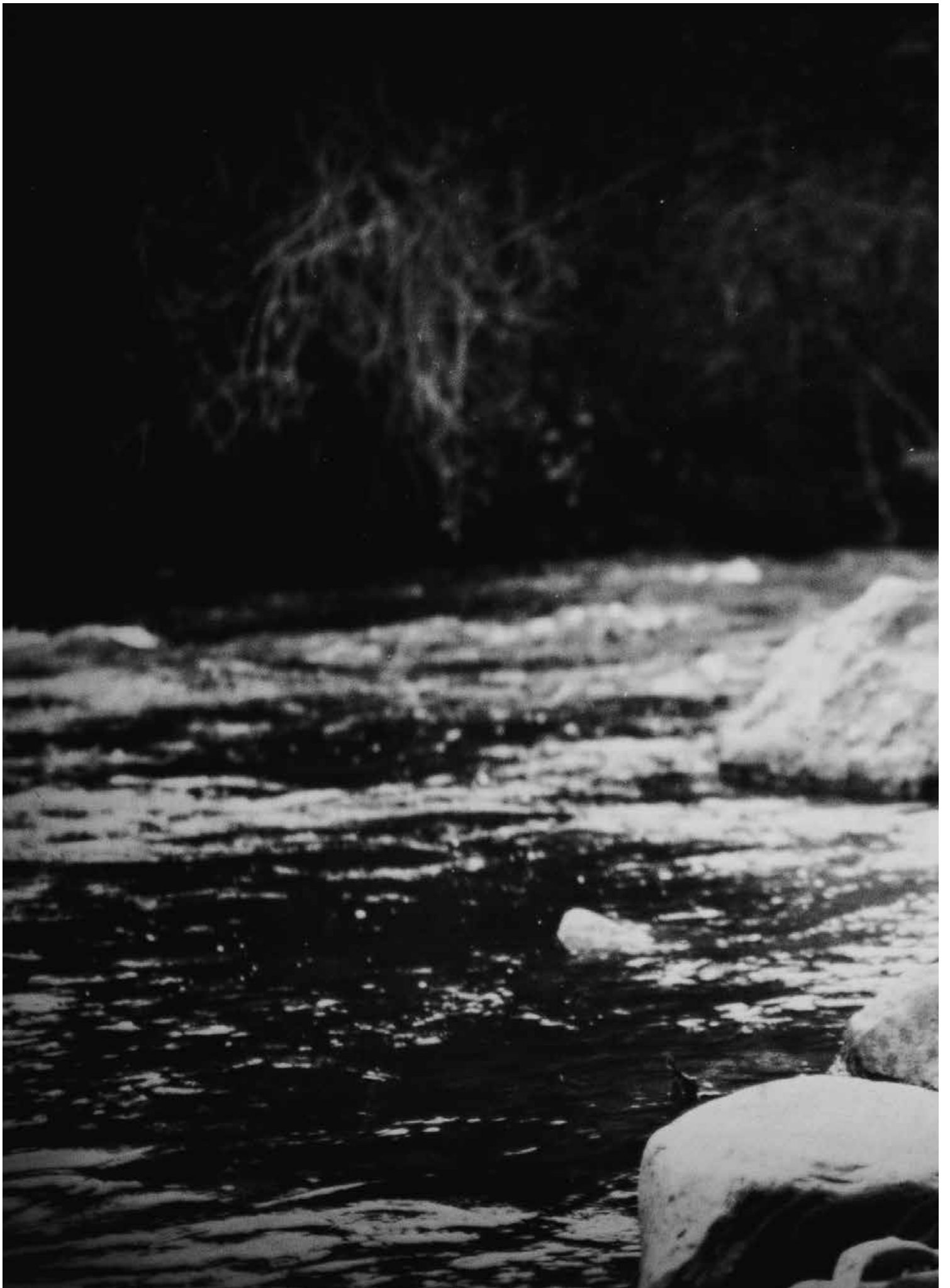
Este homenaje a Maruja Hinestrosa, cuando conmemoramos sus 100 años de nacimiento, coincide con los 110 años de la creación político-administrativa del departamento de Nariño y con los 477 de la fundación de San Juan de Pasto.

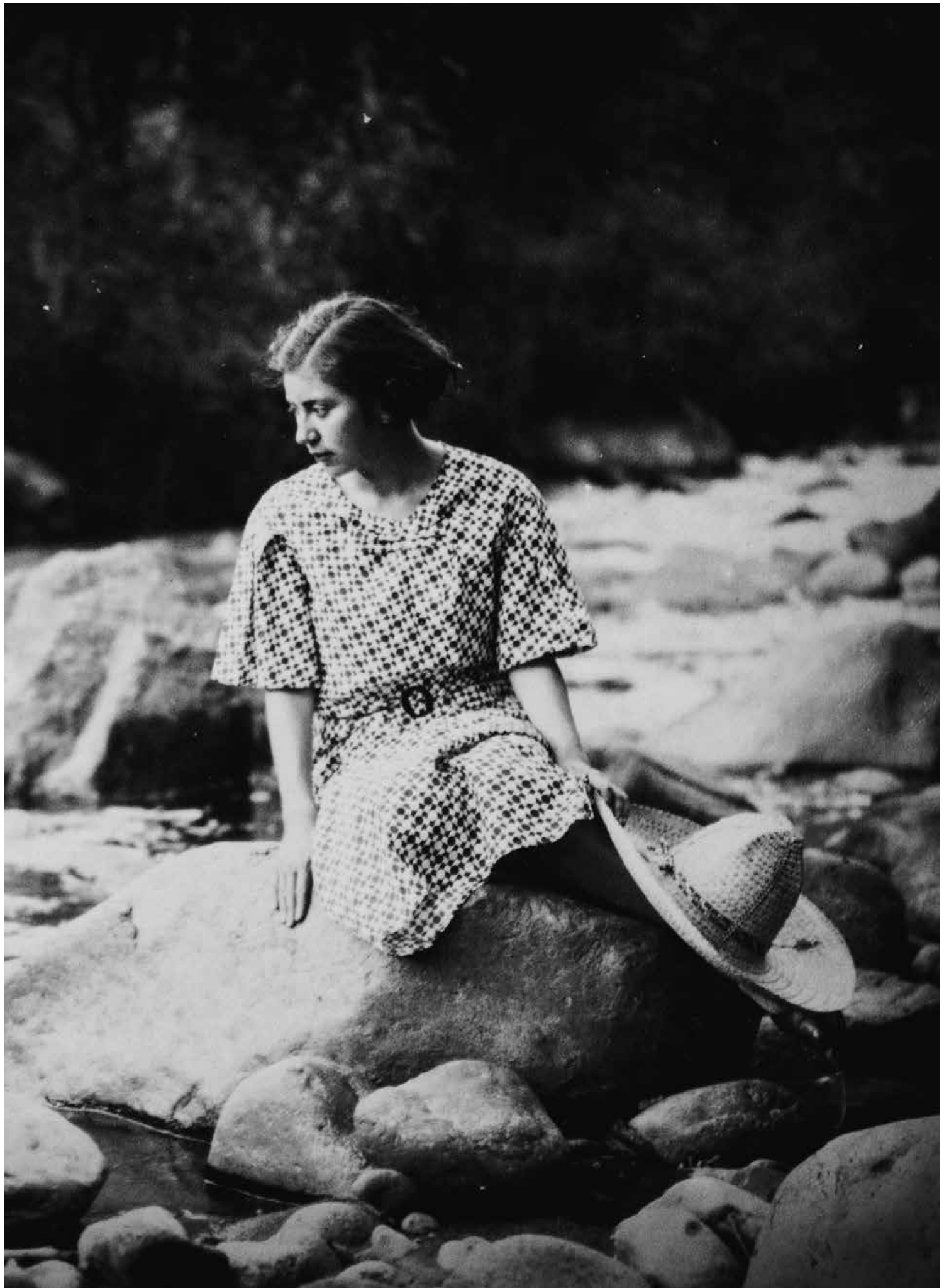
Por esto lo importante de esta sumatoria de voluntades institucionales, cuando el Fondo Mixto de Cultura de Nariño, que está celebrando 20 años de trabajo cultural en la región, motivó a dos instituciones comprometidas con los procesos culturales como son la Alcaldía de Pasto, encabezada por el Dr. Harold Guerrero López, el Secretario de Cultura del municipio, el Maestro Álvaro Gomezjurado Garzón, quienes han impulsado y liderado el proceso de Pasto como ‘Ciudad Capital Lectora’, para hacer parte de este proyecto de difusión, el cual tiene tres componentes: la grabación y prensaje de un disco compacto con 15 obras de la compositora, en el cual participan importantes músicos colombianos liderados por el autor de esta investigación; la edición y publicación del libro y la presentación del trabajo integral, inicialmente, en tres escenarios: Pasto, Bogotá y en la 40ª versión del festival que recoge lo más selecto de la música andina colombiana, el Mono Núñez, realizado en el municipio de Ginebra en el Valle del Cauca.

Qué importante es que, gracias a la investigación del Maestro Luis Gabriel Mesa M., las composiciones de ‘Marujita’ estén siendo interpretadas hoy por jóvenes músicos colombianos, y que este material permita conocer el contexto en el cual se crearon, permitiendo valorar un proceso histórico inédito de nuestro Nariño.

**Juan Carlos Santacruz G.**  
*Fondo Mixto de Cultura de Nariño*

*Hinestroza*







# PRÓLOGO

La velocidad con la que se suceden los cambios y las transformaciones en el mundo contemporáneo con frecuencia altera la experiencia vital que llevamos en el día a día. Tal celeridad nos demanda estar siempre atentos a un presente continuo que nos deja poco tiempo para reflexionar sobre el pasado. Quizás por eso ahora más que nunca sea tan necesario hacer una pausa en el camino de vez en cuando para mirar hacia atrás con calma y reconocer quiénes somos y de dónde venimos. Las respuestas satisfactorias a esas preguntas por nuestra identidad pocas veces vienen de la Historia que nos enseñan durante la etapa escolar, escrita así, con mayúscula, y que suele ser una recolección de narraciones épicas de batallas, revoluciones y gestas heroicas. Pero las experiencias más cercanas de la memoria personal, y tal vez por eso más poderosas, se encuentran en cosas aparentemente menos trascendentales como los olores, los sabores y los sonidos que escuchamos en la infancia. La música puede ser considerada como una especie de detonador de la memoria, porque con frecuencia nos remite al pasado de una manera que parece sencilla y natural, y nos permite narrar nuestra propia historia de una manera más íntima y tangible.

Durante muchos años la musicología, así como la Historia, nos narró memorias de grandes héroes y grandes revoluciones: Beethoven era un genio con un destino trágico y la Novena Sinfonía era un grito épico de inconformismo y un legado artístico trascendental para toda la humanidad. No obstante, desde mediados del siglo XX comenzó a surgir la inquietud de estudiar con detenimiento el rol fundamental que cumplieron personalidades artísticas y legados musicales mucho más sencillos y cercanos a la vida cotidiana de sus respectivas sociedades. Adicionalmente, la llegada del feminismo a la musicología en la década de los ochenta fue un factor fundamental para la desmitificación de la historia de la música como una historia que solo permitía ver (y escuchar) a grandes genios masculinos que compusieron grandiosas obras épicas. Las mujeres han sido y siguen siendo fundamentales para la vida musical de sus propias comunidades en todas partes del mundo; ya sea que nos aproximemos o no a su estudio desde una perspectiva de género, la exploración de casos puntuales como el de Maruja

Hinestrosa abre universos nuevos de exploración y espacios inéditos para narrar nuestra propia historia musical desde una perspectiva más cercana a la experiencia cotidiana.

Pese a que, por ejemplo en Estados Unidos, musicólogas feministas como Susan McClary han impulsado durante años el estudio del rol de las mujeres en la música, en Colombia hay todavía muy pocos trabajos enfocados en mujeres que hayan tenido una actividad destacada como intérpretes o compositoras. El libro *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros* (2012), editado por Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana y el espléndido trabajo de María Victoria Casas Figueroa (2013) sobre el caso de la pianista Susana Cifuentes de Salcedo en Buga, son antecedentes inmediatos de la juiciosa investigación que aquí nos presenta Luis Gabriel Mesa sobre la ilustre compositora nariñense Maruja Hinestrosa. Un trabajo de investigación de esta índole requiere de mucha paciencia y no poca disciplina, puesto que se trata de registrar el desenvolvimiento de una práctica musical poco institucionalizada, en una capital relativamente pequeña, en una provincia alejada del muy desmemoriado y excesivamente centralizado estado colombiano. Podríamos decir que es el ejemplo perfecto de una historia pequeña, de una historia musical íntima tal vez, pero quizás por eso mismo una magnífica oportunidad para escudriñar de cerca la riquísima vida musical de la sociedad nariñense.

El estudio de Luis Gabriel Mesa revela una fina e intrincada red de conexiones entre dinámicas locales, regionales y nacionales. En estas páginas encontramos con asombro testimonios del impacto de la discusión sobre la música nacional en el centro del país, de los lazos que se dieron entre las prácticas locales de los tríos y la música que se grababa en México o Argentina, de las influencias musicales de los discos que se encontraban en los almacenes de música o se escuchaban en la radio local, y de las fuertes relaciones musicales de Nariño a través de la frontera con Ecuador. Todos estos elementos se conjugan de manera sutil en la obra musical de Maruja, muchas de cuyas piezas, como *El cafetero*, siguen siendo consideradas hitos importantes de la memoria musical en Nariño. La reconstrucción de algunas de las partituras también requiere de un delicado trabajo de filigrana musical, que comienza con la transcripción y la comparación de diversas fuentes que lleven a un resultado que le haga justicia a la intención artística

de la compositora. La inclusión de abundantes fotografías tomadas de los álbumes familiares cumple la función de ilustrar eficazmente las costumbres, maneras de vestir y usos de la época.

Quizás el elemento más atractivo e innovador del método musicológico que propone este libro está en la recreación y reelaboración de nuevas versiones de las piezas de la compositora; la actitud reverencial, muy usual entre los musicólogos que se enfrentaban a las obras trascendentes de los grandes genios, fue muchas veces un lastre que impidió al investigador atreverse a reinterpretar la música. Se solía asumir que la música debería ser tal y como la dejó escrita el compositor, y esta no se debía intervenir demasiado por tratarse de una obra artística sublime. Pero nuevamente la actividad musical de la misma Maruja nos muestra la falacia de aplicar ese tipo de metarrelatos históricos de una manera acrítica: fue ella quien solicitó ayuda para la orquestación de su *Fantasia sobre aires colombianos* para convertirla en un concierto para piano. La compositora no tenía problema con que sus piezas fueran alteradas por otro músico: ella quería que lo fueran. Por eso pienso que habría estado encantada con las nuevas versiones que proponen Guafa Trío, Iván León, Juliana Echeverry, Daniel Soler de la Prada, Carolina Plata y el mismo Luis Gabriel Mesa.

La investigación de Luis Gabriel no solo es un homenaje a Maruja Hinestrosa y su legado artístico, es también una muestra de afecto y admiración por el empuje y vitalidad de la vida musical en el departamento de Nariño. Sin duda será un libro en el que muchos de sus coterráneos encontrarán fragmentos de sus propios recuerdos, un lugar donde podrán recordar imágenes y sonidos que les permitan narrar, en primera persona, qué significa haber vivido en medio de la cultura musical nariñense en el siglo XX.

**Carolina Santamaría Delgado**

*Doctora en Etnomusicología*



# INFLUENCIAS, DISIDENCIAS Y MESOMÚSICA

Eco lejano... así tituló Hinestrosa uno de sus boleros para piano y canto, y así mismo resuenan muchas de sus obras en un recuerdo tímido que mediante este tributo pretendemos sacar nuevamente a la luz. ¿Por qué lejano tratándose de una de las mujeres más citadas en la historia reciente de la música en San Juan de Pasto? ¿Por qué tímido si en nuestra memoria se despliegan sin mayor esfuerzo las corcheas festivas de su *Cafetero* cuando escuchamos su nombre? Precisamente por eso. Porque la recordamos, pero poco nos hemos detenido a conocerla. Porque asociamos su aporte al panorama cultural de Pasto en función de ese difundido pasillo (entre un par de obras más), perdiéndonos de todo un mundo de composiciones que hicieron de Hinestrosa una figura de facetas distintas.

María de la Cruz Hinestrosa Eraso, conocida comúnmente como ‘Marujita’, fue la única entre cuatro hermanos nacida en la ciudad de Pasto. Los demás –Julia Luisa, Bertalía y José Roberto– crecieron inicialmente en La Unión (Nariño), población donde Roberto Hinestrosa, su padre, ejercía profesionalmente en calidad de juez municipal.<sup>1</sup> Distintas biografías de Hinestrosa señalan el año de 1916 como su natalicio; no obstante, pudimos corroborar en su partida bautismal que la fecha exacta correspondía al 16 de Noviembre de 1914,<sup>2</sup> razón por la cual conmemoramos mediante la presente publicación el primer centenario de una mujer que, por motivos como los que aquí serán expuestos, representa un orgullo de inmenso valor para nuestra región.



De izquierda a derecha: Bertalía, Julia Luisa y José Roberto.  
Maruja en su primer año de edad, al frente.

Pasto, 1915

Más allá del interés artístico manifestado por sus padres, Julia y Roberto, los primeros indicios musicales de Hinestrosa se vieron reforzados a partir del estímulo de hermanas religiosas tanto del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús como del Liceo La Merced Maridíaz. Distintas biografías publicadas en los últimos 50 años por autores como Heriberto Zapata (1962), Octavio Marulanda (1989), José Vicente Ágreda (2001) y José Menandro Bastidas (2011), entre otros, hacen referencia en este sentido a la Profesora Bautista, monja de origen alemán que lideró durante la década de 1920 su formación musical, entre la de otras hermanas y estudiantes franciscanas.

No se registran, sin embargo, menciones de Celina Pereira, también religiosa y miembro de la misma comunidad, quien al parecer ejerció una influencia fundamental no sólo en la vocación musical de Hinestrosa, sino también en el espíritu rebelde y poco tradicionalista que, paradójicamente, ambas compartían. De acuerdo con el testimonio de Luis Pazos Moncayo, amigo cercano a la compositora, la posición izquierdista de Pereira con relación a ciertas convenciones de la Iglesia generaba entre las franciscanas una serie de controversias que capturaron la atención de Maruja en su juventud:

“Doña Maruja quería mucho a las monjitas. Sobre todo porque una de ellas, la monja Celina Pereira, tendía a ser muy reaccionaria... de izquierda. Ella se atrevía a usar palabras que yo personalmente no he podido escuchar en monja alguna, y tanto a mí como a doña Maruja nos fascinaba oírla. Refiriéndose al comportamiento de sus compañeras, se quejaba diciendo que, en lugar de pasar las horas rezando y rezando hincadas ante el altar, debieron abrirla espacio para que ella misma les enseñara música y para que pudieran más bien formar un coro celestial que elevara sus voces hacia el Señor.”<sup>3</sup>

La fe católica fue también motivo de inspiración para Hinestrosa, como se puede apreciar en su *Ave María*, composición sacra dedicada a la virgen de Las Lajas y a su respectivo santuario de construcción neogótica sin precedentes (particularmente por su impresionante ubicación sobre el cañón del río Guáitara, en las cercanías de Ipiales). Cabe resaltar, en este caso, la valiosa interpretación de la cantante lírica Carolina Plata, quien hizo parte del proceso de recuperación de la obra en cuestión.

# Ave María

Dedicada a Nuestra Señora de Las Lajas

**Moderato** ♩ = 45

Canto

Piano

*p*

*sempre p*

*simile*

A -

6

ve Ma - ri - a gra - ti - a

11

ple - na Do - mi - nus te -

*Hinestrosa*

16 *crescendo*

cum be ne dic - - ta tu - - be ne

21

dic - ta tu in mu-li - e - ri-bus - et be ne dic - tus fruc-tus ven - tris

25

ven - tris tu - i Ie - - sus

30 *espress.*

Sanc-ta Ma - ri - a ma - ter De - i -

35

- o-ra pro no - bis pro no-bis pec-ca - to - ri-bus nunc - et in

40

ho - ra in ho - ra mor - tis

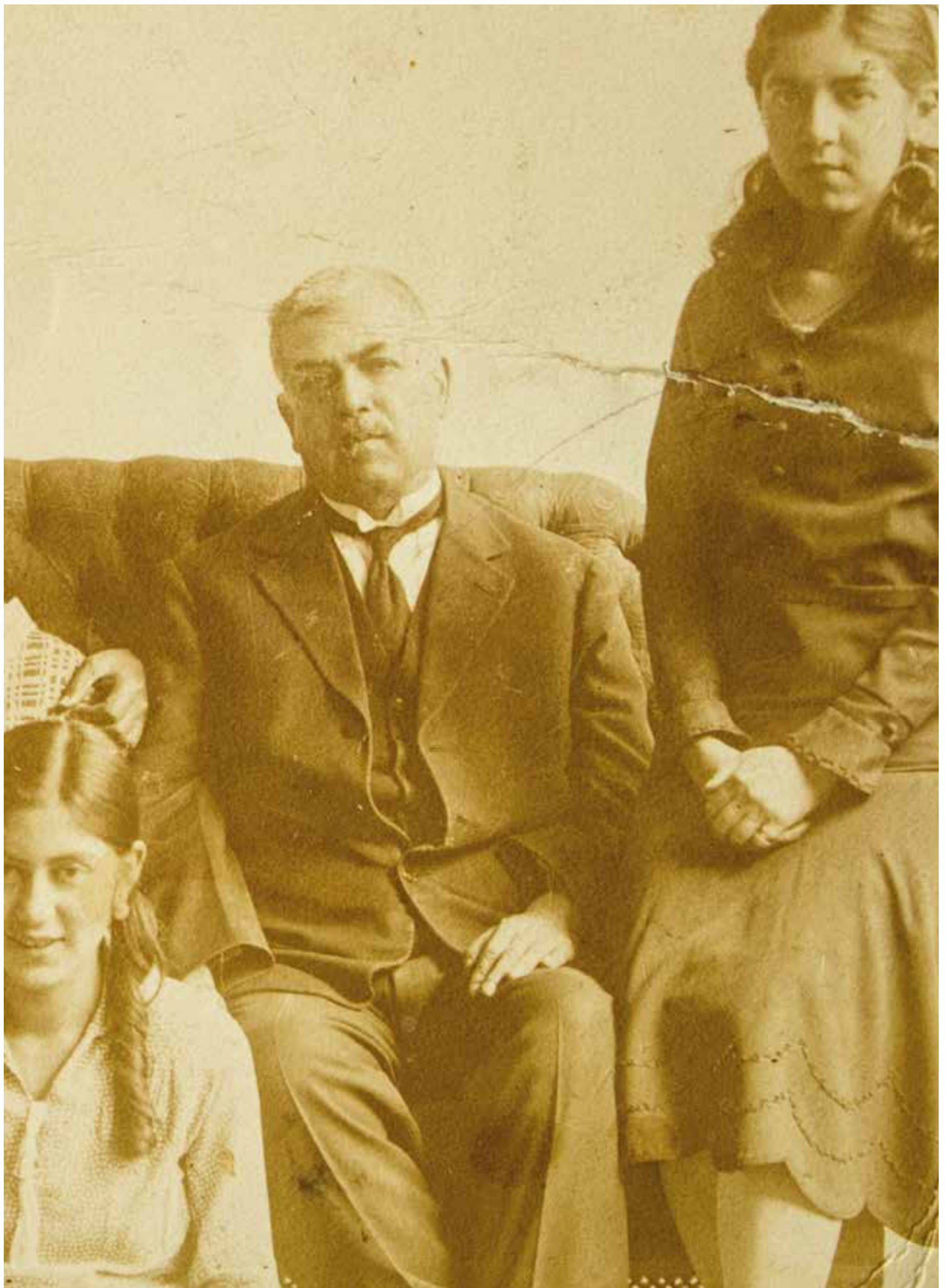
43

nos - trae A - - men - - -



Maruja Hinestrosa en Las Lajas, acompañada de su amigo Javier Bolaños (izquierda) y de Jaime Rosero, su hijo (derecha), c. 1955





La orientación teórica y pianística de la madre Bautista, sumada al carácter de Celina Pereira y su motivación por fomentar la música entre las discípulas franciscanas, hicieron de Maruja una intérprete que pronto buscaría la manera de construir un lenguaje propio. En una de las últimas entrevistas concedidas por la compositora en el año 2000, ella misma describía el ambiente polémico que se alcanzaba a percibir entre las opiniones encontradas de las monjas alemanas con respecto a la música. Entre sus recuerdos afirmaba que, a pesar del estímulo que ellas pretendían transmitir a las estudiantes, había una rigurosidad demasiado hermética en contra de repertorios populares:

“Me dieron permiso para que yo tocara en el piano del colegio durante los recreos, ¡pero no la música popular! Ellas eran enemigas... no se podía tocar una piecita porque era el pecado más grande. Entonces yo aprovechaba cuando no estaban las monjas, cuando se oía el ruido de las calles...”<sup>4</sup>

Según Pazos Moncayo, la formación técnica de quienes seguían estudios de piano bajo modelos pedagógicos europeos en aquel entonces se fundamentaba principalmente en materiales como *El pianista virtuoso*, colección de sesenta ejercicios propuestos por el francés Charles-Louis Hanon (1819-1900) y publicada por primera vez en Boulogne en 1873. Se consideraba imprescindible, de igual forma, un entrenamiento basado en la escuela pianística de Carl Czerny (1791-1857), pedagogo austriaco cuyas pautas metodológicas se mantienen vigentes hasta nuestros días. Publicaciones recientes como *Czerny aplicado a la música colombiana* de Fabio Martínez Navas (2009) dan cuenta del interés que nacionalmente se conserva con relación a estas herramientas pedagógicas, además de su adaptabilidad a un contexto idiomático local que permite trabajar técnicas progresivas de ejecución sobre aires como el bambuco, el pasillo y la guabina.

¿Cómo argumentar, entonces, el distanciamiento de Hinestrosa del rigor académico promovido por Bautista? Sin desconocer el impacto de este paradigma de orígenes europeos sobre la compositora, es necesario comprender que, más allá de las aulas, el mundo musical de Pasto ofrecía otro tipo de alternativas que seguramente condicionaron su afinidad por lenguajes musicales en los que se disipan las fronteras entre lo que comúnmente llamamos académico y popular.

Atrás: La familia completa en los años 20. De izquierda a derecha: Julia Luisa (hermana), José Roberto (hermano), Julia (madre) Maruja (abajo), Roberto (padre) y Bertalia (hermana)

José Menandro Bastidas España, investigador activo en la Universidad de Nariño, sustenta que una herramienta clave en la difusión musical en Pasto distinta a las partituras fue, desde la segunda mitad del siglo XIX, la importación de máquinas musicales donde se registraban segmentos de óperas, zarzuelas, operetas y danzas de salón de gran popularidad en Europa. A esto se sumaban pianolas como el modelo *Aeolian Duo Art Steck*, importado en Pasto en 1929<sup>5</sup> y, por supuesto, la circulación de discos de 78 revoluciones con las victrolas para su respectiva reproducción. El repertorio registrado en muchos de estos discos da testimonio del grado de importancia y consumo de géneros como el tango, el vals, la mazurka y el fox-trot, así como de aires de tradición andina colombiana, principalmente pasillos y bambucos.

Con relación a esta diversidad de estilos en la oferta musical de Pasto, Luis Pazos Moncayo recuerda el repertorio que él mismo tocaba en acordeón con Maruja Hinestrosa en el piano durante las veladas musicales organizadas por la Asociación de Músicos de Nariño (ASONAR). Aunque se trataba de conciertos realizados ya en la década de los 60, Pazos sostiene que las obras seleccionadas venían de una tradición que, para el caso de Hinestrosa, se remontaba a sus años de estudio bajo la instrucción de las hermanas franciscanas:

“Esa primera etapa compositiva de Maruja se basaba en una línea arquitectónica y un torrente melódico con los cuales todos aprendimos en Pasto. No solamente se trataba de la rigidez de Czerny y de Hanon, sino de todos esos compositores de operetas que escribían polkas, mazurkas y valeses para recrear ese gusto propio de la época. Por eso tanto Maruja como yo estábamos familiarizados con la música de Emmerich Kálmán, Leo Fall, Franz Léhar y, desde luego, los valeses de Émile Waldteufel; sobre todo *Los Patinadores*.”<sup>6</sup>

Ahora bien, ¿a qué se refería Hinestrosa al hablar de músicas ‘populares’, recordando esas mañanas del colegio cuando decidía refugiarse en el piano y clandestinamente tocar lo que escandalizaba a las religiosas alemanas? No sería extraño que en ese contexto se hubiese tendido a generalizar bajo términos de ‘clásico’ o ‘académico’ el repertorio de raíz europea, y etiquetado de ‘popular’ todo lo que tuviese algún sello colombiano. Pero en ese orden de ideas, ¿podríamos afirmar que el vals *Los Patinadores* de Waldteufel es ‘menos popular’ que *Las Tres de la Mañana* de Hinestrosa?



Maruja acompañada de una de sus profesoras y una amiga de origen alemán, c. 1960

Es interesante resaltar que las décadas de 1920 y 1930, además de constituir la base formativa de la compositora entre su infancia y juventud, coinciden con los inicios de la radiodifusión y la discografía ya producida en Colombia. En 1929, Elías Pellet Buitrago inauguraba la primera emisora radial del país: *La Voz de Barranquilla*; y en 1935 Antonio Fuentes fundaba la primera empresa discográfica en Medellín: *Discos Fuentes*.<sup>7</sup> Para el caso específico de Pasto, la radiodifusión vio sus primeras manifestaciones a partir de emisoras informales como *La Voz del Gato* en 1935, y otras oficiales como *Radio Nariño* en 1937.<sup>8</sup>

En consecuencia, la percepción de los colombianos en torno a la música se enriquecía con nuevas alternativas que naturalmente evitaban que el concepto de ‘músicas nacionales’ se limitase a una sola postura. Es por tanto justificable que las opiniones de músicos y no músicos fuesen y sean aún divergentes. A fin de cuentas, la recepción de la música no siempre se asocia exclusivamente con posturas ideológicas, sino que se ve condicionada por manifestaciones culturales fundamentadas en el gusto.

Un año antes de que la radiodifusión despegara en Colombia, las discusiones alrededor del valor de la música popular y la música académica generaban tensión entre compositores reconocidos del país como el guatemalteco Emilio Murillo Chapull (1880-1942) y el payanés Gonzalo Vidal (1863-1946). Partiendo del hecho de que tanto lo popular como lo académico despertaba inquietudes sobre el ambiguo concepto de una ‘música nacional’, no es de sorprender que la prensa y otras fuentes periódicas del momento publicaran escritos de un debate irreconciliable.

Paralelamente con los desacuerdos que se presentaron entre las hermanas franciscanas y sus jóvenes discípulas en Pasto, el año de 1928 vio por una parte la génesis del antes mencionado *Cafetero*, primera composición de Hínestrosa en ritmo de pasillo; y por otra, un ardiente debate mediante cartas intercambiadas entre Murillo y Vidal, algunas de las cuales llegaron a ser publicadas en periódicos de Bogotá y Medellín.<sup>9</sup> Mientras Murillo defendía la inclusión de elementos populares en composiciones académicas, Vidal cuestionaba la valoración culta del folklore llegando a categorizar tres tipos de música en la siguiente jerarquía:

- ∞ Música académica.
- ∞ Música popular.
- ∞ Música populachera.

A pesar del término despectivo asignado a la última categoría, llama la atención su tentativa de proponer una conceptualización distinta a la persistente polaridad entre las dos primeras, común en posturas de músicos influyentes en Colombia como Guillermo Uribe Holguín, quien para entonces figuraba como Director del Conservatorio Nacional en Bogotá y sufría fuertes críticas por sus posturas academicistas frente al panorama de la educación musical en el país.

De acuerdo con la clasificación de Vidal, la música popular colombiana correspondería a géneros mestizos o aires tradicionales del pueblo que no llegasen a ‘contaminarse’ de prácticas vulgares o músicas de consumo masivo, atribuibles en su opinión a la tercera categoría.

Aunque no conocemos opiniones escritas por la misma Hinestrosa en este sentido, sabemos por el testimonio directo de Luis Pazos Moncayo que la compositora tendía a identificarse con la etiqueta de ‘popular’, llegando incluso a manifestar una cierta prevención contra músicos afines con la música académica europea. Sus pasillos *Cafetero* y *Yagari*, además de su tango *Amigo mío*, lograron conquistar el mundo de la radiodifusión en Pasto, siendo algunas de las primeras obras emitidas por la emisora *Ecos de Pasto*, fundada en 1941.<sup>10</sup>

Pazos recuerda un episodio anecdótico en el que la compositora había sido citada para ofrecer una entrevista a Jaime Hoyos Montúfar en 1975. Representantes de las distintas emisoras de Nariño llegaron a su residencia para registrar la conversación, incluidos periodistas como Franco Rosales, Luis Aníbal Arias y el mismo Luis Pazos en nombre de la emisora *Ecos de Pasto* para el programa cultural *Camerata del Aire*.

Al encontrarse frente a frente con Pazos, Hinestrosa interrumpió momentáneamente la entrevista y se negó a continuar ante la presencia del ‘clásico’. Sorprendido con el rótulo que le acababa de asignar, Pazos recuerda el instante de tensión que se generó entre los dos y el consecuente debate con

el cual pretendieron resolver el verdadero significado de dichas etiquetas, aunque muy lejos de los desacuerdos irreconciliables que sí llegaron a indisponer a compositores como los ya mencionados Murillo, Vidal y Uribe Holguín en otros rincones del país.

Después de todo, ambos eran conscientes de que a pesar de algunas diferencias en materia de gustos personales por la música, los dos se complementaban magistralmente cuando tocaban juntos en los conciertos de beneficencia que ofrecían regularmente en nombre de ASONAR, desde 1963.<sup>11</sup> Paradójicamente, Hinestrosa no fue necesariamente ajena al deseo de forjar un discurso pianístico de corte académico, como se podrá observar en el capítulo final con relación a su *Fantasia sobre aires colombianos*, o como es también evidente en obras sin alusiones populares como el ya mencionado *Ave María*, o la pieza de carácter para piano titulada *Saudades: Melodía en Fa mayor*, dedicada a su padre.



Con sus padres y hermanas en la finca familiar de Tapialquier.  
De izquierda a derecha: Maruja, Bertalía, Julia, Roberto y Julia Luisa, c. 1932

# Saudades - Melodía en Fa Mayor

Dedicado a mi padre Roberto Hinestroza

Moderato

Piano

*p dolce*

6

11

*f*

*p*

15

poco rit.

a tempo

8va

1.

2.

19

*p mesto*

# Huestrosa

24

29

33 *rall.* *a tempo* **Andantino**

*delicato e legato*

36

39

41

Musical score for measures 41-42. The piece is in G minor (one flat). Measure 41 features a complex melodic line in the right hand with triplets and a quintuplet, and a bass line with a triplet and a quarter note. Measure 42 continues the melodic line with a quintuplet and a quarter note.

43

Musical score for measures 43-44. Measure 43 features a complex melodic line in the right hand with triplets and a quintuplet, and a bass line with a triplet and a quarter note. Measure 44 continues the melodic line with a quintuplet and a quarter note.

45

Musical score for measures 45-46. Measure 45 features a complex melodic line in the right hand with triplets and a quintuplet, and a bass line with a triplet and a quarter note. Measure 46 continues the melodic line with a quintuplet and a quarter note.

47

Musical score for measures 47-48. Measure 47 features a complex melodic line in the right hand with triplets and a quintuplet, and a bass line with a triplet and a quarter note. Measure 48 continues the melodic line with a quintuplet and a quarter note.

49

Musical score for measures 49-50. Measure 49 features a complex melodic line in the right hand with triplets and a quintuplet, and a bass line with a triplet and a quarter note. Measure 50 continues the melodic line with a quintuplet and a quarter note.

# Huestrosa

51 *8va*-----  


55 

60 *8va*-----  


65 *rall.* *a tempo* *8va*-----  


68 *p* *estinto* *pp*  




Al reseñar estas disidencias, no pretendemos proponer una solución radical que responda a las razones por las cuales la música de Hinestrosa deba o no pertenecer a una u otra categoría según lo antes expuesto. Por muchas generaciones hemos insistido en debatir si la música compuesta en Colombia debe fundamentarse en procedimientos académicos o, por el contrario, distanciarse de los mismos para conservar supuestos valores de autenticidad.

Cabe considerar, sin embargo, un término que hacia mediados de los años 60 propuso Carlos Vega, y que musicólogos particularmente del Cono Sur como Lauro Ayestarán y Coriún Aharonián trataron de re-conceptualizar y difundir en la literatura académica sudamericana: **mesomúsica**. Con el ánimo de romper con la polaridad entre lo académico y lo popular, o lo culto y lo folklórico, Vega planteaba el uso de la palabra ‘mesomúsica’ para aludir al “conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas.”<sup>12</sup> Resaltaba, por ende, el valor de músicas de consumo masivo y de asimilación generalizada, no tan apreciadas en la jerarquía de Gonzalo Vidal expuesta anteriormente.

¿Podríamos relacionar la música de Hinestrosa como mesomúsica? Tal vez si tenemos en cuenta la recepción del público no solamente pastuso sino de todo el país frente al célebre *Cafetero*, tendríamos un argumento a favor del uso del término debido a su difusión mediática, ¿pero cómo clasificaríamos otras obras de la compositora que, sin ser estilísticamente muy distantes de este pasillo, jamás alcanzaron tal grado de aceptación o, menos aun, identificación como símbolo nacional?

Tanto Lauro Ayestarán como Coriún Aharonián cuestionaron acertadamente la relación que Vega establecía entre lo culto con lo urbano, y lo folklórico con lo rural, en su definición de una mesomúsica que oscilaba entre ambos extremos.<sup>13</sup> Hinestrosa, por su parte, construyó un lenguaje estilístico donde ninguna de estas fronteras llega a ser verdaderamente evidente, y donde se delatan amalgamas entre un pianismo romántico teñido de color nacional, sonidos campesinos que evocan tradiciones del Nariño andino y de los influyentes aires de Ecuador, y una particular fascinación

por el uso de fluidos arpeggios y escalas de amplio registro (tal vez como consecuencia de una formación técnica de alto rigor).

Al recibir en 1992 la Lira de Oro de manos de Raúl Rosero Polo, en nombre de la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia (SAYCO), Hinestrosa fue enfática en resaltar el valor de los músicos campesinos y de quienes aun lejos de la academia construyen un patrimonio artístico digno del mismo galardón. En sus palabras:

“Es para mí un motivo de orgullo y satisfacción recibir estos homenajes que me dedican aquí esta noche. En realidad, no los merezco. Yo soy una de tantas amantes de la música como son todos los nariñenses. Lo recibo con todo el placer en nombre de todos los músicos y compositores, conocidos y desconocidos. Porque hay que ver... la gente del campo; entre ellos hay muchos compositores desconocidos. Por todos ellos, lo recibo.”<sup>14</sup>

Más allá de reconocer las discusiones detrás de los anteriores conceptos, no pretendemos insistir en esfuerzos de clasificación que obliguen a rotular de una u otra manera el estilo compositivo de Hinestrosa. Esperamos, por el contrario, que los argumentos presentados a continuación permitan una reflexión histórica en la que se pueda reconocer parte de esa identidad nariñense que fue materializada en música por una de las mujeres más influyentes en el arte de la composición pianística del sur del país.

Hemos optado por un equilibrio entre información biográfica, análisis estilísticos, ilustración iconográfica y edición de partituras; todo a partir de fuentes pertenecientes al archivo familiar de la compositora y a documentación tanto hemerográfica como académica consignada en bibliotecas de Pasto y Bogotá. Ponemos en manos del lector un estudio con resultados que dan cuenta de la vida y obra de Maruja Hinestrosa, sin dejar de lado comentarios técnicos de corte analítico que puedan interesar a músicos y musicólogos desde una óptica especializada. Cabe aclarar, no obstante, que aunque las composiciones encontradas sobrepasan el número de las aquí transcritas en partitura, la selección de obras fue realizada considerando los diversos géneros en los cuales llegó a incursionar Hinestrosa, pasando por vales, pasillos, boleros, tangos, bambucos y fantasías, algunos de los cuales pueden ser apreciados en el disco compacto adjunto a la publicación.



Pintura de Rafael Troya (1845-1920), artista ecuatoriano procedente de Imbabura. En ella se pueden reconocer algunos antepasados de Hinetrosa. En el extremo izquierdo identificamos a Braulio Eraso, abuelo de la compositora, seguido del bisabuelo quien, a pesar de haber fallecido, fue incluido en la pintura. La Sra. Chávez (abuela), en el centro, sostiene en brazos al tío abuelo de Maruja, también de nombre Braulio. La niña de blanco a su derecha es Julia, madre de Maruja, y las demás son sus tías abuelas



# ENTRE DANZAS DE SALÓN Y SONIDOS CRIOLLOS

Asimilado en América Latina como uno de los bailes de mayor popularidad entre las tradiciones de salón, el vals parece haber constituido un referente de suma importancia dentro del repertorio estudiado por músicos formados entre los siglos XIX y XX en Nariño. A partir del testimonio de Pazos Moncayo antes referido, los vales representaban una especie de esparcimiento para no someterse exclusivamente a los tecnicismos de Czerny o de Hanon en el entrenamiento pianístico, y era del gusto común en Pasto querer escuchar segmentos célebres de operetas en géneros que, además del vals, incluían aires como la mazurka y la polka.

No se trataba necesariamente de un fenómeno nuevo para la generación de Hinestrosa. Compositores latinoamericanos del siglo XIX dejaron partituras de vales que alcanzaron gran aceptación entre círculos urbanos de distintos rincones del continente. Cabe resaltar, por ejemplo, el grado de difusión logrado por el vals *Sobre las olas* (1888) del mexicano Juventino Rosas, estrechamente ligado al estilo vienés de figuras como Johann Strauss. Con relación a esta obra y su presencia en Colombia, María Victoria Casas señala su aparición en álbumes de repertorio pianístico publicados en Buga, como el perteneciente a Susana Cifuentes de Salcedo, intérprete vallecaucana reconocida como una de las mujeres más influyentes en la música para piano de la región entre 1895 y 1930, junto con Carmen Vicaría Pinzón.<sup>15</sup>

De igual manera, compositores colombianos como José María Ponce de León (1846-1882), uno de los primeros autores nacionales en recibir formación fuera del país, dejaron en nuestro patrimonio musical valeses como *Hermosa Sabana* y *Mi triste suerte*.<sup>16</sup>

Aunque lejos de representar estilos nacionales para México y Colombia, respectivamente, los ejemplos de Rosas y Ponce de León ponen en evidencia un interés por adaptar cánones de composición europeos en obras inspiradas por la geografía americana. *Sobre las olas*, inicialmente llamado *A la orilla del Sauz*, delata en su título original la intención del compositor de evocar el paisaje de un río en las cercanías de Guanajuato.<sup>17</sup> Asimismo, *Hermosa Sabana* de Ponce de León podría interpretarse como un intento de relacionar la música para piano con el imaginario romántico detrás de la naturaleza que rodea a Bogotá. Con estas palabras describió Ignacio Perdomo Escobar el vals en cuestión:

“Se trata de una composición imitativa en que desfilan los ruidos de nuestra Sabana: las frondas de los cerezos criollos, los arbolocos y los arrayanes agitados por el viento, el canto de los copetones y las mirlas en los ramajes, el esquilón de la lejana aldea, el canto de los campesinos, el rechinar de las pesadas ruedas de los carros de yunta, el balido de los corderos y los mugidos de la vacada, percibidos a lo lejos.”<sup>18</sup>

No es factible corroborar una correspondencia precisa entre el material sonoro de estos valeses y los paisajes a los que hacen alusión, pues el contenido musical es fácilmente confundible con el que resultaría de un compositor de estirpe francesa o austríaca. Sin embargo, se debe tener presente que ese sometimiento estilístico de nuestros compositores americanos a convenciones europeas responde a un vínculo cultural que por muchas generaciones ha prevalecido en nuestras sociedades a pesar de los discursos nacionalistas y la historia misma de las independencias. Pasto no sería la excepción incluso en su música de siglo XX, y el lenguaje musical de Hinestrosa da fe de ello en valeses como *Valle de Atriz*.

El título, alusivo en este caso al territorio donde se encuentra ubicada la ciudad de Pasto (al pie del volcán Galeras), representa al igual que los ejemplos anteriores un tributo paisajístico mediante el cual se pretende suscitar

un emblema de identidad para los nariñenses. No obstante, las herramientas que definen el estilo tanto compositivo como interpretativo de este vals ponen en evidencia recursos netamente europeos, limitando cualquier vestigio de regionalismo al solo título.



Cuadro pintado por la misma Maruja Hinestrosa, representando la vista del volcán Galeras desde el Valle de Atriz. Sobresalen la iglesia de San Juan Bautista y la Catedral de Pasto, entre edificaciones de arquitectura republicana características del centro de la ciudad

# Valle de Atriz

Vals

**Moderato**

Piano

8

15 **Con moto** ♩ = 140

21

27

*p*

*mf*

*mf e molto crescendo*

*f*

# Hineströsa

35

41

47  $\text{♩} = 170$

*mf*

Rubato

54

61

67 *Cantabile*  
*mp*

5

7

3

6

1.

2.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piano piece titled 'Hineströsa'. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 35-40) features a melodic line in the right hand with a five-fingered scale-like passage and a bass line with chords. The second system (measures 41-46) continues the melodic development with a seven-fingered scale-like passage in the right hand and a bass line with a triplet. The third system (measures 47-53) is marked with a tempo of quarter note = 170 and a dynamic of mezzo-forte (mf). The fourth system (measures 54-60) is marked 'Rubato' and features a dynamic of forte (f) with dense chordal textures in the right hand. The fifth system (measures 61-66) includes a six-fingered scale-like passage in the right hand and a first ending bracket. The sixth system (measures 67-72) is marked 'Cantabile' and mezzo-piano (mp), featuring a more lyrical melodic line in the right hand.

72 (8) *più f*

77 (8)

84

90 *f* *espress.*

95 *molto accel.* *sempre f*

102 1. *rall.* 2.

En primera instancia, el lenguaje tonal de *Valle de Atriz* cumple con uno de los cánones más comunes de las danzas de salón europeas: la modulación a la subdominante. En la partitura aquí transcrita se puede observar dicha transición, donde las primeras dos partes aparecen en la tonalidad de ‘Mi bemol mayor’, modulando a ‘La bemol mayor’ en la tercera sección.

Cabe señalar que la transcripción aquí incluida se realizó a partir de tres grabaciones distintas de Maruja Hinestrosa, pues dentro de la colección de partituras recogidas tan sólo fue encontrado un esbozo preliminar donde únicamente se incluía el material melódico de la composición (sin cifrados ni referencias adicionales para una interpretación completa de la obra). Para reconstruir la partitura, se recurrió inicialmente a una comparación de orden auditivo, a partir de los siguientes registros directos de la compositora:

- ∞ El disco *Mi terruño* en formato L.P., en el cual Hinestrosa grabó 12 de sus composiciones en 1965.
- ∞ El disco *Música de la tierra – Colombia: Nariño y Putumayo*, vol. 1; también en formato L.P. y publicado en 1978.
- ∞ La grabación audiovisual del Homenaje a Maruja Hinestrosa en el Teatro Colón de Bogotá en 1992, donde la compositora interpretó ésta entre otras obras.



Disco del álbum *De mi terruño*, grabado por Sonolux en Medellín, 1965. Las fotografías fueron tomadas a partir del único ejemplar conservado por Jaime Rosero y perteneciente a su madre

Una de las grandes ventajas de haber encontrado registros sonoros para este caso en particular radica justamente en el reconocimiento de herramientas de estilo a partir de la ejecución original de Hinestrosa. Por ejemplo, su manera de acompañar el vals deja en evidencia la clara intención de imitar el comportamiento rítmico de tradiciones vienesas como la de Johann Strauss. Nos referimos puntualmente a la típica anticipación de la segunda negra en cada compás, haciendo caso omiso a la rigidez métrica del  $\frac{3}{4}$  plasmado sobre el papel, y abriendo así espacio a una cualidad dancística capaz de revelar un carácter vivo y espontáneo. Se trata por ende de una aproximación estética muy distinta a los vales de Chopin, donde o bien prima un lirismo expresivo o pasajes de muy alto virtuosismo que no guardan vínculo con estas evocaciones coreográficas.

Como se expuso en el capítulo anterior, el repertorio difundido por pianolas y discos de 78 revoluciones a principios del siglo XX facilitó la circulación de obras musicales con las cuales distintas poblaciones de América llegaron a identificarse. Más allá del referente de Strauss, cuyos vales habrían gozado de tanta popularidad en América al punto de generalizar el uso del término ‘estrós’ en lugar de vals (resultante de la pronunciación hispana de su apellido), es necesario mencionar el caso de Émile Waldteufel con el fin de reconocer un punto adicional de conexión entre tradiciones europeas y *Valle de Atriz*.

El vals *Los patinadores* de Waldteufel fue, según Pazos Moncayo, uno de los principales referentes entre músicos pastusos de la generación de Hinestrosa.<sup>19</sup> Llama la atención, al analizar el comportamiento melódico de *Valle de Atriz*, que el material motivico de la primera sección de la obra parece una citación directa del vals de Waldteufel. Sin ser literal, se perciben similitudes que dan cuenta de puntos de relación entre las obras, más si se tiene presente que ambas melodías empiezan sobre el tercer grado de la tónica correspondiente:



Motivo inicial en *Valle de Atriz* de Hinestroza<sup>20</sup>



Motivo inicial en *Los patinadores* de Waldteufel

No obstante, sería precipitado concluir que la identidad musical de los vales de Hinestroza se somete a paradigmas exclusivamente europeos, pues otras composiciones de la autora revelan aproximaciones completamente distintas a *Valle de Atriz*. Tal es el caso de *La flor de la montaña*, obra cuyo material melódico fue encontrado en una única copia manuscrita perteneciente a Jaime Rosero Hinestroza, hijo de la compositora. De ella pudimos identificar tan sólo una grabación (poco difundida) durante la última fase del proceso de investigación, ejecutada por el Trío Martino.

Con el objetivo de rescatar las obras no tan conocidas de Hinestroza, se procedió en esta ocasión a realizar una transcripción que requirió de herramientas adicionales a lo ofrecido por la partitura original, como la armonización completa de la obra (ausente en el manuscrito). Teniendo en cuenta que al reconstruir la partitura aún se desconocía la grabación mencionada, se compararon distintos patrones recurrentes en otras obras de su autoría, reconociendo de esta forma un esquema convencional que facilitó la reinterpretación completa de la composición.

El resultado final que se puede observar sobre la partitura editada se destinó a una instrumentación de trío para bandola, violonchelo y piano, teniendo en cuenta el gusto manifestado por Hinestroza por escuchar sus obras en nuevos formatos, sin limitarse exclusivamente a su ejecución solística en el piano.<sup>21</sup>

# La Flor de la Montaña

Vals Criollo

**Moderato** ♩ = 100

Bandola

*mf legato*      *pizz.*

Violonchelo

*mf*

Piano

**Moderato** ♩ = 100

*p*

6

*f*      arco 4

11

3      3      *pizz.*

*f*

*p*

15

arco *mp legato*  
*mf*  
*p*

20

25

*f* 4 3 3  
*f* 4 3

# Hineströsa

30

pizz. arco *mf legato*

*f* *mf cantabile*

*p* *p molto espress.*

35

*ff*

40

*mf* *mp*

The image shows a musical score for a piece titled "Hineströsa". It consists of three systems of music, each with three staves. The first system (measures 30-34) features a violin part with a pizzicato section followed by an arco section, and a piano accompaniment. The second system (measures 35-39) continues the violin and piano parts, with a fortissimo section in the piano. The third system (measures 40-44) shows the violin and piano parts concluding the section. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

46 1.

mf

50 2.

f

54

*p* *cresc.*  
*p subito* *cresc.*  
*p* *cresc.*

Hineströsa

59

Musical score for measures 59-63. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (pizz.) instruction and a dynamic of *mf legato*. The piano accompaniment begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) instruction. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8.

64

Musical score for measures 64-68. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (pizz.) instruction and a dynamic of *mf*. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) instruction. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8.

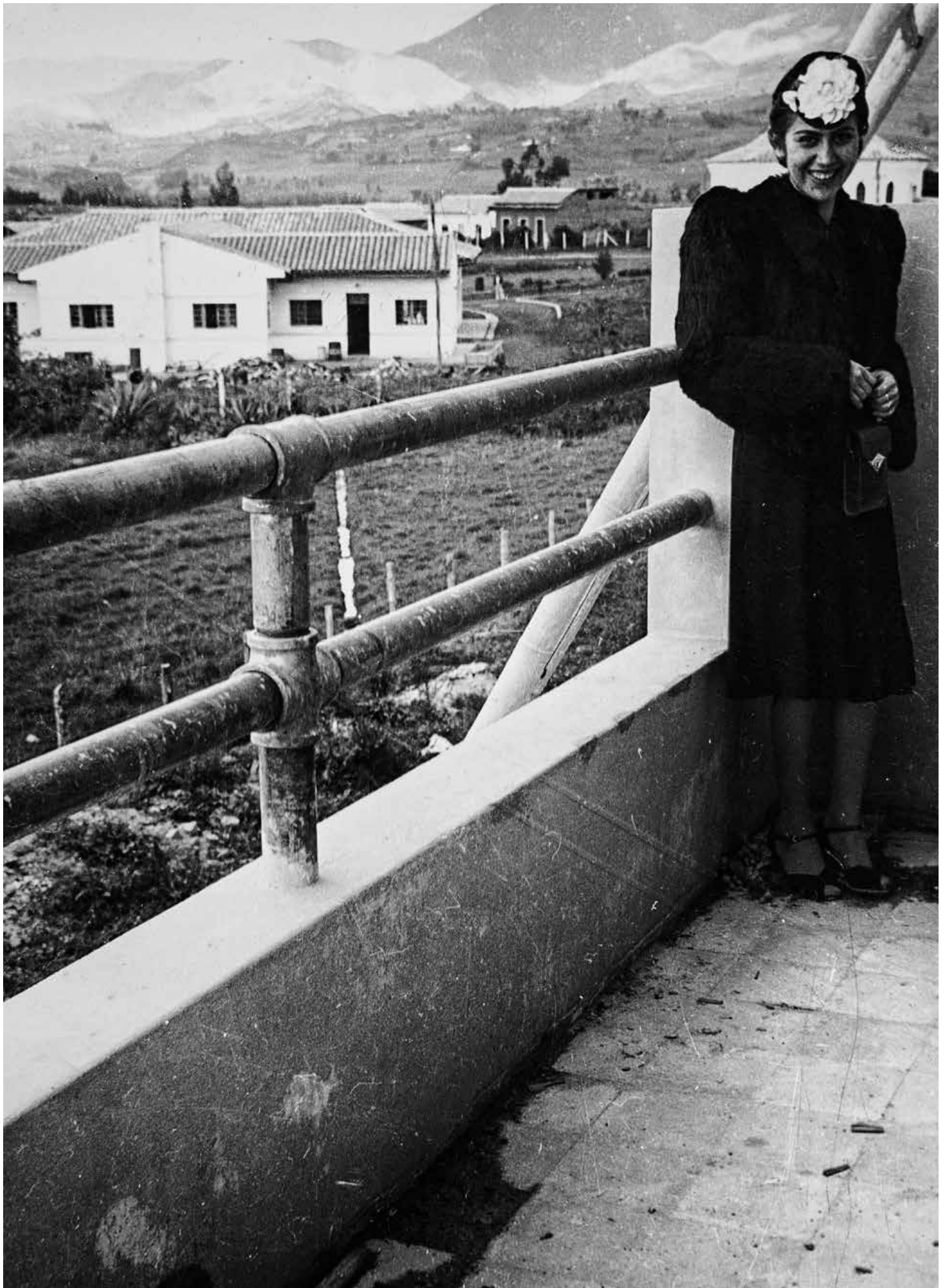
69

Musical score for measures 69-73. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic of *f* and includes the instruction *arco*. The piano accompaniment begins with a dynamic of *f* and includes the instruction *arco*. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8.

The image displays a musical score for measures 74 through 77. It is arranged in two systems. The first system (measures 74-76) includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). Measure 74 features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 75 shows a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 76 includes a vocal line with a triplet of eighth notes, a bass line with a triplet of eighth notes, and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The second system (measures 77-79) includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). Measure 77 features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 78 shows a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Measure 79 includes a vocal line with a triplet of eighth notes, a bass line with a triplet of eighth notes, and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *pizz.*, *f*, *rall.*, and *p*.

¿Cuáles son los contrastes entre este vals y *Valle de Atriz*, en materia de estilo?

En primer lugar, el manuscrito encontrado incluye, bajo el título de la obra, la referencia específica del género musical pretendido por la compositora: 'vals criollo'. Si tenemos en cuenta el vínculo histórico que sostiene el uso de este término con tradiciones peruanas y ecuatorianas desde principios del siglo XX, valdría la pena establecer algunos puntos de conexión que permitan reconocer el impacto estilístico que estas músicas del sur, entre otras, pudieron haber ejercido sobre los compositores e intérpretes de Pasto.



En su investigación sobre la difusión y desarrollo histórico del vals peruano, Virginia Yep sostiene que agrupaciones limeñas de la ‘guardia vieja’ criolla habían consignado interpretaciones tempranas del género en discos contratados por la Columbia Phonograph & Company de Nueva York desde 1911.<sup>22</sup> Se refiere puntualmente al dúo de Eduardo Montes y César Augusto Manrique, aunque el estilo propiamente definido del vals criollo tradicional lo encontramos a partir de figuras como Felipe Pinglo Alva (1889-1936) y éxitos como *El plebeyo*.

Pinglo es reconocido, además, como una influencia directa en el lenguaje de cantautoras peruanas como Chabuca Granda, cuyo vals criollo *La flor de la canela* fue registrado desde mediados de siglo en discos de vinilo, desde versiones como la de 1953 grabada por el trío Los Morochucos o la de 1954 de Los Chamas.<sup>23</sup> Si a esto agregamos la difusión continental de versiones como la del trío Los Panchos (integrado por dos mexicanos y un puertorriqueño)<sup>24</sup> no es extraño que la audiencia pastusa estuviese familiarizada con éste y otros íconos de la canción criolla internacional gracias a la radio, incluso desde tiempo atrás:

“Hacia mediados de los años 40, el trío ‘Los Panchos’ ya era un fenómeno juvenil en Latinoamérica, y muchos jóvenes músicos nariñenses comenzaron también a sentir esta influencia. ‘La Voz del Gato’, una emisora instalada en la plaza de Nariño, montada por Jorge Camargo Spolidore en el último piso del Almacén Colombia, (con un equipo tan pequeño que apenas alcanzaba la zona urbana), y luego ‘Radio Nariño’ y ‘Todelar’, las primeras emisoras que hubo en el departamento, fueron las encargadas de promocionar los géneros musicales y sus artistas.”<sup>25</sup>

Conjuntamente, distintos vales, marineras, tristes y otros géneros de origen peruano pudieron haber circulado por el sur de Colombia, si se tiene en cuenta la presencia de semanarios como el *Cancionero de Lima* en la región fronteriza en el marco de los años 1930, cuando las disidencias entre peruanos y colombianos por la soberanía sobre Leticia fortalecieron sentimientos nacionalistas que tuvieron eco en la música de ambos países.<sup>26</sup> Así rezaban los versos de un vals peruano de título *Adiós, adiós* publicado en el número 934 del cancionero, con letra de Cucho Fleeta:

Adiós, adiós, me voy para Leticia  
a combatir como hombre, como león;  
no puedo permitir ni una injusticia  
contra mi amada Patria, mi Nación.<sup>27</sup>

Se profundizará sobre estos sucesos históricos en el capítulo siguiente, donde relacionaremos los discursos patrióticos que también estuvieron representados en tradiciones andinas colombianas como el pasillo y el bambuco.

Antes de volver a Hinestrosa, y sin ánimo de poner en lista la gran cantidad de artistas que pudieron generalizar en Pasto un gusto por el vals criollo, es necesario destacar la incidencia que hacia mediados de siglo XX tendrían figuras ecuatorianas como Julio Jaramillo. Su éxito *Fatalidad*, registrado por el sello Ónix en 1956 posicionó su nombre en la escena global latinoamericana, generando consecuentemente su vinculación con casas discográficas de Colombia como Discos Fuentes y Sonolux.

Además de Perú y Ecuador, los contactos con músicas latinoamericanas extendidas desde México hasta Argentina se suman a una serie de influencias que en manos de las casas discográficas, los cancioneros y la radiodifusión dejaron en el público un repertorio que, gracias a este proceso de internacionalización, ha logrado identificar a generaciones no solamente pastusas, sino colombianas o incluso del continente en general. Así lo expone Egberto Bermúdez en su análisis histórico sobre las músicas que comúnmente relacionamos con la escena del ‘despecho’ y donde los vales criollos, entre otros géneros, juegan un papel fundamental:

“La residencia en la ciudad [de Medellín] de cantantes como el cubano Orlando Contreras, o de los ecuatorianos Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, Lucho Bowen, Plutarco Uquillas y Julio Cesar Villafuerte ayuda a consolidar el estilo de *despecho* en sus principales géneros, el bolero, el vals y el pasillo ecuatoriano. Por su parte, los duetos de Peronet e Izurieta y los argentinos Valente y Cáceres introducen el repertorio de zambas, tonadas y vales popularizado en grabaciones por los Trovadores de Cuyo. El tango por su parte, contó con el argentino Joaquín Mauricio Mora y el intérprete local Oscar Agudelo.”<sup>28</sup>



Aunque Bermúdez se concentra puntualmente en las relaciones de géneros como vals, pasillo, bolero y tango con procesos urbanos que desde ciudades como Medellín convergieron en una apropiación de repertorios internacionales destinados a la identidad popular en el fenómeno cultural del ‘despecho’, cabe señalar que si bien podríamos aplicar una misma analogía al marco cultural de Pasto, existen otros factores que para el caso de nuestra ciudad se manifiestan y perciben desde una óptica distinta.

La tradición de los tríos de cuerda y su relevancia social en Pasto dan testimonio de ello. Más allá del repertorio difundido por las emisoras y discos en circulación, Maruja Hinestrosa creció en una ciudad que por muchas generaciones se ha visto marcada por las serenatas de tríos desde las calles hasta las festividades familiares, el Carnaval de Negros y Blancos y las salas de concierto.

No sería correcto analizar esta influencia de forma aislada, pues más allá de Pasto, algunas de las primeras referencias históricas de dichos tríos provienen de localidades vecinas que dan cuenta de un gusto generalizado por estos formatos en distintos rincones del departamento de Nariño.

En este sentido, Fausto Martínez Figueroa señala antecedentes tempranos que se remontan a la década de los 30, como es el caso del trío ‘Los Iles’ procedente de Túquerres.<sup>29</sup> Posteriormente sobresalen ensambles de igual formato (tres voces acompañadas por guitarras) como el trío ‘Colombia’ de Ipiales (1942) ‘Los Andinos’ de Samaniego (1948), ‘Los Dandys’ (1949) también de Ipiales y ‘La Macarena’ de Pasto (1950), entre otros.<sup>30</sup>

No es entonces extraño que el estilo compositivo de Hinestrosa, rodeado de lenguajes musicales de tan múltiples procedencias, hubiese sido marcado tanto por herramientas académicas heredadas de su formación franciscana, como de danzas de salón europeas, segmentos célebres de operetas registrados en discos y, como hemos expuesto en estos últimos párrafos, esa identidad criolla que nos obliga a conectar el panorama musical de Pasto con influencias fundamentalmente peruanas, ecuatorianas, argentinas y mexicanas.

De ahí que resulten vales tan distintos a *Valle de Atriz* como *La flor de la montaña*, donde ciertos fraseos melódicos evocan justamente patrones interválicos y cadencias propias del repertorio para tríos, tan apreciado entre los músicos de Pasto. La repetición sucesiva de la nota ‘re’ en la siguiente frase, seguida de un contorno que ondula entre intervalos de tercera menor, sugiere un patrón reconocible entre nariñenses, ecuatorianos y peruanos familiarizados con la música antes reseñada:



Compases 9-12, transcritos a partir del manuscrito de *La flor de la montaña* de Hinestrosa<sup>31</sup>

Tengamos en cuenta, para ilustrar la anterior afirmación, la similitud entre la transcripción anterior y la siguiente frase tomada del vals *Alma mía* del compositor piurano Pedro Miguel Arrese, reconocido en Pasto por grabaciones ecuatorianas como la de Julio Jaramillo. En ella coincide el mismo patrón interválico (y en cierta medida, rítmico) de la cadencia anterior, con el de las notas escritas sobre las palabras “que se acabe ahorita mismo”:



Segmento melódico de *Alma mía* - Pedro Miguel Arrese<sup>32</sup>

Una dicotomía semejante a la que encontramos entre *Valle de Atriz* y *La flor de la montaña* aparece si comparamos otros dos vales de Hinestrosa titulados *Dulce sueño* y *Las tres de la mañana*. Se trataría de dos composiciones tempranas sobre las cuales estamos en posición de precisar el año de creación, a diferencia de las dos anteriores, cuyas copias manuscritas no hacen alusión a ninguna fecha específica. Podríamos asumir que *Valle de Atriz* data de inicios de la segunda mitad del siglo XX, pues el primer registro que hemos encontrado proviene del *long play* grabado por la misma Hinestrosa para Sonolux en 1965.<sup>33</sup>

*La flor de la montaña* podría ser uno de sus vals tardíos, si tenemos en cuenta que no se hace mención de la obra en la mayoría de biografías sobre la compositora, a excepción de reseñas recientes como la de José Menandro Bastidas España.<sup>34</sup> También es mencionado en una hoja de vida conservada por su hijo, Jaime Rosero Hinestrosa, la cual aun sin estar fechada hace referencia a eventos relacionados con sus últimos años, tales como la premiación de Sayco al otorgarle la Lira de Oro en 1992 y otros galardones posteriores. Incluso en el catálogo de obras publicado por Benjamín Yépez en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (2000) se registran únicamente los otros tres vals.<sup>35</sup>

El paralelismo que podríamos establecer con *Dulce sueño* y *Las tres de la mañana* radica también en aproximaciones estilísticas. El primero, compuesto alrededor de 1928 o 29,<sup>36</sup> revela cánones de composición semejantes a los de *Valle de Atriz*:

- ∞ Una estructura tripartita y simétrica conformada por secciones de 16 compases (dejando de lado introducciones y puentes de transición).
- ∞ Una modulación a la subdominante en la tercera parte, propia de tradiciones europeas, como se mencionó previamente.
- ∞ Un carácter rítmicamente vivo en la parte B que contrasta con el lirismo prolongado y cantábil de las partes A y C.
- ∞ Un acompañamiento de vals a la europea, enfático en la característica anticipación de la segunda negra del compás, lo cual si bien no se puede apreciar sobre la partitura, es reconocible en las grabaciones existentes de ambos vals por parte de Hinestrosa.

El segundo, comparable con *La flor de la montaña*, aparece en distintas versiones manuscritas con la indicación de ‘valsecito criollo’ bajo el título. Coinciden estilísticamente en los siguientes aspectos:

- ∞ Ambos comienzan con un motivo que abre con cinco corcheas en el primer compás, seguidas por un valor de negra; continúan con pequeñas diferencias rítmicas en los siguientes dos compases hasta que concluyen en el cuarto compás con una nota negra y una blanca, así:



Tema I de *Las tres de la mañana*



Tema I de *La flor de la montaña*

- ∞ En los dos vales prevalece el modo menor y una única tónica de principio a fin. En *La flor de la montaña*, jamás se abandona la tonalidad de ‘re menor’. *Las tres de la mañana*, por su parte, conserva la nota ‘sol’ como centro tonal, cambiando brevemente a modo mayor en los pequeños puentes de transición escritos entre los compases 32-44 y 69-77.
- ∞ Con respecto a la interpretación, basándonos en la grabación existente de *Las tres de la mañana*<sup>37</sup> podemos reconocer un estilo con una aproximación distinta a la tradición europea de salón (anticipación de la segunda negra del compás), revelando más bien un carácter menos danzante en el acompañamiento y de una regularidad estable en los tres pulsos de cada compás.

Las similitudes entre ambas obras facilitaron la reconstrucción de *La flor de la montaña*, aun cuando inicialmente se desconocían registros sonoros de esta última.<sup>38</sup> La referencia de ‘vals o valsecito criollo’ en los dos casos nos obliga además a puntualizar la relación antes descrita con la tradición de tríos y serenatas tan común hasta la actualidad en ciudades como Pasto. Es interesante reconocer, de hecho, la génesis de *Las tres de la mañana* (escrita el 9 de octubre de 1944)<sup>39</sup> a partir de la explicación que la misma Hinestroza compartió con respecto al momento de su creación:

“A lo lejos esa mañana sentí que venía uno de tantos bohemios cantando y silbando, y arrastraba su guitarrita por allá lejos. Y se iba acercando, y se iba acercando, y así llegó a mi dormitorio. Mi casita era aquí al lado y tenía en la planta baja mi dormitorio. El hombre siguió y siguió caminando y silbando, cuando se acercó y se detuvo al pie de mi ventana. En ese momento dieron las tres de la mañana

en el reloj de la catedral. Entonces él dijo: ‘¡Yo no quiero oír esas horas! ¡Se me murió mi novia a las tres de la mañana...! Y se fue llorando su pena y arrastrando su guitarra. Eso me pareció hermoso, ese silencio de la madrugada, el llanto del tipo, los tres toques de la mañana (...) Entonces fui al piano y salió el valsecito. La letra eran las mismas palabras que decía él:

Las tres de la mañana han dado en el reloj  
y mi alma entristecida se muere de dolor  
las tres de la mañana y en vano la espero  
porque sé que ya nunca jamás volverá.  
En esta madrugada como en otras de ayer  
las tres de la mañana por siempre estarán  
clavadas en mi pecho como tres puñales  
en vano yo quisiera poder arrancar.  
Rondando voy por la callecita amada  
buscando alivio a mi vida atormentada  
pero en ella hay mucho frío  
es el frío de la muerte  
me recuerda que una noche  
a las tres de la mañana  
mi novia se murió.”<sup>40</sup>

Finalizamos este capítulo haciendo algunas menciones adicionales sobre *Dulce sueño*. Recordado por Hinestrosa como un vals impregnado de romanticismo y de una creatividad sentimental propios de una adolescente,<sup>41</sup> la obra en cuestión representa una expresión íntima que llegó a convertirse en una de las composiciones preferidas de la compositora. Corroboramos esta afirmación teniendo en cuenta que fue incluida en la mayoría de sus programas de concierto, utilizada como música incidental para la telenovela *Flor de fango* de Caracol Televisión,<sup>42</sup> y seleccionada por voluntad de la misma Hinestrosa como la obra que debía interpretarse en el momento de su muerte durante el sepelio.<sup>43</sup> Los versos del vals, escritos en este caso por Teófilo Albán Ramos (1898-1944),<sup>44</sup> rezan lo siguiente:

Las tardes no vendrán vestidas del color  
de la ilusión fugaz que me brindó tu amor  
y el alma está de duelo en este atardecer  
gimiendo cruza el cielo el ave del ayer.

Quiere el alma llorar, triste canción  
cansado de esperar el corazón  
retiene los postreros restos de fe  
y el eco me responde que no te veré.

Y la angustia sin fin de mi inquietud  
labra sobre el jardín, hondo ataúd  
recuerda ave tardía, no vuelvas a mi frente  
porque en la vida mía el invernial llegó.

La escarcha mis rosales de duelo cubrió  
y el corazón sus dichas llorando enterró  
se cubre de hondos velos mi larga pasión  
y grave arpa de duelos duerme el corazón.

Amor que hacia otros climas fugaz emigró  
dejaste entre mi pecho constante dolor  
si vuelves compungido su alero a buscar  
encuentras eterno dolor de no amar.<sup>45</sup>

# Dulce Sueño

Vals

Moderato ♩ = 90

The score is for a waltz in 3/4 time, marked Moderato with a tempo of 90 beats per minute. It features three instruments: Piano, Violin (Vc.), and Bandola. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the Piano part with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) features the Violin part with a melodic line and a piano accompaniment that includes a glissando marked 'ad libitum' and an 8va trill. The third system (measures 9-12) includes the Bandola part with a melodic line, the Violin part with a melodic line and vibrato, and the Piano part with a bass line and chords. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf).

Piano

5

Vc.

8va

ad libitum

10

Bandola

*mp legato*

Vc.

Piano

*p*

14

19

24

1. 2. **Più mosso** ♩ = 140

68

*Allegretto*

30

*mf*

*mp*

*mp*

*mf*

36

pizz. ....

*pizz.*

*legato*

*pizz.*

*p*

*mf*

42

*mp*

*arco*

*mf*

48

Musical score for measures 48-53. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mf* at measure 51. The vocal line has a fermata at the end of measure 53.

54

Musical score for measures 54-59. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *f* at measure 55. The piano part includes a dynamic marking of *f* at measure 55. The score ends with a double bar line and repeat signs.

**Tempo primo** ♩ = 90

60

Musical score for measures 60-65. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mp* at measure 61. The vocal line has a dynamic marking of *mp* at measure 61. The score ends with a double bar line and repeat signs.

**Tempo primo** ♩ = 90

Musical score for measures 66-70. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* at measure 67. The vocal line has a dynamic marking of *mp* at measure 67. The score ends with a double bar line and repeat signs.

*Hineströsa*

65

65

*mf* *mp* *p*

This system contains measures 65 through 69. It features three staves: a vocal line in treble clef, a bass line in bass clef, and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a half note chord, followed by a melodic line with a slur. The bass line starts with a half note chord, followed by a melodic line with a slur. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* for the vocal and bass lines, and *mp* for the piano accompaniment. A *p* marking appears in the piano accompaniment at measure 68.

70

70

*mf* *mf*

This system contains measures 70 through 74. It features three staves: a vocal line in treble clef, a bass line in bass clef, and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a half note chord, followed by a melodic line with a slur. The bass line starts with a half note chord, followed by a melodic line with a slur. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* for the vocal and bass lines.

75

75

*p subito* *p subito* *p subito*

This system contains measures 75 through 79. It features three staves: a vocal line in treble clef, a bass line in bass clef, and a piano accompaniment in grand staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a half note chord, followed by a melodic line with a slur. The bass line starts with a half note chord, followed by a melodic line with a slur. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p subito* for the vocal, bass, and piano accompaniment lines.

80

85

89

1. 2.

1. 2.



# Las Tres de la Mañana

Valsecito Criollo

**Allegretto** ♩ = 120

Piano

*mp*

8<sup>va</sup>

7

13

*mp*

19

25

*mf*

1.

*Allegretto*

30

2.

*mp*

Musical score for measures 30-35. Measure 30 starts with a first ending bracket labeled '2.'. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

36

*p.*  
*cantabile*

Musical score for measures 36-40. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p.' (piano) and 'cantabile'. The right hand has a flowing melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment of chords.

41

*mf*

Musical score for measures 41-46. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent accompaniment.

47

*f*

Musical score for measures 47-53. The dynamics are marked 'f' (forte). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

54

*p*

Musical score for measures 54-59. The dynamics are marked 'p' (piano). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

60

*p.*

Musical score for measures 60-65. The dynamics are marked 'p.' (piano). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

66 dolce

71

76 mp

82 mf

88

93 f

98 f

This musical score consists of eight systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The piece begins at measure 66 with a 'dolce' marking. The first system (measures 66-70) features a melodic line in the treble clef with a long slur and a 'dolce' marking. The second system (measures 71-75) continues the melodic line with some chromaticism. The third system (measures 76-81) includes a 'mp' marking and shows a change in the bass line. The fourth system (measures 82-87) features a 'mf' marking and a more active bass line. The fifth system (measures 88-92) continues the melodic and harmonic development. The sixth system (measures 93-97) includes a 'f' marking and a more rhythmic bass line. The seventh system (measures 98-102) concludes with a 'f' marking and a final cadence.



Fue un momento hermano  
desde tu lejano Pasto  
Hoy



# DE CAFETEROS Y OTROS EMBLEMAS NACIONALES

Gran parte del debate en torno a la búsqueda de una ‘música nacional’ en las primeras décadas del siglo XX se concentró en compositores que, lejos de reconocer la diversidad étnica y cultural del país, asumieron que géneros andinos como el bambuco y el pasillo bastaban para resumir la identidad colombiana. Más allá de los férreos enfrentamientos en una historia conflictiva que involucró a figuras como Guillermo Uribe Holguín, Emilio Murillo, Honorio Alarcón, Antonio María Valencia y Manuel Ezequiel de la Hoz, entre muchos otros, la insistencia en desenterrar un emblema patrio desde suelo exclusivamente andino generalizó entre académicos y empíricos una actitud indiferente ante lenguajes de otras regiones del país.

Adolfo Mejía Navarro, oriundo de San Luis de Sincé (Sucre) y formado inicialmente en Cartagena de Indias, sentó un precedente distinto al escribir en 1938 su *Pequeña Suite* para orquesta, siendo pionero en la historia de la música sinfónica colombiana al introducir en ella un aire de la Costa Atlántica como la Cumbia.<sup>46</sup> Pero aun así, Mejía no deja de ser reconocido como compositor de pasillos y bambucos para piano, que delatan una vez más ese interés por formar parte del movimiento musical andino.

Pasto, establecida desde 1904 como capital del nuevo departamento de Nariño, llegaría a sentir el peso de esta corriente nacionalista, pero su aislamiento geográfico de otros centros urbanos de la región andina generaría inevitablemente procesos distintos. Incluso en fuentes literarias del siglo

XIX encontramos escritos que dan testimonio no sólo de un distanciamiento cultural entre Nariño y el resto del país, sino de los frecuentes prejuicios que desde la misma academia se presentaban en contra de la región.

Textos decimonónicos como “Poesía popular – carácter nacional” de José María Vergara (1867) develan una posición incluso racista contra el nariñense. Generalizando a toda la región bajo el gentilicio de ‘pastusos’, Vergara señalaba despectivamente que su cultura y costumbres eran tan diferentes al resto del país, que no merecían ser categorizados como colombianos (granadinos):

“El pastuso no se parece a ningún granadino en nada: acento, inclinaciones, comercio, vestido, costumbres, todo en él es ecuatoriano. Las necesidades de la política fijaron un mal lindero geográfico; el Guáitara es una línea artificial, el verdadero límite está en el Patía. El pastuso cultiva la agricultura y las artes: es fabricante y pintor. No es poeta, ni orador, ni escritor.”<sup>47</sup>

Peor aún, prejuicios de esta índole se concentran dentro del mismo pueblo nariñense. No es extraño que bajo el mismo paradigma se presente en el departamento una actitud defensiva contra la influencia ecuatoriana, como si tuviese algún sentido desconocer el rico engranaje que compartimos con el sur. Si vinculamos además este argumento con la Costa Pacífica de nuestro mismo Nariño, es interesante subrayar el alcance que llegó a tener en los años 80 la tesis doctoral escrita por Susana Friedmann Altmann,<sup>48</sup> quien contrariada por el racismo tan común en textos como los de Daniel Zamudio, sintió la motivación de rescatar parte del legado musical afro-nariñense en su investigación titulada *Los cantos festivos de Barbacoas Nariño y sus implicaciones para la transmisión del romance español*. Así se expresó Friedmann al respecto:

“Si hablamos de Zamudio, me llamaría la atención que se cuestionara el impacto de sus comentarios racistas... Yo creo que por él escogí el tema de Barbacoas, de hecho. Era muy impresionante lo que decía, como por ejemplo que los afro-descendientes no eran capaces de llevar el ritmo porque eran perezosos, etc. Esos prejuicios se pueden aprovechar en la historiografía porque deben ser contrarrestados por nuevos discursos”.<sup>49</sup>

Lo paradójico es que Daniel Zamudio (1885-1952) fuese precisamente la persona escogida para dirigir la Escuela de Música de Pasto fundada en 1938.<sup>50</sup> Y si de identidades nacionales se trata, ¿no es curioso que fuese un pasillo pastuso el que llegara a convertirse en emblema colombiano y símbolo del café? Detengámonos por un momento a analizar la relevancia histórica de la obra en cuestión.

Además de ser la primera y más difundida composición de Hinestrosa, *El Cafetero* (1928) nace en medio de un contexto que fortaleció sentimientos nacionalistas en rincones de Colombia hasta el momento aislados del desarrollo industrial de los principales centros urbanos del país. Aunque las cotizaciones del café como producto clave de la economía nacional habían logrado montos considerables entre 1925 y 1926, el colapso de la bolsa de valores en Nueva York (1929) generaría consecuencias desfavorables para la producción latinoamericana.

“El impacto de la crisis de 1929 sobre la economía colombiana debe juzgarse no sólo en términos del colapso de los indicadores externos, sino, ante todo, en función de los cambios que se experimentaron durante las primeras décadas del siglo XX. Y que tuvo como antecedente el desarrollo y posicionamiento del modelo exportador cafetero. Los esfuerzos de industrialización desde finales del siglo XIX se consolidaron lentamente, gracias a la ampliación del mercado interno generado por la bonanza exportadora del café, la expansión de la red ferroviaria y la aún incipiente red de carreteras.”<sup>51</sup>

A esto debemos agregar la preocupación patriótica del pueblo colombiano cuando un grupo de civiles peruanos, bajo el mando de Óscar Ordóñez Benavides, tomó control sobre Leticia el 1 de septiembre de 1932.<sup>52</sup> Como lo expone Álvarez Hoyos (2012: 207-8), esta amenaza contra la soberanía colombiana motivó una serie de movilizaciones que desplazaron la atención de la política antes centrada en los conflictos internos entre conservadores y liberales, para concentrarse en las marchas contra la invasión peruana, las cuales para el caso de Nariño tuvieron lugar en municipios como Pasto, Ipiales, Túquerres y Ancuya.

No sería errado afirmar que una gran cantidad de música peruana ingresó a territorio colombiano a partir de cancioneros cuyas letras guardaban algún tipo de relación con el patriotismo defensivo del país vecino. Como lo expone Gérard Borrás, un semanario conocido como *El cancionero de Lima* “va a ser el fiel transcriptor de las canciones que se difunden en el espacio de la ciudad [Leticia] o en el espacio nacional [peruano], pero va a ser también el promotor de una campaña patriótica y nacionalista de sorprendente magnitud”.<sup>53</sup>

Esto justificaría aun más la influencia de la canción criolla peruana analizada en el capítulo anterior, teniendo en cuenta que gran parte del repertorio publicado en el cancionero referido pertenecía a géneros como el vals, la marinera, el triste, el tango y demás aires populares que simultáneamente circulaban en discos de 78 revoluciones.

Como consecuencia del conflicto colombo-peruano, la apertura de la carretera entre Popayán y Pasto delata el interés del gobierno del entonces presidente Enrique Olaya Herrera (1930-34) por fortalecer esa identidad patriótica en un sur antes olvidado por el país. Es de resaltar, en este sentido, la intención de facilitar el transporte de tropas y elementos bélicos capaces de contrarrestar invasiones que pudieran seguir atentando contra la soberanía territorial.

Fue precisamente en medio de este panorama histórico que Hinestrosa, a muy temprana edad, pretendió dar a conocer su primer logro compositivo. Cabe mencionar, sin embargo, que no fue la autora sino Roberto Hinestrosa (su padre) quien asignó el nombre de *Cafetero* al pasillo. El motivo, según lo reseña la misma compositora, radicó en la oportunidad que se presentó de mostrar una de las primeras copias de su partitura a Mariano Ospina Pérez, quien entre 1930 y 1934 figuraba como gerente de la Federación Nacional de Cafeteros.<sup>54</sup>

# El Cafetero

Pasillo

*Piano*

$\text{♩} = 220$   
8<sup>va</sup>

3 3

6 3

10 3

15 3 3

20 1. 3

25 2. *pp*

30

pp

Musical score for measures 30-34. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A piano (*pp*) dynamic marking is present in the final measure.

35

Musical score for measures 35-39. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The key signature changes to one flat (B-flat major) at measure 35.

40

1. *pp* 2. *f*

Musical score for measures 40-45. This system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is marked *pp* and the second ending is marked *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

46

pp

Musical score for measures 46-50. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment. A piano (*pp*) dynamic marking is present.

51

Musical score for measures 51-55. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

56

mf

Musical score for measures 56-60. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

## Huestrosa

The image shows a musical score for the piece 'Huestrosa'. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 62 and ends at measure 67. The second system starts at measure 68 and ends at measure 72. The third system starts at measure 73 and ends at measure 78. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The first system features a bass line with eighth-note patterns and chords, and a treble line with chords and a melodic line. The second system is marked '8va' and 'affetuoso', with a treble line featuring a melodic line and a bass line with chords. The third system is marked 'ff' and includes first and second endings. The piece concludes with a final chord in the bass line.

En campos colombianos se cultiva  
bajo el ardiente sol que da la vida  
brotando del cafetal la fruta  
néctar delicioso que nos da vigor.

Y más luego cosechar  
de aquel grano saborear  
y así, así, sentir, sentir,  
la alegría de vivir.

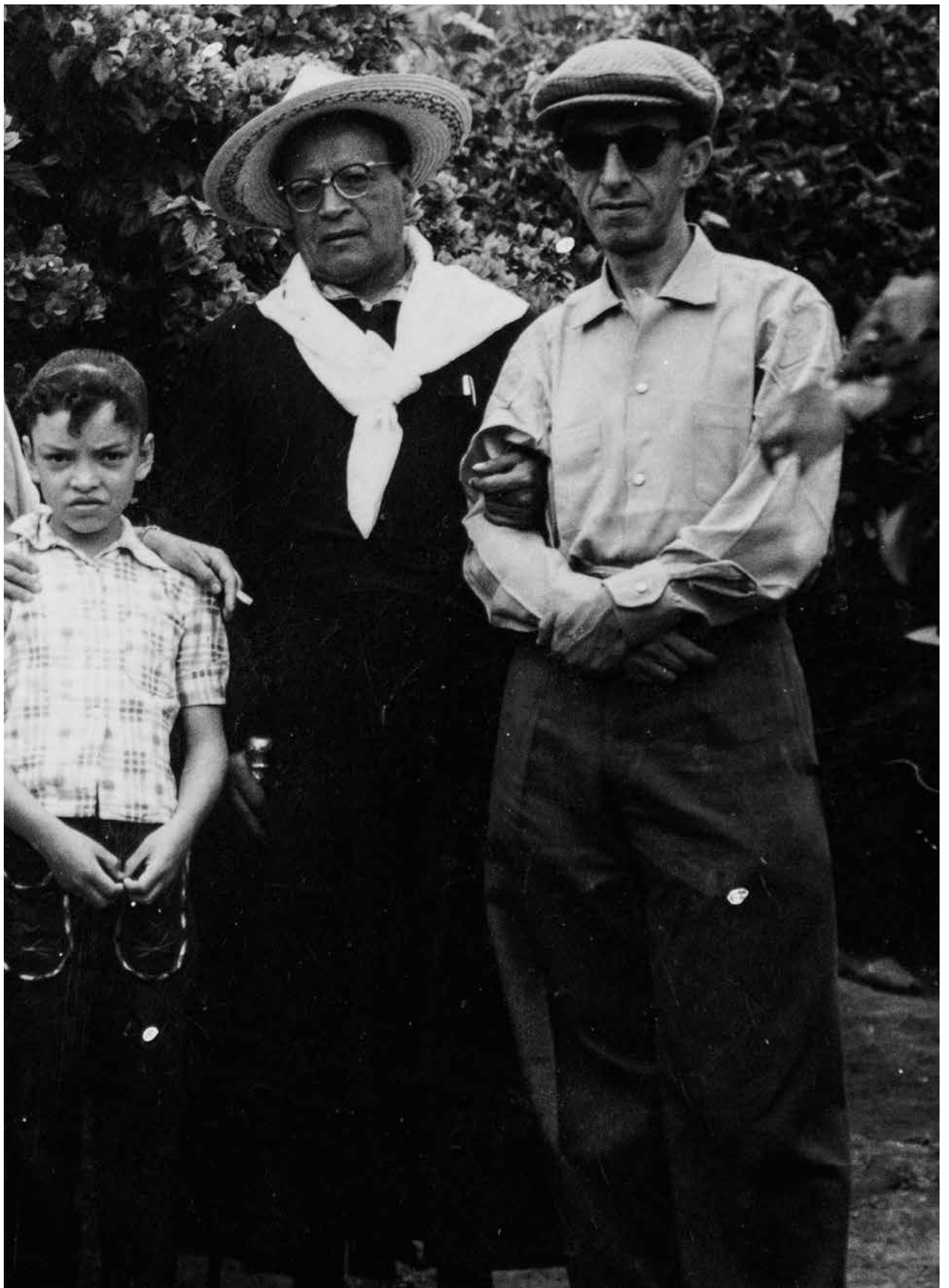
Entre riachuelos y cañales  
bajo la sombra del plantío  
allí nacen, allí crecen  
como una bendición.

Cafetero eres tú  
el pasillo que canta  
y que siente eterna juventud,  
en tus notas yo grabé  
el sabor exquisito del grano de café;

Campesino de mi tierra,  
cafetero colombiano,  
sembrad, sembrad, café, café  
que es un tesoro nacional.

ramilletes de color  
desgranados con manos de amor,  
Tra la lara lara lara  
lara lara lara... etc.





Atrás: Visita a la región cafetera de Nariño. Fotografía tomada en el municipio de El Ingenio con su hija Gloria a la izquierda, seguida del padre Célmo Macario Guerrero y de su esposo Jorge Rosero a la derecha. Se desconoce la identidad del niño, c. 1950

Reunidos en el Teatro del Colegio San Francisco Javier de Pasto en 1931, los miembros de la Federación conocieron brevemente a Maruja Hinestrosa cuando, en su intento de ofrecer la partitura a Ospina Pérez y motivada por su padres y por la Profesora Bautista, sufrió su primera decepción como joven compositora al recibir una actitud indiferente y ver su manuscrito ignorado sobre la mesa del congreso. Con esta información, basada en lo reseñado directamente por la compositora, nos atrevemos a contradecir lo estipulado por algunas fuentes donde erróneamente se elogia una supuesta gratitud de Ospina, asegurando incluso que “la escuchaba con emoción y asombro” y que “no pudo contenerse y le pidió que bautizara su melodía con el título de *El Cafetero*”.<sup>55</sup>

Haciendo alusión a distintas anécdotas detrás de este pasillo, Hinestrosa recuerda una coincidencia cuando años más tarde, caminando con su esposo Jorge Rosero Rivera por la Avenida Carrera Séptima en Bogotá, fue sorprendida por uno de los miembros de la Federación<sup>56</sup> quien, al reconocerla en la calle, se detuvo a saludarla para comentarle que durante su visita a Pasto había decidido conservar la partitura del *Cafetero*, la cual reposaba enmarcada en un salón de su casa.

Pero la difusión masiva del pasillo se debía en principio a su emisión recurrente en una emisora en particular: *La voz amiga* de Pereira, fundada en 1939 por la logia Libres de Caldas y dirigida inicialmente por Luis Carlos González.<sup>57</sup> Según lo expuso Hinestrosa, *El Cafetero* sonaba como tema oficial de la radiodifusora llegando a popularizarse rápidamente en la Colombia de mediados de siglo XX.

Es importante resaltar que para aquel entonces, más precisamente entre mayo de 1951 y octubre de 1954, tuvo presencia el Batallón Colombia en la Guerra de Corea, siendo en consecuencia el único país latinoamericano con tropas militares en el conflicto.<sup>58</sup> Así llegó a expresarse al respecto el entonces Ministro de Guerra de Colombia, Roberto Urdaneta Arbeláez:

“Estamos luchando en Corea con otras naciones libres del mundo en defensa de nuestra libertad: la plaga del comunismo existe todavía en Colombia (...) hemos sido incapaces de erradicarlo totalmente a pesar de nuestros esfuerzos dentro del más puro tipo de democracia.”<sup>59</sup>



La relevancia histórica y nacionalista del *Cafetero* se fortalece aun más si tenemos en cuenta que, según el testimonio de sobrevivientes de la guerra en cuestión, los registros sonoros del pasillo circularon fuera del país y llegaron a ser reconocidos por los soldados involucrados como emblema colombiano. Hinestrosa lo manifestó con estas palabras:

“Los muchachos que estaban combatiendo en el Batallón Colombia se llenaban de valor, no al escuchar el himno, sino *El Cafetero*. El mismo reservista que vino aquí del Batallón se había propuesto averiguar dónde vivía la autora. Le dijeron que era mujer, pero no sabían dónde estaba, ni de qué departamento era. Cuando se confirmó que era de Nariño, vino y entonces me conoció... ¡Qué emoción la del muchacho! Y la mía también. Según él, al oír ese pasillo empuñaban el arma y no les daba miedo morir, pensando en Colombia.”<sup>60</sup>

No son pocas las razones, como se puede observar, que justifican el grado de difusión de la obra y, por ende, su caracterización de ‘mesomúsica’ para una Colombia de mediados de siglo que gracias a la circulación de grabaciones sonoras comenzaba a familiarizarse con repertorios que paulatinamente llegaban a institucionalizarse como bandera nacional. Citando el popular Álbum ‘Shell’ de ritmos colombianos de 1957, Egberto Bermúdez subraya la importancia del *Cafetero* (que encabeza la lista de la colección), teniendo en cuenta su significado para una época en la cual la producción cafetera se recuperaba con fuerza.<sup>61</sup>

¿Qué nos dice un logro de esta magnitud con respecto a la discriminación de género?

Hinestrosa sobresale en la historia de la música en Nariño como una figura capaz de quebrantar estereotipos que socialmente han pretendido limitar tanto la voz como la presencia artística de la mujer. Aun así, recordaba con ironía el episodio incómodo que a sus catorce años enfrentó cuando Julia Eraso (su madre) le sugirió buscar al compositor Julio Zarama para mostrarle la partitura del *Cafetero*:

“Lo envolvió, me dio en la cabeza con la partitura y le dijo a mi mamá: póngala a aprender costura, aritmética, gramática... que eso es lo que le va a servir. La música no se ha hecho para las mujeres sino para nosotros los hombres.”<sup>62</sup>

El año 1943, sin embargo, dejó en Nariño dos testimonios importantes que revelan un paso importante hacia una valoración distinta del papel de la mujer en la música. En primera instancia, fue el año en el que la Escuela de Bellas Artes, entonces dirigida por Manuel Grajales Reyes, vinculó por primera vez en su planta docente a una mujer: la violinista Elizabeth Mouschau.<sup>63</sup> En segundo lugar, fue justamente en 1943 cuando Hinestrosa compuso su bambuco *La Molienda*, seguido de una reseña periodística publicada en el periódico *El Renacimiento* pocos días después del estreno, más exactamente el 16 de Julio, donde el historiador pastuso Sergio Elías Ortiz Cortés enfatizó el valor de contar en Nariño con una compositora de alto nivel:

“El caso de doña Maruja Hinestrosa es ejemplar y único en este movimiento artístico por lo que significa de esfuerzo personal de superación y de lucha hasta triunfar en un medio crudo e ingrato especialmente para la mujer. Sin escuela, sin medios para adquirir la amplia cultura necesaria para expresarse, sin estímulos, esta artista de pura sangre ha realizado una obra digna del mayor encomio, donde el autodidacta supo imponerse a golpes de verdadero talento.”<sup>64</sup>

De acuerdo con las investigaciones de José Menandro Bastidas, ese trunco proceso para la inclusión de la mujer en calidad de artista contó además con aportes importantes provenientes de la ciudad de Ipiales, donde también figuraban compositoras como Aulagelia Morillo o incluso ensambles orquestales con un elevado porcentaje de participación femenina como la Unión Social de Ipiales, donde once de los doce violines eran ejecutados por mujeres, además de la sección completa de cinco mandolinas.<sup>65</sup>





# La Molienda

Bambuco

$\text{♩} = 150$

*mf* *p*

6

11  $\text{§}$  *mf*

16 *f*

21 *p*

26 *f* *ff* D.S.

*Allegretto*

32 **S**  
*mf*

Musical notation for measures 32-37. Treble clef has a repeat sign and a fermata. Bass clef has a fermata. Dynamics include *mf*.

38

Musical notation for measures 38-42. Treble clef has a fermata. Bass clef has a fermata.

43 *f*

Musical notation for measures 43-47. Treble clef has a fermata. Bass clef has a fermata. Dynamics include *f*.

48 *f*

Musical notation for measures 48-52. Treble clef has a fermata. Bass clef has a fermata. Dynamics include *f*.

53

Musical notation for measures 53-56. Treble clef has a fermata. Bass clef has a fermata.

57 **D.S.**

Musical notation for measures 57-61. Treble clef has a fermata. Bass clef has a fermata. Dynamics include **D.S.**

Las cuerdas y el piano, de acuerdo con distintos registros históricos de finales del siglo XIX y principios del XX, parecen haber representado los instrumentos de mayor uso entre mujeres no sólo nariñenses sino colombianas. Ciudades como Bogotá contaban desde 1887 con una ‘sección de señoritas’ dentro de la Academia Nacional de Música, y ya en 1894 se registra la graduación de María Gutiérrez como la primera mujer en recibir el título de pianista profesional.<sup>66</sup> Hinestrosa, para el caso específico de Pasto, no aparece en los registros históricos de la Escuela de Música, aunque llama la atención que Gloria Rosero Hinestrosa (su hija), más reconocida en el ámbito de la pintura, sí figura a partir de 1984 entre los nuevos contratos para docentes de piano.<sup>67</sup>

Volviendo al bambuco *La molienda*, es interesante resaltar esa inclinación por aires andinos que, como se expuso anteriormente, venían determinando desde tiempo atrás un espíritu nacionalista en la música de Colombia. Siguiendo el canon de compositores como Pedro Morales Pino y Emilio Murillo, Hinestrosa opta por escribir su bambuco en la tradicional métrica de  $\frac{3}{4}$ , aun cuando en aquel entonces ya venía debatiéndose la alternativa de escribir el bambuco en  $\frac{6}{8}$  para resolver aparentes inconsistencias en materia de organización melódica, articulación y acentuación en el compás.

Fue en ese mismo 1943 cuando el crítico de música Luis Miguel de Zulátegui pretendió dar mayor apertura a la discusión, convocando a compositores nacionales por medio de la revista radial *Micro* (publicada en Medellín) para que formularan una propuesta de transcripción para el bambuco, lo cual sólo contó con una única respuesta enviada por Jesús Bermúdez Silva.<sup>68</sup>

En materia de interpretación, cabe destacar que los discursos de esa misma generación manifestaban a su vez un interés por identificar elementos de valoración ‘autóctona’ que permitieran fortalecer aun más un arraigo nacionalista. Tal es el caso de Sergio Elías Ortiz en la columna de prensa antes citada, donde con el ánimo de resaltar el ingrediente local de *La molienda* pretendió hacer un llamado al uso de la microtonalidad para enfatizar una evocación popular en la ejecución de éste y otros bambucos:

“Queremos sugerir a nuestros compositores si no sería el caso de introducir en bambuco el famoso ‘cuarto de tono’ que tanto se discutió en los medios musicales europeos en los últimos tiempos, para producir ciertos efectos que se encuentran en las canciones del pueblo y que la música no alcanza a imitar sin el auxilio del ‘cuarto de tono’ (...) En *La Molienda* hay un intento, algo impreciso, de buscar efectos con este recurso. Ello nos mueve a hacer la sugerencia y también el deseo de que esta música nuestra adquiera el más alto grado de refinamiento artístico y se imponga al fin como se han impuesto otras músicas con menos categoría que la nuestra para hacer carrera.”<sup>69</sup>

El repertorio de Hinestrosa inspirado en aires andinos incluye, además, dos bambucos titulados *El Ingenio* y *El Guarangal* y una serie de pasillos entre los cuales pudimos ubicar las copias manuscritas de *Serenata Colombiana* (1944) *Yagari* (1959), *Periquete*, *Nuevo Amanecer* (1987), *Destellos* y *Cochise* (1969).<sup>70</sup> Este último figura en algunas copias con el nombre de *Campeonísimo* o *El Deportista*, y se trata según Luis Pazos Moncayo<sup>71</sup> de títulos con los cuales escondía, por timidez, su secreta admiración por el ciclista Martín Emilio Rodríguez, apodado ‘Cochise’, quien alcanzó gran popularidad durante las décadas de 1960 y 70. No obstante, en una de las copias que reposan actualmente en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá, sí aparece la portada con el nombre de *Cochise* y la dedicatoria al personaje en cuestión, con lo cual fue posible corroborar el comentario de Pazos Moncayo.

Fuera de los manuscritos, encontramos también registros sonoros de los pasillos *Picardía* y *Gloria*,<sup>72</sup> además de una partitura transcrita digitalmente por Felipe Silva con el título de *Sarita mía* (2001), dedicada a una mujer de nombre Sarita Hurtado de Sanz. De acuerdo con el testimonio directo de Jaime Rosero Hinestrosa, se trataría de la última obra escrita por su madre, siendo entonces el pasillo, el aire colombiano con el cual inició y finalizó una trayectoria completa de setenta y tres años como compositora.<sup>73</sup>

En la mayoría de los pasillos antes mencionados, encontramos de Hinestrosa un estilo bastante homogéneo, reiterativo en los esquemas de progresión armónica y estructurado dentro de los parámetros convencionales de la tradición andina colombiana.<sup>74</sup> Justamente por eso, hemos optado

por incluir en el CD que acompaña una versión que integra variantes e improvisaciones sobre *Cochise*, *Nuevo Amanecer* y *Picardía*, aprovechando la intervención de *Guafa Trío*<sup>75</sup> en el proceso de reconstrucción y montaje de algunas de las obras encontradas.



De izquierda a derecha: Bernardo Andrés Jurado y los hermanos Javier Andrés y Omar David Mesa Martínez frente al Banco de la República de Pasto; integrantes del trío Nuevo Amanecer, a quienes Hinestrosa dedicó un pasillo del mismo nombre en 1987

En las partituras presentadas a continuación podemos corroborar la versatilidad motívica de algunos pasillos de Hinestrosa, adaptable a un esqueleto armónico que la gran mayoría guarda en común.



# Cachise

Pasillo dedicado a Martín Emilio Rodríguez

**Vivace** ♩ = 220

Piano

*mf*

8<sup>va</sup>

6

*mp*

11

*f*

16

1. 8<sup>va</sup> 2.

*p subito*

8<sup>va</sup>

21

8<sup>va</sup>

*Allegretto*

26

31

36

42

47

51

# Nuevo Amanecer

Pasillo dedicado a Bernardo, Javier Andrés y Omar David

**Vivace** ♩ = 220

Piano

6

11

17

23



# Yagari

Pasillo

**Vivace** ♩ = 220

Piano

6

11

16 1. 2.

22

28

# Hineströsa

33

1. 2. *p*

38

44

*mf*

50

1. 2. *f* *p subito*



# DEL CINE Y LA RADIO A LA ASIMILACIÓN DE BOLEROS Y TANGOS

“Llegó unas veces como visitante, otras como emigrante y, en algunos casos, como exiliado, para quedarse”. Con estas palabras definió Ramón Pelinski<sup>76</sup> la naturaleza del ‘tango nómada’, distinto al ‘tango porteño’ arraigado específicamente al Río de la Plata.

Llama la atención que una ciudad geográficamente aislada de los principales centros urbanos de Colombia se hubiese impregnado desde principios de siglo XX de tradiciones tan distantes. Más allá de los vales criollos (analizados anteriormente), Pasto fue testigo de la diáspora musical que dejó en distintos rincones del mundo el imponente sello del bolero y del tango. Aunque hemos señalado la importancia de la circulación de discos y su respectiva vinculación con grabaciones procedentes de Bogotá y Medellín, no sería justo omitir el valor histórico de localidades como Tumaco y Barbacoas, por las cuales tuvo que transitar gran parte del flujo cultural que finalmente desembocaría en ciudades del interior como Túquerres, Ipiales o Pasto.

En estudios recientes como los de Claudia Leal León se sostiene que, a las puertas del siglo XX, ciudades como Tumaco comenzaban un proceso de urbanización resultante del interés gubernamental por fortalecer la economía portuaria, y que ya en 1902 sus habitantes habían presenciado la inauguración de un primer teatro municipal.<sup>77</sup> Podríamos establecer, además,

un punto de relación con localidades vecinas como Barbacoas, por donde transitaban instrumentos musicales que al parecer estaban destinados a los distintos cascos urbanos de Nariño. Así lo reseñó Arturo Chaves en 1940, exponiendo puntualmente que por medio de un médico y músico de nombre Benjamín Benítez, hubo incluso pianos que fueron transportados dentro del territorio comprendido entre Tumaco y Pasto.<sup>78</sup>

No sería entonces extraño que géneros musicales de distintas procedencias, consignados en discos de 78 revoluciones, también hubiesen alcanzado distintos puntos de Nariño, siendo la Costa Pacífica un puerto de entrada que complementaba lo que con dificultad llegaba desde ciudades del norte. Se debe tener en cuenta, conjuntamente, la cercanía geográfica y el intercambio recíproco que desde dicho contexto histórico se presentaba con Ecuador. De acuerdo con una entrevista al ecuatoriano Nicasio Safadi,<sup>79</sup> la casa discográfica Víctor registró en 1915 la canción *Van cantando por la tierra*, atribuida al colombiano Francisco Galindo, quien además acompañaba en el tiple.<sup>80</sup> Con relación a la obra y su respectivo compositor, Hernán Restrepo Duque sostuvo que:

“Los ecuatorianos afirman que es de allá y Benítez y Valencia lo cantaron como tema de una antigua audición, arreglado en ritmo de habanera (...) Francisco Galindo, fue, o es, colombiano. Pero en ninguna de las crónicas históricas sobre la música nacional se le menciona para nada. Tuvo una larga actuación en el Ecuador y regresó a Colombia, según parece, porque se pierde de vista y de oídos, alrededor de 1954.”<sup>81</sup>

En esta misma línea, análisis como los de Alejandro Pro Meneses en su *Discografía del pasillo ecuatoriano* señalan a Ecuador como uno de los países pioneros en la grabación de discos latinoamericanos, y al tango como uno de los géneros presentes en las producciones más tempranas:

“En el Ecuador en 1911 se graba, entre Guayaquil y Quito, nada menos que ciento treinta y seis discos, esto es doscientas setenta y dos piezas, con artistas, orquestas y bandas nacionales, en donde curiosamente se incluyen dos *tangos* argentinos [no menciona cuáles], pero cabe anotar que en su mayoría se trata de música nacional, donde constan sesenta y siete *pasillos* ecuatorianos.”<sup>82</sup>

Llama la atención, sin embargo, que estudios musicológicos de principios de siglo XX como los de Segundo Luis Moreno en Ecuador, manifestaran prejuicios generalizadores en contra de las tradiciones musicales procedentes del Pacífico.<sup>83</sup> Afirmando precipitadamente que las condiciones climáticas del litoral y el agitado mundo de los negocios portuarios obstaculizaban el desarrollo de la música, Moreno sostuvo que en un contexto tal “el arte pierde todos sus atractivos y su idealidad (...) y es por esto que en dicha región se ha hecho mayor uso de la música mecánica – pianolas, gramófonos, etc. – más que en otros lugares”.<sup>84</sup>

Si establecemos conexiones entre este punto de vista y las apreciaciones de Daniel Zamudio referidas anteriormente por Susana Friedmann (donde podíamos corroborar una actitud peyorativa frente a tradiciones afronariñenses), sería pertinente relacionar este fenómeno con discursos poscolonialistas resultantes de la práctica y difusión de músicas predominantemente ‘blancas’, en un continente americano acostumbrado a desconocer el valor de su propio mestizaje.

Tomando como hipótesis la convergencia de todos estos factores en las cercanías de Nariño, podríamos justificar el porqué de la asimilación de géneros foráneos como el tango, y posteriormente del bolero, entre músicos locales, sin que esto quiera decir que dichas músicas representan fielmente una cultura de raza blanca en América Latina. Aun así, en sus análisis sobre la aceptación del bolero en Colombia, Carolina Santamaría ilustra interesantes ejemplos donde se delata el racismo de distintos públicos frente a los géneros en cuestión.

En uno de ellos, reseña el rechazo que los empresarios y el público de Medellín manifestaron tras la llegada de Rafael Hernández, uno de los cantantes y compositores más reconocidos del bolero, cuyas canciones habían gozado de una amplia acogida en las emisoras radiales de Colombia:

“Desde la invención de la tecnología de la grabación era posible escindir la interpretación musical del cuerpo (negro) del músico. Antes de esta separación dada por la tecnología, la interpretación en vivo no daba mucho lugar a equívocos: se presumía que el músico negro tocaba música para negros y el blanco tocaba música blanca para blancos. Ahora la radio podía mantener la ficción étnica detrás

del micrófono, pero tarde o temprano el público descubriría que algunos de los boleristas extranjeros que sonaban por la radio eran de tez oscura. Eso fue exactamente lo que pasó cuando el célebre Rafael Hernández llegó a Medellín, en mayo de 1940.”<sup>85</sup>

En su catálogo de compositores nariñenses nacidos entre 1860 y 1917, José Menandro Bastidas identifica tangos escritos por figuras como Jeremías Quintero (1884-1964; oriundo de Barbacoas), además de Julio Zarama Rodríguez (1885-1939), Augusto Nicolás Ordóñez (1901-1941), Manuel Zambrano (1889-1964), y Jesús Maya Santacruz (1904-1985), entre otros autores nacidos en Pasto.<sup>86</sup> Los dos últimos, registran asimismo boleros que se suman a aquellos escritos por Luis Enrique Nieto (1899-1968) y, desde luego, por el célebre Faustino Arias procedente de Barbacoas.<sup>87</sup>

Pero lo inquietante detrás de esta historia radica en la existencia de tangos y boleros compuestos posiblemente desde la década de 1930 por Maruja Hinestrosa.<sup>88</sup> Como lo expone Santamaría en torno a los procesos de apropiación de músicas foráneas en Colombia, incluso ciudades de fuerte tradición tanguera como Medellín carecían de figuras femeninas consagradas a la composición del género:

“Las voces femeninas siempre fueron altamente admiradas en el tango argentino, pero en Medellín, el tango-canción fue hasta este punto considerado un género exclusivamente masculino, una suposición que está lejos de representar una tergiversación local, teniendo en cuenta que la predisposición masculina del tango siempre ha sido señalada como parte de su naturaleza intrínseca. Los temas del tango-canción, y los espacios sociales donde dichas canciones eran ejecutadas, fueron parte de una esfera social masculina que dejaba de lado a las mujeres respetables.”<sup>89</sup>



Las mujeres de la familia Hinestrosa Eraso.  
De izquierda a derecha, arriba: Maruja, Bertalía, Julia y Julia Luisa;  
abajo: las tres hermanas, c. 1932



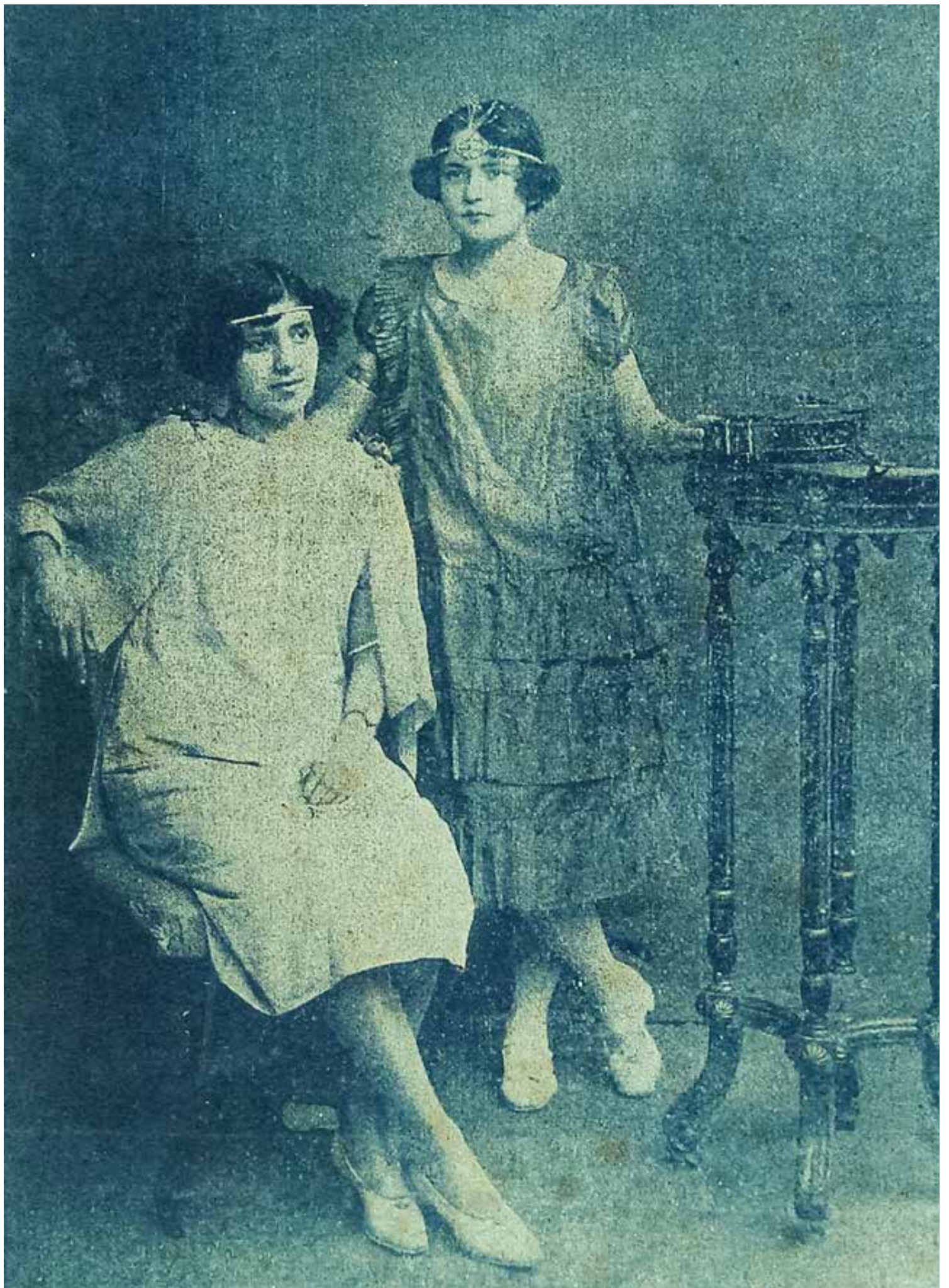


Atrás: Maruja (segunda de izquierda a derecha; arriba) y sus compañeras franciscanas. A su izquierda se encuentra Josefina Villota de Castellblanco, quien más adelante se destacaría como poeta y periodista, c. 1928

Sin insinuar que Pasto hubiera manifestado mayor apertura en este sentido (pues no deja de ser una ciudad fuertemente conservadora y católica), llama la atención que no se registren críticas que llegaran a atacar la iniciativa de Hinestrosa, aunque se debe reconocer que los tangos en cuestión no contaron con la amplia difusión fonográfica que sí tuvieron sus pasillos, vales, bambucos e incluso boleros. También es interesante que la misma autora haya decidido excluir sus tangos del único LP que llegó a grabar con su propia selección de obras en 1965. Aun así, pudimos encontrar las partituras de los tangos *Amigo mío*, *Nos dan las doce* y *Reproche*, de los cuales los dos primeros fueron registrados en el CD acompañante con Iván León<sup>90</sup> en violonchelo, y quien escribe estas líneas en piano.

Hinestrosa describe su fascinación por el tango a raíz de las fiestas donde disfrutaba de distintos bailes de salón. Su inclinación hacia la danza fue además evidente desde temprana edad y se manifestó públicamente un 20 de Julio de 1931, cuando debutó en el Teatro Imperial como pianista, cantante y bailarina.<sup>91</sup> La fecha en cuestión representó para Hinestrosa uno de los momentos más significativos de su juventud, pues fue precisamente durante dicho evento que se generó un primer contacto con quien pronto sería su prometido, Jorge Rosero Rivera.

El Teatro Imperial, reconocido históricamente como uno de los principales centros para la difusión del arte y la cultura en Nariño, vivía en aquel entonces su época de mayor esplendor. Su estructura fue concebida inicialmente por Belisario Ruiz, y ya en 1934 se había completado el diseño de la fachada de estilo republicano por parte de Samuel Chávez.<sup>92</sup> Aunque se trataba originalmente de un espacio destinado a la proyección de cine, distintas fotografías dan testimonio de la actividad que durante los años 30 tuvo la Orquesta del Teatro Imperial, donde se puede identificar además la presencia de Julia Luisa Hinestrosa, hermana de la compositora y quien figuró junto a Paulina Brando como violinista del ensamble.



# Nos Dan las Doce

Tango

Arrás: Las violinistas Julia Luisa Hinestrosa y Paulina Brando sobre una portada de la revista Ilustración Nariñense, Serie 1, n.º 4, febrero de 1925  
Fotografía: Cortesía de José Menandro Bastidas

The musical score is written for Violonchelo (Cello) and Piano. It is in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The tempo is marked as quarter note = 140. The score is divided into three systems, with measures 4, 8, and 12 indicated at the beginning of each system. The first system (measures 1-3) features a cello line with a *ff* dynamic and a piano accompaniment with a *ff* dynamic. The piano part includes a bass line with an *8va* marking. The second system (measures 4-7) shows the cello line with a *mf* dynamic and the piano accompaniment with a *mf* dynamic. The third system (measures 8-11) features the cello line with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *mf* dynamic, and the piano accompaniment with a *p* (piano) dynamic.

*Allegretto*

12 arco

*mf*

*mf*

16

*p*

*f*

*p*

20

*f subito*

*f subito*

1. pizz.

25

arco

*mf*

*mf*

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The key signature has two flats. Measure 29 features a triplet in the bass staff. Measure 30 has a triplet in the grand staff. Measure 31 includes a *mf* dynamic marking. Measure 32 features a sextuplet in the grand staff.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass), a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The key signature has two flats. Measures 33 and 34 feature a *f subito* dynamic marking. Measure 35 includes a sharp sign in the grand staff. Measure 36 features a triplet in the bass staff.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The key signature has two flats. Measure 37 features a triplet in the bass staff. Measure 38 includes a sharp sign in the grand staff. Measure 39 features a triplet in the grand staff. Measure 40 features a triplet in the grand staff.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. The key signature has two flats. Measures 39 and 40 feature a *f* dynamic marking. Measures 41 and 42 feature a *sf* dynamic marking. The system concludes with first and second endings in both the bass and grand staves.

Volviendo a la celebración del 20 de Julio antes referida, el debut de Maruja fue un evento fortuito. Obligados a buscar un remplazo para una de las artistas programadas (quien no pudo presentarse por motivos de salud), los organizadores del evento optaron por seguir la recomendación de Julia Luisa, quien sugirió consideraran a su hermana menor para actuar como pianista.<sup>93</sup> Según el testimonio directo de la compositora, la conmoción fue mayor cuando el director de la orquesta, Jeremías Quintero, escuchó su ejecución en el piano de un fragmento de *La sonámbula*, seguida de una demostración vocal cantando *Capullito de alelí* y finalizando con un baile, vestida de hombre, para interpretar la *Danza de las libélulas*.



Orquesta del Teatro Imperial, 1931. Julia Luisa Hinestrosa aparece en la fila de abajo: segunda violinista de izquierda a derecha. El director, sentado al centro, no es en este caso Jeremías Quintero sino José Antonio Rincón Gálvez. Fotografía: Cortesía de José Menandro Bastidas España

Es interesante resaltar este primer encuentro con Jeremías Quintero, pues se trata de uno de los músicos de Barbacoas mencionados anteriormente, y una potencial influencia para la joven compositora que logró con esta oportunidad dar a conocer sus distintas facetas como artista. Como

se mencionó previamente, entre el público se encontraba Jorge Rosero Rivera, ingeniero electricista formado en Madrid, y quien de acuerdo con testimonios personales de la compositora se presentó al siguiente día en su casa, con la clara intención de pedir autorización a sus padres para entablar amistad con ella. Seis años más tarde, el 11 de septiembre de 1937, contrajeron matrimonio en el Palacio Episcopal de la Parroquia de San Agustín.<sup>94</sup>



Maruja y Jorge antes de contraer matrimonio, c. 1932

Tangos como *Amigo mío*, *Nos dan las doce* y *Reproche* revelan esa juventud romántica de Hinestrosa. Aunque las partituras manuscritas no aparecen fechadas, la compositora afirmó haber escrito sus tangos antes de casarse.<sup>95</sup> Además de ser un caso excepcional para la historia de las mujeres en la música de Colombia de principios de siglo, llama la atención la cualidad expresiva y retórica de los textos.

Como le expone Carolina Santamaría,<sup>96</sup> uno de los rasgos característicos del tango-canción radica justamente en la evocación de atmósferas oscuras, donde la decepción y el engaño condicionan determinantemente la fatalidad del amor. En su interpretación sobre la apropiación masculina del tango tradicional, Santamaría cita un ejemplo muy interesante que corresponde a una composición con música del medellinense Carlos Vieco Ortiz y texto de Libardo Parra Toro, conocido comúnmente como ‘Tartarín Moreira’. Se trata del tango *En la calle*, donde claramente se canta con desprecio a una mujer: “Así te quería ver, maldita, sola y botada, valiendo menos que nada, como tenía que ser”. El tango en cuestión representó un hito importante en la tradición paisa y su vínculo con la cultura rioplatense, particularmente si tenemos presente la grabación del mismo por parte del argentino Agustín Magaldi en 1935, año que además coincide con el fatal accidente de avión en el que moriría Carlos Gardel, también en Medellín.

Evidentemente, la aproximación de Hinestrosa tenía que ser distinta. Si bien se conectan con el carácter pesante y decepcionado provocado por un desamor, tangos como *Amigo mío* revelan un lenguaje poético más bien discreto:

Yo quise amarte mucho,  
tú más que nadie sabes,  
pero los días pasaron  
y los años también.

Quisiste que olvidara  
tu amor me lo ofreciste  
amigo tú ya sabes  
yo nunca te mentí.

Y en este humano empeño  
mi corazón sufría  
porque nunca podría  
amar segunda vez.

Ahora que el destino  
clarito se ha mostrado  
créeme que me ha pesado  
pensar en ese amor.

Leíste en mis ojos  
aquel amor secreto  
que entonces yo guardaba  
allá en mi corazón.

Creía que aún le amaba  
ha sido sólo el recuerdo  
querido pero ya enfermo  
que él mismo lo mató.

# Amigo Mío

Tango

$\text{♩} = 120$   
pizz.  
*f*

Violonchelo

$\text{♩} = 120$   
*f*

Piano

4 arco  
*mf*

*p*

7 pizz. arco  
*f*

# Hineströsa

11

14

18

21

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Hineströsa'. It consists of four systems of music. The first system (measures 11-13) features a bass line with a triplet of eighth notes followed by a sixteenth-note triplet, and a piano accompaniment with chords and a melodic line. The second system (measures 14-17) has a treble line with eighth notes and triplets, and a piano accompaniment with chords and a melodic line. The third system (measures 18-20) includes a treble line with eighth notes and triplets, and a piano accompaniment with chords and a melodic line. The fourth system (measures 21-23) features a bass line with eighth notes and triplets, and a piano accompaniment with chords and a melodic line. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *mf*. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

25

3

*f*

3

29

pizz.

*f*

*mf*

3

33

arco

*f*

*f*

36

*al ponticello*

ord.

1.

2.

1.

2. *8va*

*mf*

*sf*

Podríamos inferir que el sentimentalismo detrás de muchos de los textos de Hinestrosa guarda una estrecha relación con el culto al amor reflejado no sólo en la música de discos comerciales, sino en géneros como la cinematografía que, para este entonces, ya estaba presente en ciudades como Pasto. Según lo reseña José Menandro Bastidas, el *Diario del Sur* de Pasto confirma que ya en 1923, el Teatro Imperial presentaba tres películas tituladas *El príncipe de lo imposible*, *Los arlequines de seda y oro* y *La bailarina velada*. Once años después, llegarían incluso las primeras muestras de cine sonoro.<sup>97</sup>

La presencia de exponentes de la canción mexicana como Agustín Lara, Pedro Vargas y Jorge Negrete en producciones cinematográficas disponibles en Pasto fortalecería aun más los puntos de relación que hasta el momento hemos establecido entre distintos lenguajes musicales latinoamericanos y su proceso de asimilación en la ciudad.<sup>98</sup> En este sentido conviene añadir que, además del Imperial, los escenarios que favorecieron la difusión de estas producciones fueron también el Teatro Ariel (1939) afiliado a Cine Colombia S.A. y el Alcázar (1942).<sup>99</sup>

En otras palabras, si bien es verdad que Pasto y, por consiguiente, otros municipios de Nariño estuvieron geográficamente aislados de centros urbanos como Bogotá, Medellín, o incluso ciudades relativamente cercanas como Popayán y Cali (dada la condición de carreteras), no sería correcto asumir un distanciamiento semejante en materia de cultura o riqueza musical. Construida a partir de distintos flujos migratorios, del nexo histórico (y por supuesto vigente) con Ecuador, y del impacto provocado por la circulación tanto fonográfica como cinematográfica, la idiosincrasia artística del nariñense constituye un hito de suma importancia para comprender el desarrollo global de la música en Colombia.

Por otra parte, las políticas de estado a partir de los años 30 facilitaron una reintegración con el sur-occidente colombiano, resultante de la construcción de la carretera entre Pasto y Popayán como reacción a la invasión peruana antes mencionada, y la promesa de un sistema de vías férreas que conectaría a Tumaco con Pasto y Mocoa.<sup>100</sup>

“Con varios días de fiesta se celebró la sanción de la Ley 62. Hubo bailes populares y de sociedad, corridas de toros en el barrio de San

Andrés de la ciudad capital (...) y los poetas le hicieron versos al ferrocarril. Además apareció la primera edición de un semanario bautizado con el nombre de *Ferrocarril de Nariño*.”<sup>101</sup>

La década en cuestión fue además de mayor importancia para la promoción de redes que conectaran a distintas ciudades de Colombia en función de las artes. Ya en 1935, Gustavo Santos Montejó lideraba la Dirección Nacional de Bellas Artes, y su colaboración con Alberto Castilla (fundador y director del Conservatorio del Tolima) hizo posible la organización del primer Congreso Nacional de Música en Ibagué (1936). Pasto, como todas las capitales departamentales, recibiría la respectiva invitación para enviar una delegación con intérpretes y conferencistas interesados en mostrar los avances de la música en Nariño, pero pudimos encontrar un telegrama hoy conservado en el Archivo General de la Nación donde el Oficial de Dirección de Educación de Pasto responde lo siguiente:

“No obstante propaganda invitaciones para congreso música efectuarse Ibagué debido distancia, hasta fecha no hase matriculado ningún interesado. Refiérome nota remisoría programas. L.E. Benavides.”<sup>102</sup>

Hemos sido testigos, entonces, de un panorama urbano y rural en permanente cambio, donde figuras como Hinestrosa tuvieron el privilegio de estar expuestas a un sinnúmero de lenguajes locales, nacionales y foráneos que mestizaron determinadamente la identidad de la música en Nariño, a pesar de la ubicación geográfica del departamento. En este orden de ideas, pierde sentido la irreconciliable lucha por reconocer aquello que supuestamente define la expresión digna de llamarse ‘nacional’, o en su defecto ‘regional’, cuando tantos discursos de distinta raíz convergen en un solo lugar.

Pasto, como uno de los centros de asimilación de todas estas influencias en el sur de Colombia, está impregnado de una historia donde sus habitantes podrían identificarse tanto con un *sonsureño* como con un bolero, y en cada una de esas representaciones podríamos percibir tintes de México, Lima, Ibarra, Quito, Tumaco, Cali, Medellín o Bogotá, sin que tenga objeto alguno pretender emblemas de aparente ‘pureza’.

El bolero, particularmente, sobresale en la historia de Nariño como uno de los géneros musicales de mayor consumo mediático y popular a lo largo del siglo XX. Cabe resaltar, además, que la historia de mujeres colombianas también consagradas al bolero, y contemporáneas de Hinestrosa, incluye a figuras como Emma Revollo Samper y Esther Forero desde ciudades como Barranquilla.

Los temas, relacionados con la fatalidad del amor, historias pasionales, celos y traiciones constituyeron la base tanto de canciones como de películas que recurrían al bolero para ilustrar los melodramas. Títulos cinematográficos como *En cada puerto un amor* y *No me quieras tanto* (ambas de 1949) dan cuenta de esta aproximación; en ambas podíamos escuchar la música del trío Los Panchos. De igual manera, producciones argentinas como *¡Tango!* (1933) y *Romance musical* (1947), o mexicanas como *Gran casino* (1946) y *La mujer sin lágrimas* (1951) dejaban apreciar la voz de Libertad Lamarque. En esta última, de hecho, la cantante y actriz argentina inmortalizó gracias al cine latinoamericano el pasillo titulado *Mis flores negras*, atribuido al colombiano Julio Flórez.<sup>103</sup>

En *No me quieras tanto*, escuchábamos el bolero del mismo nombre ejecutado por Los Panchos, uno de los tantos que desde mediados de siglo han formado parte del repertorio de tríos nariñenses como Los Iles, Los Dandys y Martino, entre otros. Más allá del cine, cabe subrayar que la radiodifusión nunca dejó de representar una herramienta clave para fortalecer ese proceso de apropiación del bolero, del tango y otros géneros afines:

“El bolero entró en el escenario local simultáneamente con la radio privada, que se encargó de la difusión del género como un producto cultural procedente de México y destinado al consumo de las clases medias que por entonces comenzaban a emerger con fuerza en los centros urbanos latinoamericanos.”<sup>104</sup>

Hinestrosa no fue ajena a este contexto, y de ello dan fe sus boleros *Navegando*, *Eco lejano*, *Ciegamente*, *Cruel amargura*, *Vuélveme a querer* y *Alma mía*. El primero fue compuesto durante una visita a la Costa Pacífica, pasando por Tumaco y Bocagrande. Con estas palabras describió la obra una corta columna del diario *El Espectador* el 6 de octubre de 1985, cuatro días después del concierto con el que Ruth Marulanda (piano), Georgina Forero

Cardozo (tiple) y María Cistina Rivera Cadena (guitarra) habían rendido homenaje a la compositora:

“Doña Maruja Hinestrosa ha vivido como cualquier señora colombiana en Pasto, criando a sus hijos y viendo cómo esa oleada romántica de los años 30 que le inspiró toda su época de compositora de boleros y vals, ha desaparecido (...) Compuso el bolero *Navegando* una tarde en Tumaco mientras una parejita se besaba en el mar. Doña Maruja cree en la inspiración pero ante todo, en su piano que es, según dice, el que le ha sido más fiel durante su vida.”<sup>105</sup>

El bolero en cuestión no se encuentra fechado sobre la partitura manuscrita, pero como lo sugiere la cita pudo tratarse de una composición escrita entre los años 30 y 40; la misma Hinestrosa se mostró insegura al recordar si sus boleros databan de antes o después de contraer matrimonio (1937).<sup>106</sup>

Oye esta canción,  
este cantar que vive dentro de mí en el corazón  
es la dulce melodía de mi amor.

Quando se navega  
sobre un mar azul  
siente el corazón  
una suave, una dulce sensación.

Y es que cuando unos ojos  
nos miran con pasión,  
suavemente se desliza  
la barquilla de los sueños  
y en el fondo de esos ojos  
quisiéramos naufragar.

*Navegando* comienza con una introducción correspondiente a los primeros tres versos citados arriba, donde la parte vocal guarda un carácter solemne, casi épico, mientras el piano acompaña con pulsaciones regulares de acordes triádicos alternados con fluidos arpeggios de amplio registro, muy comunes en las ejecuciones de Hinestrosa. La sensación real de bolero aparece apenas en el compás 15 del manuscrito original, cuando rítmicamente se despliega un bajo habanero al que responden los acordes en tiempos débiles siguiendo este patrón característico:



Compás 15 transcrito literalmente de la partitura original

Refiriéndose al uso de la palabra ‘bolero’ en América Latina, Egberto Bermúdez sostiene que “en el repertorio de canciones colombianas entre 1910 y 1930, aparece indiferenciado de la canción romántica, en especial de la danza cantada, muchas de las cuales por ejemplo tienen un acompañamiento con el bajo de habanera”.<sup>107</sup>

Cabe aclarar que las transcripciones de los boleros incluidos en la presente publicación resultaron de arreglos realizados por el autor, donde las tonalidades originales fueron modificadas para adaptar la versión al registro vocal de la cantante Juliana Echeverry, una colaboradora más en el proceso de recuperación de las obras. También se realizó una aumentación rítmica, pasando la escritura de 2/4 a 4/4, con el fin de facilitar la lectura de algunos patrones pianísticos incluidos en el nuevo acompañamiento.

Esta composición fue registrada en formato puramente instrumental en 1965, siendo parte de la selección de obras para piano grabadas por la misma Hinestrosa en su álbum *De mi terruño*. Apoyada por maracas y bajo, la versión de este LP muestra una aproximación estilística interesante en la cual Hinestrosa pasa del aire de bolero a una contrastante variación sincopada en ritmo de ragtime, al repetir las estrofas. El material melódico y armónico es exactamente el mismo, pero quiso al parecer mostrar una faceta un poco más ecléctica al no ejecutar la obra de forma tan literal con respecto a la partitura.

Otra grabación importante fue la realizada por la Ronda Lírica 30 años más tarde.<sup>108</sup> Con una instrumentación conformada por violín, guitarra, contrabajo, tiple y flauta, esta otra versión cantada por Bolívar Meza sí optó por conservar de principio a fin un aire tradicional de bolero, sumándose a la lista de composiciones nariñenses que gracias a la Ronda Lírica lograron tal circulación hasta convertirse en emblemas de gran popularidad en

el departamento. Cabe resaltar, por ejemplo, el papel tan importante del ensamble en la difusión de obras representativas para la región como el *Son Sureño* de Tomás Burbano o los bambucos *Agualongo* y *El Cachirí* de Luis ‘Chato’ Guerrero.

De Guerrero conviene señalar que, además de ser uno de los compositores más allegados a Hinestrosa, fue también autor de boleros como *Desesperación*, *Vuelve a mí* e *Ilusiones perdidas*. Asimismo fueron parte de esta tradición compositores como Manuel Zambrano, autor de boleros como *Madrecita adorada*, *Regalo de Dios*, *Muchachita sin igual* y *Sueño de poeta*; y Jesús Maya Santacruz, quien escribió *Rosalba*, *Malvarosa*, *Amada mía* y *Ensoñación*.<sup>109</sup>

*Eco lejano*, otro de los boleros de Hinestrosa y con el cual dimos apertura al primer capítulo del libro, está constituido al igual que *Navegando* por una introducción (en este caso instrumental) seguida de dos secciones de dieciséis compases. Sobre las partituras originales se puede observar que la presentación de esas dos secciones difiere, pues en *Eco lejano* se simplifican como repeticiones literales de ocho compases escritos para cada una, mientras *Navegando* incluye variantes que sí requieren la transcripción completa de los dieciséis.<sup>110</sup> No obstante, el arreglo aquí expuesto presenta una variación en la segunda estrofa de *Eco lejano* con el fin de ofrecer una alternativa interpretativa que evite la reiteración exacta de la primera.

Una vez más el texto destapa la cualidad romántica de Hinestrosa y sus alusiones explícitas a la fuente de inspiración que dio origen a la obra:

Fue tu voz la que me dio  
el tema de esta canción de amor,  
en tu acento arrollador  
hay cadencias de cristal y de dolor.

¡Ay! jamás escucharé  
aquella voz que sólo fue  
mi única ilusión,  
¡ay! por siempre se perdió  
aquella vez que se extinguió  
en una oración.

De acuerdo con un testimonio oral de Cecilia Martínez,<sup>111</sup> durante una conversación sostenida con Hinestrosa hacia mediados de los años 80 la compositora describió una escena que marcó su adolescencia en la iglesia de San Juan Bautista, y que serviría de inspiración para más de una composición. Se trataba de un hombre joven que oraba de rodillas en el templo, mientras ella lo observaba por varios minutos en silencio. Los susurros que resultaban de sus oraciones y la imagen del devoto dejaron en Hinestrosa una atmósfera contemplativa que pronto quiso representar en el sentimentalismo de vales como *Dulce sueño*. Si comparamos la escena con el texto de *Eco lejano* y lo que sugieren sus últimos versos, podríamos suponer que el bolero en cuestión también hizo referencia a ese mismo recuerdo.



# Navegando

## Bolero

**Moderato** ♩ = 90

Canto *mp*

O - ye es - ta can - ción

**Moderato** ♩ = 90

Piano *p*

5

es - te can tar que vi - ve den - tro de mí en el co - ra

*poco più f*

9

zón es la dul - ce me - lo - dí - a de mia - mor

*pp* *mf*

# Hinestrasa

13 *mf*

Cuan - do cuan do se na - ve - ga

*pp subito*

17

cuan do se na ve ga - so breunmar a - zul

*delicato*

21

sien - te el co ra zón u - na sua - ve -

25

u - na sua ve - u - na dul - ce sen - sa -

*sempre p*

28 *mf*

ción Yes que

31 *mf*

— cuan dou-nos o ja zos u nos

34 *p*

o jos nos mi-ran con pa-sión sua-ve-men-te se des

*delicato*

38 *pp leggiero*

li - - za la bar-qui-lla de los sue - ños

41

yen el fon-do dee-sos o-jos qui-sié - ra-mos nau-fra - gar

44

Solo

*mf*

48

52

*ff*

*pp*

56

**D.S. al Coda**  $\Phi$

gar nau - fra - gar

**D.S. al Coda**

# Eco Lejano

Bolero

Moderato ♩ = 90

Piano

*p*

3

Detailed description: This system contains the first four measures of the piano accompaniment. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the fourth measure.

5

*p*

3

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The piano part continues with similar rhythmic patterns. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the eighth measure.

Canto

*mf*

Fue tu voz la que me dio

Detailed description: This system contains the vocal line for measures 5 through 8. The melody is in the treble clef, starting on a half note 'Fue' followed by a quarter rest, then a quarter note 'tu', an eighth note 'voz', a quarter note 'la', an eighth note 'que', a quarter note 'me', and a half note 'dio'.

Pno.

*p*

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for measures 9 through 11. The music continues with the established harmonic and melodic patterns.

12

el te ma des - ta can - ción de a - mor

Detailed description: This system contains the vocal line for measures 12 through 14. The melody starts with a quarter note 'el', an eighth note 'te', a quarter note 'ma', an eighth note 'des -', a quarter note 'ta', an eighth note 'can -', a quarter note 'ción', a quarter rest, a quarter note 'de', an eighth note 'a -', and a half note 'mor'.

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for measures 15 through 18. The music concludes with sustained chords and melodic fragments.

# Hinestrasa

16 *mf*

En tua-cen-toa - rru-lla

19

dor hay ca-den-cias de cris - tal - y de do -

*mf* *p*

22 *f*

lor ¡Ay! ja-más es - cu-cha

25

ré a - que-lla voz que só-lo fue

28

mi ú - ni - ca - i - lu - sión

31

¡Ay! por siem - pre se per - dió

34

a - que - lla voz que se ex - tin - guió en u - nao - ra - ción -

38

Solo

*mf*

*Allegretto*

42

Musical notation for measures 42-45. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 42 starts with a whole rest followed by a quarter note G4. Measures 43-45 contain eighth and quarter notes with various accidentals. Bass clef accompaniment features chords and eighth notes.

46

Musical notation for measures 46-48. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 46 has a quarter note G4. Measure 47 has a quarter note A4. Measure 48 has a triplet of eighth notes G4, A4, B4. Bass clef accompaniment includes chords and eighth notes.

49

**D.S. al Coda**  $\oplus$

**D.S. al Coda** ción - -

Musical notation for measures 49-52. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 49 has a whole rest. Measure 50 has a whole note G4. Measure 51 has a whole note A4. Measure 52 has a whole note B4. Bass clef accompaniment starts with a fortissimo (ff) dynamic and features chords and whole notes.



Para mi hijo mi amor!

Mamá

10-54

# UNA IDIOSINCRASIA NARIÑENSE IMPREGNADA DE VESTIGIOS ESPAÑOLES Y LATINOAMERICANOS

En Febrero de 1974, Hinestrosa publicó un breve artículo que revelaba la frustración del pueblo nariñense ante la ausencia de un conservatorio de música en Pasto.<sup>112</sup> La antigua escuela, fundada en 1938, había visto su clausura definitiva en 1965 tras firmar el acuerdo n° 35 del Consejo Superior Universitario, y desde entonces se desconocía el porvenir de intérpretes, compositores, directores y pedagogos ansiosos por construir una trayectoria artística respaldada institucionalmente.

Ciudades cercanas como Popayán se presentaban como un ejemplo a seguir en materia de educación musical, desde el Conservatorio de Música adscrito a la Universidad del Cauca a partir de 1934, tan sólo un año más tarde que Cali, ciudad que para aquel entonces contaba con la determinante gestión de figuras como Antonio María Valencia, formado previamente en la Schola Cantorum de París.<sup>113</sup>

De acuerdo con Jaime Rosero Hinestrosa, Popayán representó hacia mediados de siglo XX uno de los referentes culturales más influyentes en la formación musical de su madre. Sin ser estudiante oficial del conservatorio, la

compositora aprovechó su estancia en la ciudad para recibir la instrucción de Marco Tulio Ante, ingeniero y músico preocupado por fortalecer las aptitudes creativas de jóvenes artistas no necesariamente vinculados a instituciones formales. Así se refirió Hinestrosa al respecto:

“En Popayán (...) hace algunos años, pude apreciar el afán de servicio y la incansable labor de un ingeniero, el Dr. Marco Tulio Ante, enamorado de la música, quien en su propia casa daba clases gratuitas de música y canto, especialmente a jóvenes obreros, a quienes enseñó a tocar diversos instrumentos, constituyendo además una gran masa coral. Si cosas como ésta son obra de una sola persona, ¿por qué nosotros todos no hacemos un esfuerzo por conseguir de la Universidad y del Gobierno Departamental, la reapertura del Conservatorio de Música, tanto para la enseñanza de canto, de piano, violín, etc. como para la constitución de una orquesta de concierto, como aquella de tiempos pasados, formada por voluntarios, amantes de la música y del progreso de la ciudad.”<sup>114</sup>

A partir de la instrucción de Ante, Hinestrosa optó por explorar una aproximación más académica frente a una obra en particular: *Fantasia sobre aires colombianos*. Sin tener una fecha exacta de su génesis, creeríamos a partir del testimonio de su hijo que se trataba de una composición que empezó a ser escrita hacia los años 50; también llegó a ser registrada en el álbum *De mi terruño* (1965) mencionado anteriormente.

Comparando las distintas partituras manuscritas encontradas a lo largo de la presente investigación, la *Fantasia sobre aires colombianos* sobresale como la más ambiciosa de las obras de Hinestrosa, técnica y estructuralmente. Lo curioso, es que a pesar de haber sido grabada bajo el nombre referido, la partitura manuscrita delata un título distinto que ha sido objeto de controvertidas discusiones: *Concierto en si menor*.

La familia Rosero Hinestrosa hacia mediados de siglo XX. De izquierda a derecha, arriba: Jorge Rosero y su hijo mayor, Roberto. Abajo figura Maruja al centro, entre sus mellizos Jaime y Gloria



# Fantasia Sobre Aires Colombianos

♩ = 100

*f con fuoco*

4

7

9

10

*p*

*scherzando*

*accel.*

8<sup>va</sup>

*Hinestrusa*

13

Musical notation for measures 13 and 14. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The bass clef system shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and ties. The treble clef system shows a similar pattern with slurs and ties.

15

*sempre cresc.*

Musical notation for measures 15 and 16. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef system shows a melodic line with slurs and ties, marked *sempre cresc.* The bass clef system shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and ties.

17

Musical notation for measures 17, 18, and 19. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef system shows a melodic line with slurs and ties. The bass clef system shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and ties. Measure 19 includes a dynamic marking of *ff* and a fingering of 8<sup>va</sup>-7.

20

*f*

Musical notation for measures 20, 21, 22, and 23. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef system shows a melodic line with slurs and ties, marked *f*. The bass clef system shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and ties.

24

*mp*

Musical notation for measures 24, 25, 26, 27, and 28. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef system shows a melodic line with slurs and ties, marked *mp*. The bass clef system shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and ties.

29

$\text{♩} = 50$

Musical notation for measures 29, 30, 31, and 32. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef system shows a melodic line with slurs and ties, marked  $\text{♩} = 50$ . The bass clef system shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and ties, including a 9-measure rest.

31

*f*

33

35

1.

38

2.

*accel.*

8<sup>va</sup>

41

8<sup>va</sup>

# Huestrosa

♩ = 150

46

*mf* 8<sup>va</sup>

50 (8)

55 (8)

*f* 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

60

64

66

*ad libitum*

67 **Presto**

*f*

73 *mp*

78 *ff* *ad libitum*

82

85 *p subito*

90 *ff*

Hace pocos años, José Menandro Bastidas reseñaba las principales composiciones de Hinestrosa y, al finalizar la lista, hacía mención de un concierto para piano señalando que “según el criterio de expertos, esta composición no alcanza a tener esta denominación”.<sup>115</sup> Quisimos indagar de inmediato para identificar las razones por las cuales la obra no pudiera merecer la clasificación de ‘concierto’, pero ninguna de las fuentes escritas delató los nombres específicos de quienes en un momento dado pudieron haber llegado a esta determinación.

Sin embargo, la entrevista con Luis Pazos Moncayo fue clave para resolver más de un enigma detrás de la obra en cuestión. La *Fantasia sobre aires colombianos* se había convertido en una de las composiciones preferidas de Hinestrosa, y el nivel tanto técnico como expresivo que demanda del intérprete se prestó para que la autora contemplara la posibilidad de transformar la fantasía en un concierto para piano y orquesta sinfónica.

Ante la ausencia de un ensamble de dicha magnitud en Pasto y de una formación específica en instrumentación orquestal, Hinestrosa no contaba con las herramientas para trabajar completamente sola en su proyecto. Es por esta razón que en los años 70, década que como hemos visto coincide con la petición abierta de un conservatorio y orquesta por parte de la compositora, la partitura para solo piano fue entregada a Olav Roots (1910-

1974), director de Estonia, quien desde 1953 venía estando al frente de la Orquesta Sinfónica de Colombia y de la Sociedad Coral Bach.<sup>116</sup>

Según Pazos Moncayo, quien hizo entrega del documento a Roots, la intención radicaba en despertar su interés para que se llevara a cabo el proceso de orquestación de la obra. Se esperaba una respuesta positiva por parte de Roots teniendo en cuenta la visita que la Orquesta Sinfónica de Colombia tenía programada para Pasto en 1975, pero la muerte del director pocos meses atrás generó inevitablemente la cancelación del evento, y cerró toda esperanza de dejar en sus manos el destino del *Concierto en si menor*.<sup>117</sup>

Pazos e Hinestrosa insistieron en la búsqueda, enviando la partitura a figuras como Gloria Zea, quien para los 70 ya figuraba como directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá y de la Ópera de Colombia, pero la gestión comenzó a ver resultados a partir de la intervención de Genaro Delgado, fundador del área cultural del Banco de la República tanto en Ipiales como en Pasto.

Alrededor de 1985, Delgado manifestó el proyecto a Juan Manuel Ospina, entonces subgerente cultural del Banco de la República a nivel nacional, logrando que se pusiera a disposición de la misma Hinestrosa la selección del compositor que colaboraría con la orquestación de la obra.

Entre candidatos como Blas Emilio Atehortúa, Pedro Heriberto Morán y Mario Gómez-Vignes, Hinestrosa insistía en recurrir directamente a un compositor pastuso que entendiera de primera mano su lenguaje compositivo. El elegido fue Raúl Rosero Polo (n. 1948), quien en 1987 había logrado despertar un fuerte interés por la música nariñense gracias al concierto/homenaje que presentó en el Teatro Colón con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, con el ánimo de conmemorar los 450 años de la fundación de San Juan de Pasto.

La primera mitad de dicho concierto incluyó obras exclusivamente nariñenses de compositores como Maruja Hinestrosa, Luis Eduardo Nieto, Faustino Arias y el mismo Raúl Rosero.<sup>118</sup> No sorprende, por tanto, que la compositora tomara esta decisión sin detenerse a considerar posibilidades distintas, teniendo en cuenta que durante ese homenaje Rosero mostró al

público sus versiones orquestales de obras como *El Cafetero*.

El contrato se firmó en 1988, dejando como resultado una partitura de gran envergadura cuyas partichelas pueden ser consultadas en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional en Bogotá, aunque desafortunadamente nunca llegó a ejecutarse. La orquestación de Rosero Polo, cuya versión definitiva registra sobre la portada la fecha 2 de octubre de 1991, incluye el siguiente formato:

2 flautines ( <i>piccolo</i> )	4 trompetas
2 flautas	3 trombones
3 clarinetes	1 tuba
2 oboes	1 percusión
3 fagots	1 timbal
1 contrafagot	1 marimba
6 cornos	1 xilófono
	1 arpa
	1 piano
	Violín I
	Violín II
	Viola
	Violonchelo
	Contrabajo

La magnitud del ensamble dejaba un nuevo desafío para su respectivo montaje, más aún si se pretendía que una ciudad sin orquesta como Pasto llegara a presenciar el estreno de la obra. Pazos Moncayo se encargaría entonces de gestionar el contacto con músicos interesados en la nueva versión de lo que tiempo atrás había nacido como una pequeña fantasía para piano, y logró que el score llegara, en Quito, a manos de Julio Bueno, uno de los músicos y gestores más influyentes de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En Colombia, la partitura pasó durante los años 90 por la revisión de distintas figuras como Mario Gómez-Vignes y Luis Biava, pero la muerte sorprendió a Hinestrosa el 9 de enero de 2002 sin que se hiciera realidad su sueño de escuchar la composición en versión orquestal.

En una columna publicada por Pablo Emilio Obando el 2 de Julio de 1998 para el *Diario del Sur*, se hace un llamado público a la ciudad de Pasto para cristalizar el proyecto que, gracias a la gestión de Luis Pazos Moncayo y de periodistas como Luis Aníbal Arias, había llamado la atención de músicos procedentes de distintas ciudades y que, dentro de Pasto, ya reposaba en manos de José Aguirre Oliva, director de la Banda Departamental de Nariño. Obando cita textualmente a Hinestrosa:

“Mi mayor sueño y ambición es escuchar la interpretación de mi *Concierto en si menor* para piano y orquesta, en los patios de la gobernación o de la alcaldía y con la Banda Departamental.”<sup>119</sup>

Ahora bien, conviene sugerir que la clasificación de la obra como creación ‘sinfónica’ de Hinestrosa no es del todo correcta, teniendo en cuenta que la orquestación completa estuvo a cargo de Raúl Rosero Polo. Incluso en catálogos recientes como el presentado por Benjamín Yépez en el sexto volumen del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*,<sup>120</sup> figura el *Concierto en si menor* como obra de música sinfónica para piano y orquesta compuesta por Hinestrosa.

Por tanto, hemos optado por conservar el título de *Fantasia sobre aires colombianos* en la edición de la partitura y grabación aquí presentadas, teniendo en cuenta que nuestro estudio se ocupó específicamente de la composición original para piano. Esperamos con este tributo despertar una vez más el interés de la comunidad de músicos tanto de la región como del resto del país para revisar y montar el arreglo orquestal ya escrito, confiando en que pronto podamos ser testigos de un estreno póstumo que daría cierre a un capítulo inconcluso en la historia de la música nariñense.

Los aires colombianos a los que hace referencia el título son bambuco, guabina y pasillo, sugeridos rítmicamente en distintos puntos de la fantasía. Como se puede reconocer sobre la partitura, la obra comienza con una introducción cargada de un espíritu vehemente y dramático en octavas paralelas, muy distinto en carácter a la mayoría de composiciones de Hinestrosa donde priman texturas livianas y un tratamiento colorístico menos opaco.



En este sentido, la autora rompe con uno de los estereotipos frecuentemente asociados con la composición pianística escrita por mujeres, en la cual por tradición hemos atribuido un supuesto apelativo de ‘femenino’ a recursos musicales que evocan el lirismo y la ausencia de ataques agresivos al instrumento. Es interesante notar, sin embargo, que figuras influyentes en la historia de la música occidental como Fanny Mendelssohn y Clara Wieck Schumann lograron desde el siglo XIX contrarrestar ciertos paradigmas y connotaciones de género a pesar de los prejuicios sociales en contra de la mujer como artista y creadora.

En un reciente estudio sobre las contribuciones de mujeres de distintas procedencias a las músicas del mundo, Julie Dunbar<sup>121</sup> enfatiza el carácter imponente y agresivo utilizado por Fanny Mendelssohn en composiciones como su *Trío para violín, violonchelo y piano en Re menor Op. 11*, donde los rápidos pasajes en semicorcheas sobre el piano evocan una sensación de urgencia bajo las frases solemnes y apuntilladas de las cuerdas.

Es curioso que el lenguaje compositivo de Hinestrosa proceda precisamente de una escuela alemana que a través de la Madre Bautista pudo establecer un acercamiento a la ruptura estilística que figuras como Mendelssohn y Schumann (procedentes de Hamburgo y Leipzig, respectivamente) habían anticipado en relación con los cánones de ‘feminidad’ detrás de la música. Investigadoras como Susan McClary han aportado a la literatura musicológica de las últimas décadas interesantes análisis sobre estos estereotipos de género y su correspondencia estética y sonora, como se puede apreciar en su obra *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*.<sup>122</sup>

Reconocer la fuerza del ataque percutido en los primeros compases de la *Fantasia sobre aires colombianos* da cuenta de la aproximación arriesgada pretendida por Hinestrosa en esta composición. El ascenso secuencial del material temático conduce repentinamente a una articulación agitada, donde ligeras apoyaturas construyen una atmósfera enigmática que pronto resuelve con un gesto descendente hasta golpear la dominante:

Enseguida se despliega una secuencia de arpeggios disminuidos con séptima sobre el segundo grado, hasta que en el compás 22 reconocemos un aire de bambuco. Es interesante notar que la progresión armónica escogida por la compositora para dicho segmento corresponde a la sugerida en los compases introductorios de su bambuco *La molienda* (iv-i<sup>6</sup>-V-i), con la pequeña diferencia de que el tercer acorde en este último se presenta como un vii grado en lugar de V, aunque desempeñando la misma función armónica para resolver a la tónica. Tal vez se trataba de reminiscencias de composiciones anteriores, con las cuales Hinestrosa pretendía sintetizar distintos elementos de su trayectoria en una obra de mayor magnitud.

A partir del compás 29 comienza una sección de carácter lírico, contrastante con el dramatismo de la introducción. El uso de arpeggios articulados con ligereza y en un amplio registro pone en evidencia el engranaje armónico del segmento, dándole una cualidad casi improvisatoria durante diez compases completos.

El aire de guabina, por otra parte, se percibe entre los compases 47 y 63 a partir del tratamiento motivico asignado a la mano derecha, donde se persiste en el siguiente patrón:

El de pasillo se desarrolla a lo largo de la última sección desde el compás 67, delatando una vez más el dominio de Hinestrosa por un género andino que marcó la historia de sus composiciones, desde el célebre *Cafetero* de los años 20 hasta *Sarita mía* escrita en 2001. Nuevamente se percibe un ataque

vehemente sobre el instrumento, sin perder el carácter picaresco de sus pasillos tradicionales, y dando cierre a la fantasía con majestuosos acordes que en los últimos dos compases resuelven entre un ‘VI grado bemol’ y finalmente ‘Re mayor’ (relativa de la tónica inicial).

En el álbum *De mi terruño* figura, además, una *Fantasia española* que muestra la afinidad de la compositora con un legado cultural heredado de su esposo, Jorge Rosero. Antes de conocerse, Rosero venía de completar sus estudios de ingeniería en Madrid, y a partir del contacto que se estableció entre los dos tras el evento del 20 de Julio de 1931 en el Teatro Imperial, comenzaría una fase que Hinestroza describía con una cierta picardía. Durante su entrevista con Lucía Pérez en el año 2000, la compositora señalaba que, en la opinión de Jorge, el atributo que más le llamó la atención de esa joven Maruja (además de su música) fue su espíritu enérgico y carácter fuerte, cualidades que le recordaban a las mujeres andaluzas.

La *Fantasia española*, de pequeña estructura tripartita, evoca el color de las castañuelas mediante el uso recurrente de arpeggios descendentes y atresillados que ornamentan el material melódico, así:



Compases 12-18 de la *Fantasia española*

Aunque no encontramos una partitura manuscrita de la obra, la transcripción aquí expuesta se realizó a partir de la grabación mencionada. Estilísticamente, se puede notar un lenguaje compositivo muy cercano al repertorio para piano escrito y registrado en discos y películas desde los años 30 por Ernesto Lecuona. La popularidad de este compositor cubano en las emisoras radiales colombianas y en el cine parece haber representado un muy elevado nivel de difusión; tanto, que no estarían ausentes las críticas de figuras como Camilo Correa, director en Medellín de la revista *Micro*

desde 1940, especializada en la industria radiofónica. En estos términos se refería Correa a la música asimilada masivamente (mesomúsica) por el público colombiano: <sup>123</sup>

“En este país la irresponsabilidad artística asume proporciones de monumento... los mejores maestros del mundo gozan aquí de un desconocimiento candoroso, mientras la música estrangulada de los yanquis extiende sus guachafitas de foxes imbéciles y la rumba y el tango le hacen competencia ruinosa y desleal a la música nacional en propia casa. Porque, como en todo, nosotros vivimos de la importación, peor escogida. No introducimos música de Mozart o de Grieg sino desafueros artísticos de Norteamérica. Por eso en Colombia no se conoce la obra musical de Antonio María Valencia o de [José] Rozo Contreras pero en cambio lloramos los malos tangos de Carlos Gardel y conocemos todo el repertorio -bueno y mediocre- del señor Lecuona. El pasillo y el bambuco no resisten el bloqueo del tango y del son, y es cosa muy de elegancia cantar foxes en inglés e imitar las contorsiones de un jazz.”<sup>124</sup>

No es extraño que estos sentimientos nacionalistas hubiesen marcado los discursos ideológicos de la época en cuestión, más si tenemos en cuenta que la explosión de géneros foráneos en las emisoras colombianas y el exotismo resultante de películas (principalmente mexicanas y argentinas) comenzaban a opacar el arraigo a los bambucos, pasillos y demás aires andinos que tiempo atrás fueron un símbolo patrio.

Para la versión de *Fantasia española* registrada en el CD que acompaña, contamos con la valiosa colaboración de Carlos Daniel Söler de la Prada, castañetista profesional de ascendencia española, reconocido tanto en España como en Colombia por su trayectoria no sólo con el instrumento, sino también como cantante lírico.

# Fantasia Española

*♩ = 90*

Castañuelas

Piano

*mf*

8

16

24

*f*

The musical score is written for Castañuelas and Piano in 3/8 time. The tempo is marked as quarter note = 90. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems, each with a Castañuelas staff and a Piano grand staff. The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The Castañuelas part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplets. The Piano part has a similar triplet pattern in the bass clef. The second system begins at measure 8. The third system begins at measure 16. The fourth system begins at measure 24 and features a dynamic change to *f* (forte). The score concludes with a double bar line.

*Allegretto*

32

40

48

54

63

*sf* *ad libitum*

*rit.*

66

*a tempo* *p subito*

75

*8va*

84

*p* *pp subito e crescendo poco a poco*

*3 a tempo* *8va*

*Hineströsa*

92

*molto crescendo*

(8)

$\text{♩} = 90$

101

*f*

110

*f*

119

128 **Meno mosso**

Musical score for measures 128-135. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and accents.

136

Musical score for measures 136-144. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with the triplet and eighth-note bass line. Dynamics include piano (*p*) and accents.

145 **A tempo**

Musical score for measures 145-153. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo changes to "A tempo". The piano part features a triplet in the right hand and a steady eighth-note bass line. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and accents.

154

Musical score for measures 154-161. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet in the right hand and a steady eighth-note bass line. Dynamics include mezzo-piano (*mp*) and accents.

*Allegretto*

163

*p*

172

Meno mosso

*p*

181

*pp*

189

*tr*

*mp*

*molto rit.*

*mp*

La inspiración de Hinestrosa en músicas extranjeras (más allá de los vales criollos, boleros y tangos antes explicados) revela un eclecticismo que da cuenta de su interés personal por conocer culturas y recursos idiomáticos de múltiples procedencias. Con relación a los gustos de la compositora, Gemma Beatriz Arturo escribía en 1968 las siguientes palabras como parte de un pequeño tributo a figuras representativas de Pasto, publicado por la revista *Cultura Nariñense*:

“Le fascina la música guaraní, deseando ardientemente conocer Paraguay y Uruguay, Bolivia, Brasil, en general la América Latina. Es romántica por excelencia y lee mucho a Bécquer, y nuestros poetas, le encanta oír recitar a María Carmen Cabrera Conto, deseándole que llegue a la cima de Berta Singerman, y sobre todo la conmueve la música clásica, Chopin, Wagner, Liszt, la brillante de Strauss...”<sup>125</sup>

Las obras basadas en aires latinoamericanos incluyen una cueca chilena titulada *Arroyito pampero* (de forma bipartita) grabada en 1978 por la misma compositora para el trabajo discográfico *Música de la tierra – Colombia: Nariño y Putumayo*. Se trataba de un proyecto de investigación que involucró al Instituto Colombiano de Cultura, el Ministerio de Educación, el Departamento de Asuntos Indígenas del Ministerio de Gobierno y la Misión Técnica y Cultural Holandesa, representada por Bernard J. Broere y Sylvia G. Moore. Refiriéndose a los discos en formato LP que resultaron de este estudio, la entonces directora de la Casa de la Cultura de Pasto, Esperanza Caicedo de Dávila sostenía que:

“Los doctores Broere y Moore han introducido desde la música puramente folclórica, hasta la rara mezcla que desde hace tiempo se vive no solamente en nuestro departamento sino en la totalidad de las zonas rurales de Colombia a veces impregnada por influencias entre lo que es nuestro folclor y las corrientes folclóricas que alcanzan a nuestro país como las del Ecuador, México y otras.”<sup>126</sup>

Aunque la cita no hace mención específica de Chile, el *Arroyito pampero* de Hinestrosa sobresale en el primer volumen de esta producción discográfica como la única obra no basada en aires fronterizos colombo-ecuatorianos.<sup>127</sup> No obstante, y por lo que sugieren los alcances de la investigación de Broere y Moore, una cueca chilena compuesta por una nariñense constituye

un claro ejemplo de cómo la territorialización de músicas foráneas puede convertir un lenguaje exótico en un nuevo emblema de identidad local.

Con el fin de ilustrar este argumento, vale mencionar que en 1978, durante uno de los conciertos ofrecidos por agrupaciones de Ecuador, Nariño y Putumayo en el Teatro del Colegio San Francisco Javier de Pasto, la cueca chilena de Hinestrosa fue ejecutada en distintos formatos, como el del grupo folklorista ‘América Libre’, integrado por los hermanos Aguirre Oliva: José (director), Medardo, Guillermo, Rafael y Jaime. La versión ejecutada por este ensamble en el evento estuvo conformada por guitarra, siku, queña y bombo legüero.<sup>128</sup>

‘América Libre’ representa un acercamiento de suma importancia entre la identidad nariñense y los repertorios andinos procedentes de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Como lo expuso Fausto Martínez en su *Historia de la música en Nariño*, uno de los principales aportes de la agrupación desde su fundación en 1973 fue precisamente la interpretación y grabación de obras de tradición nariñense como *La Guaneña*, *El Chambú* y *Sandoná*, en un formato hasta el momento asociado con otros países latinoamericanos, pero que actualmente ya es reconocido como parte de la identidad andina departamental:

“Por primera vez introdujeron en su repertorio latinoamericano la música nariñense, siendo además los pioneros en grabación de discos de música andina en la década de los 70, pues después de la ‘Ronda Lírica’, pasaron 12 años en que no hubo vestigio alguno de música grabada por artistas nuestros, excepto por proyectos independientes o de disqueras nacionales con otros géneros musicales.”<sup>129</sup>

# Arroyita Pampero

Cueca Chilena

♩ = 120  
8<sup>va</sup>

Piano

6 *gliss.* *mf*

12 *mp* *p* 8<sup>va</sup>

17 *mp*

22 *mf* 8<sup>va</sup>

# Hinefrosa

27

*p*

32

*mf*

*f*

8<sup>va</sup>

36

8<sup>va</sup>

41

*gliss.*

*mp*

46

8<sup>va</sup>

*f*

8<sup>va</sup>

Otras agrupaciones nariñenses que a partir de entonces se interesaron por formatos afines fueron Nukanchi (fundado en 1975) , Quillacinga (1979), Raíces Andinas (1981) y Dama Wha (1988). De ese creciente fervor por unificar una identidad que, una vez más, vincula a Nariño con los países al sur de Colombia, han resultado grandes proyectos como la Orquesta Colombiana de Instrumentos Andinos, el ensamble de mayor magnitud en esta categoría dirigido por Alberto Mera y Adriana Escobar. Ofreció su primer concierto en el Banco de la República de Pasto en el año 2001, combinando distintos tipos de zampoñas y quenenas con charangos, bandolas, tiples y guitarras, además de instrumentos de percusión que ilustraron en conjunto esa historia musical que Nariño comparte entre sus raíces colombianas y otros timbres sudamericanos.



La Orquesta Colombiana de Instrumentos Andinos tras el concierto inaugural del año 2001 - Sala Leopoldo López Álvarez del Banco de la República de Pasto.  
En el extremo derecho, sus directores:  
Adriana Escobar y Alberto Mera

Otra de las composiciones de Hinestrosa que revelan dicha aproximación es *Yaguarcocha*. El vocablo, traducible como ‘lago de sangre’ en lengua quechua, hace alusión a la laguna ubicada en las cercanías de Ibarra, capital de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador, y un destino turístico muy común entre los habitantes de Nariño. Cabe mencionar, conjuntamente, que existe en Perú una laguna de igual nombre en el departamento de Cajamarca, pero la obra de Hinestrosa se refiere puntualmente a la ecuatoriana.



Maruja Hinestrosa en su propio homenaje en el Teatro Colón de Bogotá, el 11 de noviembre de 1992

# Yaguarcocha

Sanjuanito Ecuatoriano

Vivo ♩ = 200

Piano

mf

Measures 1-4: The piece begins in 4/4 time with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A repeat sign is present at the end of measure 4.

5

Measures 5-8: The melody continues with more complex rhythmic patterns. The left hand features a prominent eighth-note bass line. Measure 8 ends with a double bar line and a repeat sign.

9

1. 2.

mf

Measures 9-13: This section includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending concludes the phrase. The dynamic remains mezzo-forte (mf).

14

Measures 14-17: The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 17 ends with a double bar line and a repeat sign.

18

Measures 18-21: The final section of the page shows the continuation of the piece. The left hand has a more active eighth-note pattern, and the right hand features a melodic line with some grace notes. Measure 21 ends with a double bar line and a repeat sign.

# Huestrosa

2

The image displays a musical score for the piece 'Huestrosa' in piano. The score is written in a single system with four systems of music, each consisting of a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system (measures 23-27) begins with a treble clef staff containing a whole note chord (F4, A4) and a bass clef staff with a melodic line. A dynamic marking of *mf* is present. The second system (measures 28-32) continues the melodic line in the treble and accompaniment in the bass, with a dynamic marking of *p*. The third system (measures 33-35) shows the melodic line moving to the treble and the bass clef staff providing harmonic support. The fourth system (measures 36-38) concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a bass line, ending with a double bar line.

Aunque en la partitura manuscrita encontrada sólo figura la melodía y no se incluye ninguna referencia que especifique el ritmo, el comportamiento motivico y la métrica binaria sugieren un aire de sanjuanito. Compositores ecuatorianos como el otavaleño Guillermo Garzón Ubidia (1902-1975) dejaron en nuestras manos obras que fácilmente son reconocidas por un pastuso, particularmente en épocas festivas como el Carnaval de Negros y Blancos.

Su sanjuanito imbabureño *Carabuela*, del cual existe una interesante transcripción para piano realizada por Fidel Pablo Guerrero y conservada por la Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA),<sup>130</sup> sirvió para reconstruir la partitura completa de *Yaguarcocha*, al no haber encontrado grabaciones u otros recursos que nos permitieran profundizar en el trasfon-

do estilístico de la obra. Otra de las partituras editadas por el mismo transcriptor y que representaron un marco adicional de referencia para nuestra tarea corresponde al sanjuanito *Palomita cuculí*, compuesto por el cuencano Francisco Paredes Herrera (1891-1952).<sup>131</sup>

Creeríamos que tanto la cueca chilena como este sanjuanito fueron escritos en la década de los 60, pues aunque las partituras manuscritas no aparecen fechadas, la referencia más temprana que encontramos (donde figuran ambos títulos) data de 1968, fecha en que Gemma Beatriz Arturo de Márquez publica el breve artículo antes citado para la revista *Cultura Nariñense*.<sup>132</sup>

Más tardío aun sería su *Lamento africano*, conceptualizada por Hinestrosa como música para melodía y tambores inspirada en las escenas de la novela *Raíces*, una mini-serie estadounidense basada en la novela de Alex Haley titulada *Roots: The Saga of an American Family* (1976). En ella se narra la historia de los antepasados africanos de Haley (gambianos de religión musulmana llevados a Estados Unidos como esclavos desde 1767), pasando por varias generaciones de descendientes hasta el marco del siglo XX.<sup>133</sup>

De acuerdo con la explicación de Hinestrosa para el programa documental *La noche del Galeras* (emitido en 1993), el compositor Alfonso de la Espriella fue quien la motivó a difundir la obra, argumentando tras escucharla en el piano que se trataba de un aire rítmico semejante al son cubano, y que seguramente sería del gusto de muchos afrocolombianos que podrían sentirse identificados con la música. En palabras de la compositora:

“[Lamento africano] se refiere mucho a la tragedia, cuando trajeron a los negros esclavos. Esa novela [estadounidense] fue la que me inspiró, pero aquí tenemos también muchos descendientes de quienes fueron traídos encadenados de África.”<sup>134</sup>

Aunque no tenemos conocimiento de registros donde figure la instrumentación de tambores solicitada por Hinestrosa, presentamos a continuación el material melódico encontrado sobre un breve boceto conservado entre los archivos familiares de su hijo, Jaime Rosero:

## *Lamento Africano* (Boceto melódico)

6

9

Con esta última obra reconocemos que la trayectoria de Maruja Hinestrosa pretendió explorar, a través de la música, los lenguajes regionales y foráneos que de una u otra manera han construido una idiosincrasia multifacética y, por ende, diversa en Nariño. Las composiciones aquí presentadas representan un primer paso en el proceso de recuperación de su obra completa, pues no ha sido fácil localizar un gran número de partituras que podrían estar dispersas en distintos archivos particulares.

Extendemos, finalmente, una invitación a todos los lectores que conozcan documentos relacionados y distintos a los aquí presentados, para que una vez localizados sean compartidos con centros de documentación, entidades consagradas a la musicología y, por supuesto, con quien hoy cierra este capítulo tras las huellas del inmenso legado de Hinestrosa. Se pretende, de esta manera, dar continuidad al proceso iniciado y aspirar a futuras ediciones del presente libro, donde nuestra investigación pueda arrojar resultados que fortalezcan aun más el conocimiento y difusión del patrimonio cultural del sur-occidente colombiano.



## EPÍLOGO

Sentí la motivación para escribir este libro años atrás, desde una tarde de abril de 1999, cuando tuve el privilegio de conocer personalmente a Maruja Hinestrosa. Me recibió en su casa por referencia de mi familia, con la cual sostuvo vínculos de amistad desde 1986. En ese entonces nació el trío ‘Nuevo Amanecer’, que un año después grabaría en su primer LP el pasillo que con el mismo nombre dedicó Hinestrosa a sus jóvenes integrantes, dos de ellos mis hermanos.

Me pidió que le mostrara algunas de mis composiciones en su piano, y enseguida se sentó ella misma para tocar su vals *Dulce sueño*. Ser testigo de su interpretación de forma tan cercana, y escuchar varias anécdotas detrás de sus obras dejó en mí un interés que a través de esta investigación he pretendido empezar a resolver.

Dos años después nació Atípico Trío, ensamble de cámara en el cual los tres hermanos Mesa Martínez quisimos desde un inicio rendir tributo a compositores de Nariño. Hinestrosa estuvo presente en nuestro primer concierto en la Sala Leopoldo López Álvarez del Banco de la República el 10 de abril de 2001, y pudo en aquella ocasión escuchar nuestra propia versión de *Dulce sueño*, en formato de tiple, piano y contrabajo.<sup>135</sup>

Complacida con el homenaje, la compositora tuvo una última conversación con nosotros al finalizar el concierto, pero no volvimos a verla hasta que tristemente recibimos la noticia de su muerte un 9 de Enero del año 2002.

Al conmemorar este primer centenario de su natalicio, me he propuesto dejar en manos de un amplio público de lectores un testimonio de su vida y obra, aspirando a que este paso abra futuras posibilidades para reconocer el valor de la identidad nariñense que se refugia en tantas partituras, grabaciones y experiencias de nuestros compositores.



Arriba, de izquierda a derecha: Alberto Javier Mesa, Maruja Hinestrosa y Cecilia Martínez.  
Abajo: Bernardo Andrés Jurado (guitarra), Omar David Mesa (tiple) y  
Javier Andrés Mesa (bandola), miembros del trío 'Nuevo Amanecer', 1987

Fue necesario escarbar entre viejos baúles, archivos de familia, álbumes fotográficos y bocetos pentagramáticos inéditos de inmenso valor para reconstruir esta historia, pero tratándose de música no podríamos hacer entrega de este trabajo sin un registro sonoro que resucite composiciones en gran parte olvidadas, algunas nunca antes mostradas públicamente.

Extiendo mi más profundo agradecimiento a Jaime Rosero Hinestrosa, por su generosidad y apertura al compartir conmigo los archivos privados de su madre, depositando en mí la confianza para cristalizar un proyecto tan esperado por quienes quisimos indagar un poco más en su vida y composiciones.

A Ignacio Ramos, Cristian Guataquira y Javier Andrés Mesa, integrantes de Guafa Trío que dieron vida a los pasillos y al *Arroyito pampero*, enriqueciendo tímbricamente las propuestas pianísticas y vinculando nuevamente

a Pasto en su trayectoria magistral.

A Iván León, indiscutiblemente uno de los máximos exponentes del violonchelo en Colombia; por todas esas tardes de tango en las que me ayudaste a entender la verdadera manera de hablar lunfardo con nuestros instrumentos (sin recurrir al canto) y mediante ese lenguaje deambular entre los tangos de Hinestrosa y las grandes obras de Piazzolla.

A Juliana Echeverry, por el dulce color de tus boleros. Bastó con escuchar tu versión de *Cómo fue* con Rafa a la guitarra, para decidir de inmediato que tú eras la voz de *Eco lejano* y *Navegando*.

De igual manera a Juan Diego Muñoz, mi compañero de vida y a quien debo el diseño total del libro, la ilustración y edición gráfica, además de la complicidad para realizar paso a paso un proyecto que en principio parecía interminable.

A Daniel Söler de la Prada, por nuestro vínculo tan fuerte con España y tu virtuosismo sin precedentes en las castañuelas. Desde nuestro primer ensayo con música de Manuel de Falla, era claro que pronto colaboraríamos en proyectos de distinta envergadura; ha sido un privilegio contar con tu intervención en la *Fantasia española*.

A Carolina Santamaría, por su tiempo y dedicación para revisar mi texto y escribir el prólogo; por permitirme formar parte del proceso de institucionalización de la musicología en la Pontificia Universidad Javeriana y por sus valiosas críticas y comentarios para crecer profesionalmente en el campo.

Igualmente me siento en deuda con todas las personas que me han permitido trabajar por la música y la investigación en distintas universidades colombianas: a Jorge Zorro, Pilar Leyva, Mauricio Cristancho, Andrés Samper y Gisela de la Guardia, además de todo el equipo de profesores y colaboradores que han sido parte de mi trayectoria laboral en la musicología.

Mi eterna gratitud a mis estudiantes corpistas, javerianos, sergistas y centralistas. Sin ustedes mi vocación no tendría sentido. Les dedico de todo

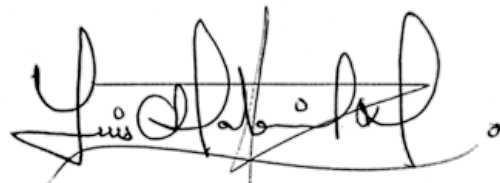
corazón este libro, esperando que nuestros lazos de amistad jamás se cansen de construir grandes proyectos destinados a enriquecer el panorama de nuestra música en Colombia.

A Ana Josefa Montenegro, mi primera profesora de piano y quien me introdujo en las primeras composiciones de Hinestrosa. Nunca sabré poner en palabras el inmenso valor de tus lecciones para toda mi vida profesional y artística.

Agradezco profundamente a mis padres, Cecilia y Javier, por haberme convertido en músico y regalado el honor de nacer en Pasto. Así mismo a Javier Andrés y Omar David, por amenizar mi infancia con los ensayos y conciertos del Nuevo Amanecer.

No podría cerrar estas líneas sin antes expresar mi más fuerte gratitud a Juan Carlos Santacruz y todo el equipo del Fondo Mixto de Cultura de Nariño. Su apoyo a las artes, y en este caso particular a la musicología, representan uno de los sustentos más determinantes para identificar, rescatar y difundir el patrimonio de nuestro departamento. De igual manera a la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Pasto por apoyar la realización de este proyecto.

Maruja Hinestrosa, que tu música immortalice el recuerdo de un Nariño de cafetales, ecos, mares y moliendas.

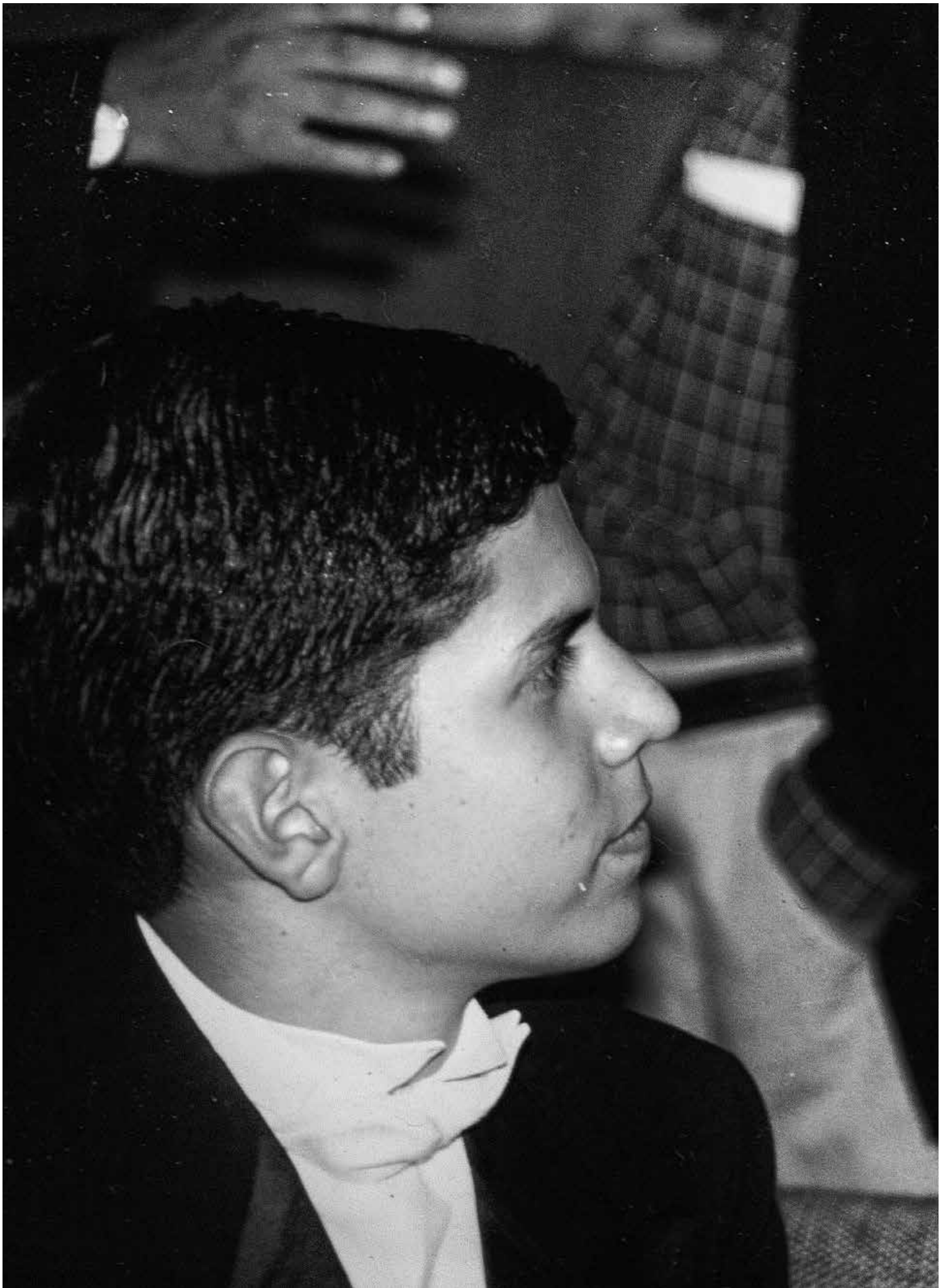
A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Luis Gabriel Mesa Martínez', with a stylized flourish at the end.

Luis Gabriel Mesa Martínez  
Marzo 23 de 2014



Fotografía con Maruja Hinestrosa tras finalizar el concierto de los tríos Atípico y Acústico en la Sala Leopoldo López Álvarez de Pasto, 2001. Aparecen arriba, de izquierda a derecha: Luis Pazos Moncayo, Luis Antonio 'Noro' Bastidas, Omar David Mesa y Paulo César Correa.

Abajo: Javier Andrés y Luis Gabriel Mesa





LUIS GABRIEL MESA MARTINEZ

# COLABORADORES

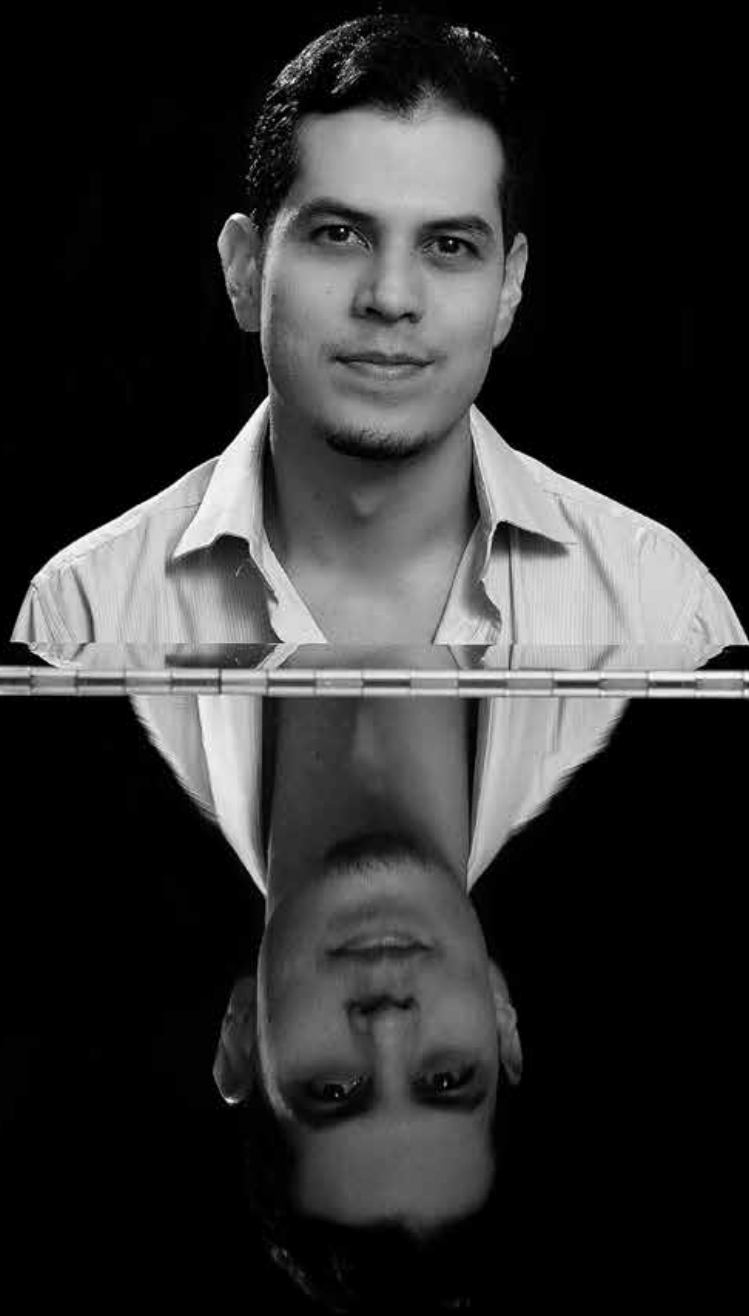


*Arriba: Ignacio Ramos (flauta) y Javier Andrés Mesa (bandola y bajo)  
Abajo: Cristian Guataquira (cuatro) e Iván León (violonchelo)*



*Arriba: Daniel Söler de la Prada (castañuelas) y Carolina Plata (cantante lírica)  
Abajo: Juliana Echeverry (cantante) y Juan Diego Muñoz (fotografía y diseño)*

LUIS GABRIEL MESA MARTINEZ



# LUIS GABRIEL MESA MARTINEZ MUSICÓLOGO

Inició sus estudios de música y piano a la edad de ocho años con los maestros Ana Josefa Montenegro y Felipe Gil en la ciudad de Pasto. En 2001, con 17 años de edad, se radicó en Noruega para cursar el programa de Bachillerato Internacional, gracias a una beca completa otorgada por la Asociación Colombiana de los Colegios del Mundo Unido. Durante sus dos años en Noruega, y gracias al contacto con estudiantes de 90 países en un colegio internado, comenzó a conocer distintos lenguajes de las músicas del mundo, teniendo así una primera motivación para lo que más adelante constituiría su vocación profesional: la musicología. En 2003, obtuvo las becas de estudios otorgadas por 'Kofi Annan' y por el programa 'Davis' para cursar los programas de Música y Francés en la Universidad de Macalester - Estados Unidos de América. Durante sus estudios de pregrado, recibió además el apoyo de la Alexander International Scholarship, que le permitió cursar un semestre de énfasis en musicología histórica en la Universidad de La Sorbona de París. Tras haber recibido su grado como Bachelor of Arts en Estados Unidos, se radicó en Granada - España, donde obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en Historia y Ciencias de la Música, y en junio de 2013 el título de Doctor por la Universidad de Granada en musicología. Fue profesor de Historia de la Música y Musicología en la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, la Fundación Universidad Central, la Universidad Sergio Arboleda y la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Actualmente dirige la cátedra de música para el programa de Bachillerato Internacional en UWC Robert Bosch College en Friburgo de Brisgovia, Alemania.

# NOTAS

- 1 Ágreda, José Vicente, “Maruja Hinestrosa de Rosero”, *Nariño: Valores humanos e identidad*, Tomo I, San Juan de Pasto, Academia Nariñense de Historia, 2001, pág.100.
- 2 Vergara, José Félix [Presbítero], “María de la Cruz Hinestrosa” [Partida de Bautismo], Libro 11, Folio 128, San Juan de Pasto, Parroquia de San Agustín, 1914.
- 3 Entrevista con Luis Pazos Moncayo, enero 17 de 2014.
- 4 Entrevista con Maruja Hinestrosa por parte de Lucía Pérez, 2000.
- 5 Bastidas España, José Menandro, “Reproducción mecánica y eléctrica del sonido”, *Compositores nariñenses de la zona andina: Incidencias y el declive de la música tradicional, 1918-1950* [Ms. Inédito], San Juan de Pasto, 2014.
- 6 Entrevista con Luis Pazos Moncayo, enero 17 de 2014.
- 7 Téllez, Hernando, *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*, Bedout S.A., 1974, pág. 39.
- 8 Rosero Arteaga, Ramiro, *Historia de la radio en Nariño*, San Juan de Pasto, Organización Ardila Lulle, 1996.
- 9 Santamaría Delgado, Carolina, “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”, *Revista de Música Latinoamericana*, n.º 28, 2007, pág. 10.
- 10 Rosero Arteaga, Ramiro, op. cit., pág. 58. De acuerdo con algunos avances inéditos compartidos por Bastidas España, la *Revista Cultura Nariñense* en su primer numeral de 1968 registra el año de 1942 para la fundación de la emisora en cuestión.
- 11 Entrevista con Luis Pazos Moncayo, enero 17 de 2014.
- 12 Vega, Carlos, “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, *Revista musical chilena*, n.º 188, 1997, pág. 78. La primera propuesta pública del concepto de ‘mesomúsica’ por parte de Vega data de 1965, cuando presentó su idea en una ponencia de la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología en Bloomington, Indiana.
- 13 Aharonián, Coriun, “Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”, *Revista musical chilena*, n.º 188, 1997, págs. 61-74.
- 14 Palabras de Maruja Hinestrosa en su homenaje celebrado en 1992 en el Teatro Colón de

Bogotá. Algunas escenas de la ceremonia en cuestión fueron transmitidas por Canal Uno el 27 de Marzo de 1993, como parte del documental titulado *La noche del Galeras*, el cual se conserva como material de archivo en el Centro de Documentación Musical de Bogotá.

15 Casas Figueroa, María Victoria, “En el silencio del piano: intérpretes y formadoras en las primeras décadas del siglo XX (Un estudio de casos en Buga, Valle del Cauca)”, en *Mujeres en la música en Colombia: El género de los géneros*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012, pág. 261.

16 Así lo expone Egberto Bermúdez (2000: 58), resaltando el acercamiento de Ponce de León al Conservatorio de París. Aunque no se registra la finalización del programa en dicha institución, la reseña biográfica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* señala el año de 1867 como punto de inicio de sus estudios formales en ella, donde recibiría instrucción por parte de figuras como Charles Gounod, Ambroise Thomas y Paul Chavet (Yépez, 2002: 891).

17 En *La música de América Latina: una introducción*, Gérard Behague (1983: 147) señala a Juventino Rosas como el compositor de música de salón de tradición francesa más influyente en México durante la segunda mitad del siglo XIX.

18 Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed., Bogotá, Editorial ABC, 1963.

19 Entrevista con Luis Pazos Moncayo, enero 17 de 2014.

20 Las notas aquí representadas corresponden a la melodía principal entre los compases 15 y 21 de la transcripción, donde inicia el primer tema del vals tras 14 compases de introducción.

21 Afirmación basada en los comentarios expresados por Maruja Hinestrosa durante la entrevista concedida a Lucía Pérez (2000), y en conversaciones directas entre la compositora y el autor de este trabajo durante su último encuentro en el Banco de la República de la ciudad de Pasto el 10 de abril de 2001.

22 Yep, Virginia, “El vals peruano”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 14, n.º 2, University of Texas Press, pág. 269.

23 Ambas grabaciones fueron realizadas por el sello Sono Radio en Lima, y se encuentran seriadas con los números 1138 y 1298, respectivamente.

24 Se trataba de los mexicanos Alfredo Bojalil Gil y José de Jesús Navarro, y el puertorriqueño Herminio Avilés Negrón, quienes fundaron el trío en 1944 en la ciudad de Nueva York. Información tomada de la página web oficial de Los Panchos: [www.lospanchos.net](http://www.lospanchos.net), [Consulta: febrero 17 de 2014].

- 25 Martínez Figueroa, Fausto, *Historia de la música en Nariño*, Bogotá, Arte Nova Music Lab, 2011, pág. 157.
- 26 Borrás, Gérard, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*, Lima, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- 27 Fleta, Cucho, “Adiós, adiós” [letra de canción], *El cancionero de Lima: Semanario festivo de gran circulación*, n.º 934, Marqués de Lema (dir.), Lima, [s.f.].
- 28 Bermúdez, Egberto, “Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia I”, *Cátedra de Artes*, n.º. 3, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, pág. 90.
- 29 Martínez Figueroa, Fausto, op. cit., pág. 157.
- 30 Información tomada de la columna titulada “El Trío Colombia”, publicada el 18 de febrero de 2014 por el portal *Voces de Nariño* ([www.vocesdenarino.com](http://www.vocesdenarino.com)), y comparada con la del capítulo “Orquestas y Conjuntos” de la *Historia de la música en Nariño* escrita por Fausto Martínez, op. cit., págs. 139-183.
- 31 En el arreglo para bandola, violonchelo y piano aquí publicado, se optó por incluir una variante rítmica sobre la repetición de la nota ‘Re’, utilizando un cuatrillo que pretende imitar una de las maneras convencionales de ejecutar patrones repetitivos de este tipo en la música para tríos de tradición nariñense, generando momentáneamente una sensación binaria yuxtapuesta sobre la métrica de  $\frac{3}{4}$  (v. compás 9 en bandola y piano sobre la transcripción completa).
- 32 Transcrito a partir de la versión registrada en el álbum *Julio Jaramillo: 15 años de éxitos*, REMO Records, 1993, pista 4.
- 33 Se trata del álbum titulado *Mi terruño*, que recopila 12 composiciones de Maruja Hinestrosa tras el interés manifestado por Jesús Zapata Builes y Luis Uribe Bueno durante la primera visita de la compositora a los estudios de Sonolux en la ciudad de Medellín en la década de 1960.
- 34 Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, 2011, pág. 282.
- 35 Yépez, Benjamín, “Hinestrosa de Rosero, Maruja”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pág. 327.
- 36 Precisamos esta fecha teniendo en cuenta la entrevista concedida en el año 2000 por Hinestrosa a Lucía Pérez, en la cual afirma haber escrito este vals a la edad de 14 años, siendo históricamente su segunda obra después del *Cafetero* (compuesto ese mismo año).

- 37 Segunda pista del álbum *Mi terruño*, LP 12109 de Sonolux, 1965.
- 38 Tras haber encontrado el registro sonoro del Trío Martino el 29 de abril de 2014, pudimos corroborar que en efecto se trataba de un vals criollo vocal.
- 39 Fecha incluida sobre la última página del manuscrito original.
- 40 Citado textualmente a partir de la entrevista concedida por Hinestrosa a Lucía Pérez (2000).
- 41 Teniendo en cuenta que fue escrita a la edad de 14 años.
- 42 Registrada en la mayoría de biografías bajo el título de *Aura o las violetas*. De acuerdo con Alfonso de la Espriella (1997: 452), se trataba de una representación televisiva de la novela *Aura o las violetas* de José María Vargas Vila (1860-1933), protagonizada por Judy Henríquez y Ronald Ayazo, y mostrada al público en 1982 con el título de *Flor de fango*, tomado de otra obra literaria del mismo autor.
- 43 Según las palabras de la compositora al finalizar la entrevista con Lucía Pérez (2000).
- 44 Poeta nariñense, oriundo de Barbacoas y reconocido por obras como *El santuario de Las Lajas*, poesía galardonada en el Teatro Colón de Bogotá durante la ceremonia de los Juegos Florales de 1919.
- 45 Transcrito a partir de una copia de la partitura original de *Dulce sueño*.
- 46 Duque, Ellie Anne, “El estudio de la música: Instituciones musicales”, en Bermúdez, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Bogotá, Fundación de Música, 2000, Alcaldía Mayor de Bogotá, pág. 148.
- 47 Vergara y Vergara, José María, “Poesía popular – carácter nacional (conclusiones)” [1867], en Bermúdez, Egberto y Cortés, Jaime (eds.), *Musicología en Colombia: una introducción*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, Documentos de Historia y Teoría: Textos, 5, pág. 53.
- 48 Friedmann, vinculada a la Universidad Nacional en Bogotá desde 1975, es una de las pocas profesoras activas en Colombia en ostentar el título de Doctorado en Musicología. Siendo discípula de Simha Arom durante su formación en el King’s College de la Universidad de Londres, su trabajo doctoral apuntó hacia un estudio de carácter semiológico centrado en la transmisión del romancero español desde la Península Ibérica hasta el municipio de Barbacoas – Nariño, buscando convergencias que permitieran establecer nexos entre estos dos puntos geográficos conservados por tradición oral (Friedmann, 1994; 1997).
- 49 Entrevista con Susana Friedmann Altmann, Marzo 30 de 2012.

- 50 Bastidas España, José Menandro, “Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño”, *Revista Historia de la Educación Colombiana*, vol. 12, n.º 12, Pasto, Universidad de Nariño, 2009, pág. 53.
- 51 Henao, Diana y Gómez, Manuela, “El impacto de la Gran Depresión en el sector industrial colombiano durante el período 1923 a 1936”, *Grafías Disciplinarias de la UCP*, n.º 13, Pereira, Universidad Católica de Pereira, pág. 9.
- 52 Álvarez Hoyos, María Teresa, “Pasto y sus intentos modernizadores en el período de la República Liberal (1930-1946)”, *Historia y memoria*, n.º 5, Tunja, 2012, pág. 207.
- 53 Borrás, Gérard, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*, Lima, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, pág. 244.
- 54 Así lo expone Hinestrosa en su entrevista con Lucía Pérez (2000).
- 55 Citas textuales tomadas de una columna titulada “Otro himno nacional” por Guillermo Payán-Archer [s.f.], encontrada entre los archivos personales de la familia Rosero Hinestrosa. Una alusión similar a la reacción positiva de Ospina Pérez aparece en el artículo de José Vicente Ágreda (2001: 103).
- 56 Se trataría de un hombre de apellido Dussán, según el testimonio de Hinestrosa relatado a Patricia Salazar en entrevista documental para el programa televisivo *La noche del Galeras*, emitido el 27 de marzo de 1993 por Canal Uno.
- 57 Datos basados en la columna escrita por Edison Marulanda Peña para el diario *La Tarde* de Risaralda el 5 de Julio de 2011, disponible en línea a través del portal [www.latarde.com](http://www.latarde.com) [Consulta: febrero 22 de 2014].
- 58 Calvo Ospina, Hernando, *Colombia, laboratorio de embrujos: Democracia y terrorismo de Estado*, Madrid, Ediciones Foca, 2008.
- 59 *Ibid.*, pág. 63. Cabe mencionar que aun siendo Colombia la única nación latinoamericana oficialmente involucrada, el regimiento colonial 65 de Puerto Rico recibió también la orden de apoyar el conflicto en representación de los Estados Unidos de América.
- 60 Entrevista con Lucía Pérez (2000).
- 61 Bermúdez, Egberto, “From Colombian ‘National’ Song to ‘Colombian Song’: 1860-1960”, *Song and Popular Culture*, Freiburg, Deutsches Volksliedarchiv, 2008, pág. 257.
- 62 Entrevista con Lucía Pérez (2000).
- 63 Bastidas España, José Menandro, “Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño”, *Revista Historia de la Educación Colombiana*, vol. 12, n.º 12, Pasto, Universidad

de Nariño, 2009, pág. 54.

64 Ortiz, Sergio Elías, “A propósito del bambuco La Molienda”, *El Renacimiento* [Periódico], Pasto, julio 16 de 1943.

65 Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, 2011, págs. 170-171.

66 Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pág. 112.

67 Archivo de la Universidad de Nariño, *Libro de Actas*, n.º 25, diciembre 5 de 1984.

68 Santamaría Delgado, Carolina, “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”, *Revista de Música Latinoamericana*, n.º 28, 2007, pág. 14.

69 Ortiz, Sergio Elías, op. cit.

70 Hemos incluido únicamente las fechas que pudieron ser confirmadas durante el proceso de investigación a partir de fuentes primarias.

71 Entrevista del 17 de Enero de 2014.

72 Éste último dedicado a su hija. *Picardía* y *Gloria* fueron grabados por la misma Hinestrosa en su LP (código: 12109) para Sonolux en 1965.

73 Recordemos que su primer pasillo, *El Cafetero*, data de 1928.

74 Nos referimos puntualmente a la forma tripartita, generalmente estructurada en secciones de 16 compases y que modula a la subdominante en la tercera de ellas.

75 Integrado por Ignacio Ramos (flauta), Cristian Guataquira (cuatro) y Javier Andrés Mesa Martínez (bajo), Guafa Trío representó un apoyo de inmenso valor para la realización del presente libro.

76 Pelinski, Ramón, “El tango nómada”, en *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal, 2000, pág. 203.

77 Leal León, Claudia, “Un puerto en la selva: Naturaleza y raza en la creación de la ciudad de Tumaco, 1860-1940”, *Historia Crítica*, n.º 30, Bogotá, Universidad de los Andes, 2005, pág. 47.

78 Cháves Benítez, Arturo, “Nariño y su evolución instrumentalista-musical en la emoción

nativa”, *Revista Pasto*, n.º 3, 1940, pág. 40.

79 Guitarrista y compositor de ascendencia libanesa pero criado en Guayaquil.

80 Pro Meneses, Alejandro, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Quito, Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha y Ediciones Abya-Yala, 1997, pág. 70.

81 Restrepo Duque, Hernán, *Lo que cuentan las canciones*, Bogotá, Cronicon Musical, 1971, págs. 113-114.

82 *Ibid*, pág. 73.

83 En 1924, Moreno publicó un ensayo para la obra *El Ecuador en cien años de independencia*, el cual serviría de base para su posterior *Historia de la música en el Ecuador*.

84 Moreno, Segundo Luis, *Historia de la música en el Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972, pág. 48.

85 Santamaría Delgado, Carolina “Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950”, *Signo y pensamiento*, 2008, vol. 27, fasc. 52, Pontificia Universidad Javeriana, pág. 21.

86 Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, 2011.

87 Muy reconocido entre músicos de Nariño por su obra titulada *Noches de Bocagrande*, bolero inspirado en la isla del Pacífico nariñense y grabado por el Trío Martino en 1966.

88 Como se verá más adelante, la compositora sugirió en su entrevista a Lucía Pérez (2000) que sus boleros y tangos databan de su época de soltera; es decir, antes de 1937.

89 Santamaría Delgado, Carolina “Tango’s Reterritorialization in Medellín: Gardel’s Myth and the Construction of a Tanguero Local Identity”, *Musical Quarterly*, 2009b, vol. 92, fasc. 3-4, Oxford University Press. [Traducción de Mesa Martínez].

90 Egresado del Conservatorio Arrigo Boito de Parma y de la maestría en violonchelo del Instituto Vecchi Tonelli di Modena. Iván León, al igual que los integrantes de Guafa Trío antes referidos, contribuyó significativamente al proceso de re-interpretación de las obras de Hinestrosa a partir de la reconstrucción musicológica del autor.

91 Estos datos y la información que viene por delante se basan en las memorias compartidas por Hinestrosa a Lucía Pérez en su entrevista realizada en el año 2000.

92 Pasuy Arciniegas, William, “El Teatro Imperial: Patrimonio Cultural de Nariño”, *El mueble y la madera*, vol. 51, fasc. 1, pág. 74.

- 93 Entrevista con Lucía Pérez, 2000.
- 94 Fecha registrada sobre el acta matrimonial firmada por Rómulo Chicaíza, notario suplente del titular número 1 del circuito de Pasto.
- 95 Según lo expresado a Lucía Pérez en su entrevista (2000).
- 96 Santamaría Delgado, Carolina “Tango’s Reterritorialization in Medellín: Gardel’s Myth and the Construction of a Tanguero Local Identity”, *Musical Quarterly*, 2009b, vol. 92, fasc. 3-4, Oxford University Press, págs. 177-209.
- 97 Bastidas España, José Menandro, “Reproducción mecánica y eléctrica del sonido”, *Compositores nariñenses de la zona andina: Incidencias y el declive de la música tradicional, 1918-1950* [Ms. Inédito], San Juan de Pasto, 2014.
- 98 Martínez Figueroa, Fausto, *Historia de la música en Nariño*, Bogotá, Arte Nova Music Lab, 2011, pág. 157.
- 99 Datos recopilados por Bastidas España, 2014, op. cit.
- 100 Cuya sostenibilidad fracasaría, según lo expone Álvarez (2012), en vista de la indiferencia del pueblo nariñense por incentivar el flujo comercial que pudiera justificar los altos costos requeridos para los trasbordos de mercancías.
- 101 Montezuma, Alberto, Nariño, tierra y espíritu, Bogotá, Banco de La República, 1982, pág. 309.
- 102 Archivo General de la Nación, Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes, carpeta 5, caja 3, folio 18. Telegrama con fecha de diciembre de 1935.
- 103 En su libro *Lo que cuentan las canciones* (1971: 120-141), Hernán Restrepo Duque reseña detalladamente distintas grabaciones de *Flores negras* y pone en confrontación diferentes discusiones sobre su autoría. Entre ellas, la atribución de la música a Emilio Murillo. Concluye, no obstante, que tanto la letra como la música pertenecen a Julio Flórez, teniendo en cuenta que grabaciones tempranas como la de Nicasio Safadi (1915) y programas de concierto como los de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino dan crédito exclusivo al compositor, sin que se hayan presentado protestas al respecto en dicho contexto histórico.
- 104 Santamaría Delgado, Carolina “Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950”, *Signo y pensamiento*, 2008, vol. 27, fasc. 52, Pontificia Universidad Javeriana, pág. 18.
- 105 “Maruja Hinestrosa de Rosero: Desde el recreo hasta el homenaje”, *El Espectador*, domingo 6 de octubre de 1985.

106 En su entrevista con Lucía Pérez (2000), afirma que sus boleros representan su época de soltera, aunque minutos antes había mencionado que *Navegando* fue compuesto estando ya casada. Tal vez los distintos boleros fueron escritos alrededor de esta fase, antes y poco después del matrimonio.

107 Bermúdez, Egberto, “Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia I”, *Cátedra de Artes*, n.º. 3, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, pág. 103.

108 *Mi Nariño* [Disco Compacto], Álbum de la Ronda Lírica. Discos Chaves, 1995. Intérpretes: Roberto Lucio Pastrana (flauta); Segundo Vivanco (violín), José Elías Muñoz (guitarra), Carlos Angulo (contrabajo), José Edmundo Cortés (tiple) y Bolívar Meza (vocalista).

109 Los catálogos más completos hasta la fecha registrados resultan del trabajo de investigación de José Menandro Bastidas España y pueden ser consultados en *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, 2011.

110 Nos referimos específicamente al material melódico y armónico, pero no a la letra. En *Eco lejano*, el esquema estrófico se presta para repetir una vez cada sección, pero con un texto distinto.

111 Madre del autor, quien tuvo un acercamiento con Maruja Hinestrosa a partir de 1986, época en la que Javier Andrés y Omar David Mesa Martínez (hijos) formaban parte del trío Nuevo Amanecer, junto con Bernardo Andrés Jurado. Hinestrosa instruyó a los miembros del trío a través de sesiones informales que tenían lugar en su residencia en compañía de sus padres. En ellas compartía distintas anécdotas relacionadas con las historias detrás de sus composiciones.

112 Hinestrosa Eraso, Maruja, “Pasto, ciudad musical, necesita conservatorio”, *Cultura Nariñense*, vol. 7 n.º 68, San Juan de Pasto, Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto, 1974, págs. 401-402.

113 Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*, Granada, Universidad de Granada, 2014, pág. 186.

114 Hinestrosa Eraso, Maruja, op. cit., pág. 402.

115 Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, 2011, pág. 282.

116 Caro Mendoza, Hernando, “La era de Roots”, en *Olav Roots: Trayectoria artística*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, s.f.

117 Éste y los siguientes datos relacionados con las gestiones para lograr la orquestación

de la *Fanastía sobre aires colombianos* fueron tomados del testimonio directo de Luis Pazos Moncayo, entrevistado por el autor el 17 de enero de 2014.

118 Rosero Polo, Raúl (dir.), *Conciertos extraordinarios de música popular colombiana: Homenaje a los 450 años de Pasto* [Notas al programa], Orquesta Filarmónica de Bogotá, Segunda Temporada, Bogotá, Teatro Colón, julio 9 de 1987.

119 Obando, Pablo Emilio, “Maruja Hinestrosa de Rosero (Un sueño)”, *Diario del Sur*, San Juan de Pasto, julio 2 de 1998.

120 Yépez, Benjamín, “Hinestrosa de Rosero, Maruja”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pág. 327.

121 Dunbar, Julie C., *Women, Music, Culture: An Introduction*, New York and London, Routledge, 2011, pág. 115.

122 McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

123 Bermúdez, Egberto, “Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia I”, *Cátedra de Artes*, n.º 3, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, pág. 88.

124 Correa, Carmilo, “Alcahuetería y radiodifusión,” *Micro*, n.º 9, 20 de abril de 1940, págs. 12 y 14.

125 Arturo de Márquez, Gemma Beatriz, “Maruja Hinestrosa de Rosa Rivera”, *Cultura Nariñense*, vol. 1, n.º 4, San Juan de Pasto, Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto, 1968, pág 46.

126 Caicedo de Dávila, Esperanza, *Música de la tierra – Colombia: Nariño y Putumayo* [Notas sobre el disco LP], vol. 1, San Juan de Pasto, Casa de la Cultura, 1978.

127 Las otras obras grabadas pertenecen a géneros como bambuco sureño, pasillo, carnaval y cantos tradicionales de los indígenas Kamsá. Se registra una obra más de Hinestrosa en formato de piano: el vals *Valle de Atriz*.

128 Membranófono característico del Cono Sur, particularmente de provincias como Santiago del Estero en Argentina, aunque también ha sido asimilado por músicos chilenos y uruguayos en aires que, además de la cueca, incluyen zambas, malambos y chacareras, entre otros.

129 Martínez Figueroa, Fausto, *Historia de la música en Nariño*, Bogotá, Arte Nova Music Lab, 2011, pág. 288.

130 Garzón Ubidia, Guillermo, *Carabuela* [Partitura para piano], transcripción de Fidel Pablo Guerrero, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 1999.

131 Paredes Herrera, Francisco, *Palomita cuculi* [Partitura para piano], transcripción de Fidel Pablo Guerrero, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 1997.

132 Arturo de Márquez, Gemma Beatriz, “Maruja Hinestrosa de Rosa Rivera”, *Cultura Nariñense*, vol. 1, n.º 4, San Juan de Pasto, Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto, 1968, págs. 44-47.

133 Haley, Alex, *Roots: The Saga of an American Family*, New York, Vanguard Press, 2007.

134 Palabras de Maruja Hinestrosa en entrevista transmitida por Canal Uno el 27 de Marzo de 1993, dentro del programa televisivo *La noche del Galeras*.

135 Las primeras sílabas de estas tres palabras, además de la combinación poco convencional de los instrumentos, justifican el nombre de ‘atípico’.

# BIBLIOGRAFÍA

Ágreda, José Vicente, “Maruja Hinestrosa de Rosero”, *Nariño: Valores humanos e identidad*, Tomo I, San Juan de Pasto, Academia Nariñense de Historia, 2001, págs. 99-109.

Aharonián, Coriun, “Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”, *Revista musical chilena*, n.º 188, 1997, págs. 61-74.

Álvarez Hoyos, María Teresa, “Pasto y sus intentos modernizadores en el período de la República Liberal (1930-1946)”, *Historia y memoria*, n.º 5, Tunja, 2012, págs. 201-223.

Arturo de Márquez, Gemma Beatriz, “Maruja Hinestrosa de Rosa Rivera”, *Cultura Nariñense*, vol. 1, n.º 4, San Juan de Pasto, Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto, 1968, págs. 44-47.

Bastidas España, José Menandro, *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*, San Juan de Pasto, Universidad de Nariño, 2011.

Bastidas España, José Menandro, “Reproducción mecánica y eléctrica del sonido”, *Compositores nariñenses de la zona andina: Incidencias y el declive de la música tradicional, 1918-1950* [Ms. Inédito], San Juan de Pasto, 2014.

Bastidas España, José Menandro, “Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño”, *Revista Historia de la Educación Colombiana*, vol. 12, n.º 12, Pasto, Universidad de Nariño, 2009, págs. 49-76.

Bastidas España, José Menandro, “La educación musical en la Provincia de Pasto en el Siglo XIX”, [Ponencia], *VII Congreso Internacional de Pensamiento Latinoamericano La Construcción de América Latina*, Pasto, Universidad de Nariño, 2013.

Bastidas España, José Menandro, *Una mirada masculina sobre género y educación musical*, [Ms. Inédito].

Béhague, Gerard, *La música en América Latina: Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.

Bermúdez, Egberto, “Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia I”, *Cátedra de Artes*, n.º. 3, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, págs. 81-108.

Bermúdez, Egberto, “Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia II” *Cátedra de Artes*, n.º. 4, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, pág. 63-89.

Bermúdez, Egberto, “From Colombian ‘National’ Song to ‘Colombian Song’: 1860-1960, *Song and Popular Culture*, Freiburg, Deutsches Volksliedarchiv, 2008, págs. 167-261.

Bermúdez, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Bogotá, Fvndación de Mvsica - Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

Borras, Gérard, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*, Lima, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

Calvo Ospina, Hernando, *Colombia, laboratorio de embrujos: Democracia y terrorismo de Estado*, Madrid, Ediciones Foca, 2008.

Caro Mendoza, Hernando, “La era de Roots”, en *Olav Roots: Trayectoria artística*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, s.f.

Casas Figueroa, María Victoria, “El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): Ecos de la historia musical bugueña” [Tesis de Maestría en Historia], Cali, Universidad del Valle, 2013.

Casas Figueroa, María Victoria, “En el silencio del piano: intérpretes y formadoras en las primeras décadas del siglo XX (Un estudio de casos en Buga, Valle del Cauca)”, en *Mujeres en la música en Colombia: El género de los*

géneros, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012, págs. 243-272.

Correa, Carmilo, “Alcahuetería y radiodifusión,” *Micro*, n.º 9, 20 de abril de 1940, págs. 12 y 14.

De la Espriella Ossío, Alfonso, “Maruja Hinestrosa de Rosero”, *Historia de la música en Colombia: a través de nuestro bolero*, Bogotá, Editorial Norma, 1997, págs. 449-452.

Dunbar, Julie C., *Women, Music, Culture: An Introduction*, New York and London, Routledge, 2011.

Duque, Ellie Anne, “El estudio de la música: Instituciones musicales”, en Bermúdez, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Bogotá, Fundación de Música, 2000, Alcaldía Mayor de Bogotá, págs. 125-148.

Fleta, Cucho, “Adiós, adiós” [letra de canción], *El cancionero de Lima: Semanario festivo de gran circulación*, n.º 934, Marqués de Lema (dir.), Lima, [s.f.].

Friedmann, Susana, *Los cantos festivos de Barbacoas Nariño y sus implicaciones para la transmisión del romance español*, [Tesis Doctoral], King’s College, Londres, 1997.

Friedmann, Susana, «Mujer, religiosidad y cultura musical en Barbacoas, Nariño», *Texto y Contexto*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1996, vol. 30, págs. 135-146.

Friedmann, Susana, «In Search of a Common Past. Romancero and Festive Song in the Colombian Pacific lowlands: a Case Study», *Revista de Musicología*, España, 1994, vol, XVI, fasc. 4, págs. 2055-2064.

Garzón Ubidia, Guillermo, *Carabuela* [Partitura para piano], transcripción de Fidel Pablo Guerrero, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 1999.

Green, Lucy, *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata, 2001.  
Henoa, Diana y Gómez, Manuela, “El impacto de la Gran Depresión en

el sector industrial colombiano durante el período 1923 a 1936”, *Grafitas Disciplinarias de la UCP*, n.º 13, Pereira, Universidad Católica Popular del Risaralda, págs. 7-12.

Haley, Alex, *Roots: The Saga of an American Family*, New York, Vanguard Press, 2007.

Hinestrosa Eraso, Maruja, “Pasto, ciudad musical, necesita conservatorio”, *Cultura Nariñense*, vol. 7, n.º 68, San Juan de Pasto, Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto, 1974, págs. 401-402.

Leal León, Claudia, “Un puerto en la selva: Naturaleza y raza en la creación de la ciudad de Tumaco, 1860-1940”, *Historia Crítica*, n.º 30, Bogotá, Universidad de los Andes, 2005, págs. 39-65.

Martínez Navas, Fabio, *Czerny aplicado a la música colombiana: piano complementario*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2009.

Martínez Figueroa, Fausto, *Historia de la música en Nariño*, Bogotá, Arte Nova Music Lab, 2011.

Marulanda Morales, Octavio, *Las mujeres compositoras de Colombia: o un capítulo de nuestra música que no tiene historia*, Lecturas de Música Colombiana, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 1989.

McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

Mesa Martínez, Luis Gabriel, *Hacia una reconstrucción del concepto de ‘músico profesional’ en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*, Granada, Universidad de Granada, 2014.

Montezuma, Alberto, *Nariño tierra y espíritu*, Bogotá, Banco de la República, 1982.

Moreno, Segundo Luis, *Historia de la música en el Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

Obando, Pablo Emilio, “Maruja Hinestrosa de Rosero (Un sueño)”, *Diario del Sur*, San Juan de Pasto, Julio 2 de 1998.

Olano, Ricardo, *Memorias*, Tomo I, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2004.

Ortiz, Sergio Elías, “A propósito del bambuco La Molienda”, *El Renacimiento* [Periódico], Pasto, Julio 16 de 1943.

Paredes Herrera, Francisco, *Palomita cuculí* [Partitura para piano], transcripción de Fidel Pablo Guerrero, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 1997.

Pasuy Arciniegas, William, “El Teatro Imperial: Patrimonio Cultural de Nariño”, *El mueble y la madera*, vol. 51, fasc. 1, págs. 72-79.

Pelinski, Ramón, *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal, 2000.

Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, 3ª ed., Bogotá, Editorial ABC, 1963.

Pro Meneses, Alejandro, *Discografía del pasillo ecuatoriano*, Quito, Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha y Ediciones Abya-Yala, 1997.

Quintana, Alejandra y Millán, Carmen (eds.), *Mujeres en la música en Colombia: El género de los géneros*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

Restrepo Duque, Hernán, *Lo que cuentan las canciones*, Bogotá, Cronicon Musical, 1971.

Rosero Arteaga, Ramiro, *Historia de la radio en Nariño*, San Juan de Pasto, Organización Ardila Lulle, 1996.

Rosero Polo, Raúl (dir.), *Conciertos extraordinarios de música popular colombiana: Homenaje a los 450 años de Pasto* [Notas al programa], Orquesta Filarmónica de Bogotá, Segunda Temporada, Bogotá, Teatro Colón, Julio 9

de 1987.

Salas Salazar, Marcos Angelo, *Banda Departamental de músicos de Nariño*, San Juan de Pasto, Fondo Mixto de Cultura, 1998.

Santamaría Delgado, Carolina “Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950”, *Signo y pensamiento*, 2008, vol. 27, fasc. 52, Pontificia Universidad Javeriana, págs. 17-30.

Santamaría Delgado, Carolina, “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”, *Revista de Música Latinoamericana*, n.º 28, 2007, págs. 1-19.

Santamaría Delgado, Carolina, “Estado del arte de la historia de la música popular en Colombia”, *Memoria y Sociedad*, vol. 13, n.º 26, 2009a, págs. 87-103.

Santamaría Delgado, Carolina “Tango’s Reterritorialization in Medellín: Gardel’s Myth and the Construction of a Tanguero Local Identity”, *Musical Quarterly*, 2009b, vol. 92, fasc. 3-4, Oxford University Press, págs. 177-209.

Sañudo, José Rafael, *Apuntes sobre la historia de Pasto*, Impresor Elías Villareal, 1894.

Subirats, Marina, *Educación de las mujeres: de la marginalidad a la coeducación*, Santiago de Chile, CEPAL, 1998.

Téllez, Hernando, *Cincuenta años de radiodifusión colombiana*, Bedout S.A., 1974.

Ulloa Pizarro, Citlalin, *Mujeres mexicanas en la música de concierto. Otra historia invisibilizada* [Ponencia], Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2008.

Vega, Carlos, “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”, *Revista musical chilena*, n.º 188, 1997, págs. 75-96.

Verdugo Villota, Alfredo, “Reseña histórica de la música en Nariño”, *Academia de Historia*, 1986.

Vergara, José Félix [Presbítero], “María de la Cruz Hinestrosa” [Partida de Bautismo], Libro 11, Folio 128, San Juan de Pasto, Parroquia de San Agustín, 1914.

Yep, Virginia, “El vals peruano”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 14, n.º 2, University of Texas Press, pág. 269.

Yépez, Benjamín, “Hinestrosa de Rosero, Maruja”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pág. 327.

Yépez, Benjamín, “Nariño”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pág. 974-975.

Yépez, Benjamín, “Ponce de León Ramírez, José María”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, págs. 891-892.

# CATÁLOGO

## OBRAS DE MARUJA HINESTROSA

### **PASILLOS**

El cafetero  
Picardía  
Gloria  
Cochise, Deportista o Campeonísimo  
Yagarí  
Serenata colombiana  
Destellos  
El periquete  
Nuevo amanecer  
Sarita mía

### **VALSES**

Las tres de la mañana  
Valle de atriz  
La flor de la montaña  
Dulce sueño  
Suite de 4 vales:  
al Galeras, a la mujer, a los hombres y al paisaje nariñense

### **BOLEROS**

Ciegamente  
Alma mía  
Eco lejano  
Navegando  
Cruel amargura  
Vuélveme a querer  
Angustia

## **BAMBUCOS**

La molienda  
El Ingenio  
El guarangal

## **TANGOS**

Amigo mío  
Nos dan las doce  
Reproche  
Vacío

## **BALADAS**

Pobre de mí  
Madre mía  
Todos llevamos una cruz

## **AIRES LATINOAMERICANOS**

Arroyito pampero - Cueca chilena  
Yaguacocha - Sanjuanito ecuatoriano  
Lamento africano - Son cubano  
Mi viejo guardían 'El Galeras' - Ranchera

## **FANTASÍAS**

Fantasia sobre aires colombianos o Concierto en si menor  
Fantasia española

## **OTRAS**

La nazarena - Jota española  
Bosquejos húngaros  
Ave María  
Saudades, melodía en Fa mayor  
Ensueño  
El recuerdo  
Bandera azul - Himno  
Idilio - Slow



# DISCOGRAFÍA

## EL CAFETERO

- *Álbum 'Shell' de ritmos colombianos* [10 LPs], Bogotá, Shell, 1957-1967.
- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *Joyas de la música colombiana* [LP], vol. IX, Medellín, Sonolux, 1985.
- *Concierto de Ruth Marulanda en la Biblioteca Luis Ángel Arango* [Cinta Magnetofónica], Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1985.
- *Por ti Colombia: Diez años del Festival de Hatoviejo – Cotrafa* [CD], Medellín, Cotrafa, 1996. Intérprete: Opus II Trío.
- *Desde el alma de Colombia* [CD], Codiscos, 1996.
- *Banda Sinfónica de Nariño* [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1997.
- *Música por la paz de Colombia* [CD], vol. II, Bandas Ganadoras del Concurso Nacional de Paipa, 1998.
- *Conciertos colombianos, vol. II* [CD], Entidad Universitaria Bellas Artes, 1999.
- *Guafa Trío: Entreverao* [CD], Bogotá, Guafa Trío, 2000.
- *Lo mejor del requinto, vol. II* [CD], Bogotá, El Dorado, 2001.
- *XI Festivalito Ruitoqueño de Música Colombiana, Mesa de las Tempestades, Festivalito Ruitoqueño*, 2001.
- *La sublime música del sur de Colombia* [CD], Bogotá, Colmúsica, 2002.
- *Joyas de la canción colombiana, n.º 15* [CD], Bogotá, Club Internacional Coleccionistas de Discos y Amigos de la Canción Popular, 2003.
- *Seresta II: Ancestral* [CD], Medellín, Guana Records, 2002.
- *Festival Mono Núñez 2005* [CD], Cali, Funmúsica, 2005. Interpretación: Gloria Belén Machado.
- *8º Festival Cuyabrito de Oro* [CD], Armenia, Festival Nacional Infantil de Música Andina Colombiana Cuyabrito de Oro, 2008.

## DULCE SUEÑO

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *Trío Nuevo Amanecer* [LP], Medellín, Sonolux, 1987.
- *Nocaima Cundinamarca* [CD], Bogotá, Musicalizando, 1999.
- *Eco milenario* [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2001.

## LA MOLIENDA

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *Concierto de Ruth Marulanda en la Biblioteca Luis Ángel Arango* [Cinta Magnetofónica], Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1985.
- *Antología I: Compositores Nariñenses* [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1995.

## IDILIO

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.

## LAS TRES DE LA MAÑANA

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *Dos Generaciones* [CD], Bogotá, Sonibor, 1993.
- *Mi Nariño* [CD], Discos Chaves, 1995. Intérprete: Ronda Lírica.
- *Eco milenario* [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2001.
- *Trío Martino* [CD], Archivo particular de Laureano Córdoba.

## LA FLOR DE LA MONTAÑA

- *Trío Martino* [CD], Archivo particular de Laureano Córdoba.

## FANTASÍA SOBRE AIRES COLOMBIANOS

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.

## NAVEGANDO

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *Mi Nariño* [CD], Discos Chaves, 1995. Intérprete: Ronda Lírica.

## SERENATA COLOMBIANA

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *La sublime música del sur de Colombia* [CD], Bogotá, Colmúsica, 2002.
- *Festival Mono Núñez 2006* [CD], Cali, Funmúsica, 2006. Interpretación: Lidia Consuelo López.
- *Muy nariñense* [CD], Pasto, 2006. Interpretación: Consuelo López y Cuarteto Colombia.

## PICARDÍA

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *Festival Mono Núñez 2005* [CD], Cali, Funmúsica, 2005. Interpretación: Gloria Belén Machado.

## ALMA MÍA

- *Trío Martino* [CD], Archivo particular de Laureano Córdoba.

## GLORIA

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.

## VALLE DE ATRIZ

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.
- *Música de la Tierra Colombia*, vol. I: Nariño y Putumayo [LP], Pasto, Misión Técnica y Cultural Holandesa y Casa de la Cultura de Pasto, 1978.

## ARROYITO PAMPERO

- *Música de la Tierra Colombia*, vol. I: Nariño y Putumayo [LP], Pasto, Misión Técnica y Cultural Holandesa y Casa de la Cultura de Pasto, 1978.

## YAGARÍ

- *Concierto de Ruth Marulanda en la Biblioteca Luis Ángel Arango* [Cinta Magnetofónica], Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1985.
- *Joyas de la canción colombiana*, n.º 8 [CD], Bogotá, Club Internacional Coleccionistas de Discos y Amigos de la Canción Popular, 2003.
- *Eco milenario* [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2001.

## NUEVO AMANECER

- *Trío Nuevo Amanecer* [LP], Medellín, Sonolux, 1987.

## FANTASÍA ESPAÑOLA

- *De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano* [LP], Medellín, Sonolux, 1965.

## CIEGAMENTE

- *Trío Martino* [CD], Archivo particular de Laureano Córdoba.

\* Transcripción a partir del manuscrito original (la edición se limitó a indicaciones de articulación, tempo y dinámicas).

\*\* Transcripción a partir de registros sonoros y/o bocetos melódicos incompletos y sin armonización.

\*\*\* Arreglos de Luis Gabriel Mesa Martínez

# ÍNDICE DE PARTITURAS

Ave María - Dedicada a Nuestra Señora de Las Lajas *	20
Saudades - Dedicada a mi padre Roberto Hinestrosa *	32
Valle de Atriz - Vals **	44
La Flor de la Montaña - Vals criollo ***	51
Dulce Sueño - Vals ***	67
Las Tres de la Mañana - Valsecito criollo *	74
El Cafetero - Pasillo *	83
La Molienda - Bambuco *	94
Cochise - Pasillo dedicado a Martín Emilio Rodríguez *	100
Nuevo Amancer - Pasillo **	102
Yagarí - Pasillo *	104
Nos Dan las Doce - Tango ***	116
Amigo Mío - Tango ***	122
Navegando - Bolero ***	132
Eco Lejano - Bolero ***	136
Fantasia Sobre Aires Colombianos *	144
Fantasia Española ***	158
Arroyito Pampero - Cueca chilena **	166
Yaguarcocha - Sanjuanito ecuatoriano **	170
Lamento Africano (boceto melódico) *	173



# Maruja Hinestroza

La identidad nariñense  
a través de su piano

## CD TRACKS

1. Valle de Atriz - vals [piano solo]
2. Fantasía española [piano y castañuelas]
3. Amigo mío - tango [violonchelo y piano]
4. 3 pasillos: Cochise, Picardía y Nuevo amanecer [flauta, cuatro y bajo]
5. Dulce sueño - vals [bandola, violonchelo y piano]
6. Ave María [canto y piano]
7. Fantasía sobre aires colombianos [piano solo]
8. Navegando - bolero [voz, piano y bajo]
9. Nos dan las doce - tango [violonchelo y piano]
10. La flor de la montaña - vals criollo [bandola, violonchelo y piano]
11. El cafetero - pasillo [flauta, cuatro y bajo]
12. Yaguarcocha - sanjuanito [piano solo]
13. Eco lejano - bolero [voz, piano y bajo]
14. Las tres de la mañana - valsecito criollo [piano solo]
15. *Bonus track*: Arroyito pampero - cueca chilena [flauta, cuatro, bajo y piano]

\* Los tracks n° 4 y 11 corresponden a arreglos realizados por los integrantes de Guafa Trío. La versión del *bonus track* resultó de la colaboración entre Guafa Trío y Luis Gabriel Mesa Martínez.

“La investigación de Luis Gabriel no solo es un homenaje a Maruja Hines-trosa y su legado artístico, es también una muestra de afecto y admiración por el empuje y vitalidad de la vida musical en el departamento de Nariño. Sin duda será un libro en el que muchos de sus coterráneos encontrarán fragmentos de sus propios recuerdos, un lugar donde podrán rememorar imágenes y sonidos que les permitan narrar, en primera persona, qué significa haber vivido en medio de la cultura musical nariñense en el siglo XX.”

Carolina Santamaría Delgado



ALCALDÍA DE PASTO

