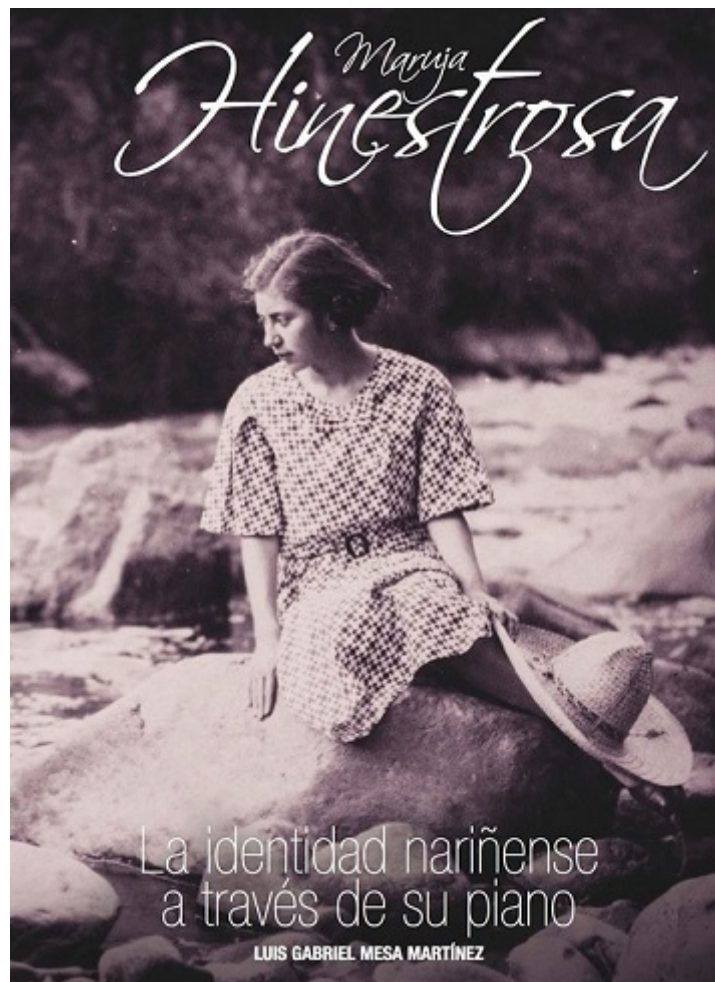


2014 Maruja Hinestrosa. La identidad nariñense a través de su piano. Fondo Mixto de Cultura de Nariño. Luis Gabriel Mesa Martínez

En el medio musical colombiano son conocidos algunos de los episodios que, al dar relevancia al quehacer musical académico, enfatizaron la importancia de las tendencias nacionalistas que revisten la obra de diversos compositores formados en este ambiente. Así pues, se pueden citar desde las diatribas que a través del diario *Mundo al día* se dieron entre Guillermo Uribe Holguín y Emilio Murillo y los debates que se dieron entre éste último y Gonzalo Vidal como crítica, tanto a la concepción de una música nacional como a la profesionalización de la música en el ámbito académico (Cortés, 2004; Santamaría, 2007), hasta los más recientes debates en medio de festivales como el 'Mono Núñez'. En efecto, y a pesar de este hecho —el que la música implique de una profesionalización que remita a estilos de corte europeo para una aceptación pública que jerarquiza músicas y culturas musicales—, siempre surge la pregunta por la crítica a las mismas, las cuales tienden a ubicar lo popular por debajo de lo académico y lo nacional por debajo de lo foráneo.

En este panorama aparece un libro sobre la compositora nariñense María de la Cruz Hinestrosa Eraso, mejor conocida como Maruja Hinestrosa, y quien bajo la labor de investigación del musicólogo Luis Gabriel Mesa se nos presenta como una artista cuya obra abre nuevas brechas sobre la relación entre la composición y el concepto de identidad, en este caso una identidad nariñense, albergando un corpus de estilos ajenos a los estereotipos con los cuales se liga generalmente la música de la región, la interpretación en el ámbito de la academia y lo popular y, con gran importancia, el papel de la mujer en la historia de la música en Colombia.



El libro, con prólogo de la musicóloga Carolina Santamaría, se compone de cinco capítulos y un epílogo. Mesa inicia su análisis a partir de una revisión de las influencias musicales de Maruja, las cuales abarcan desde su formación pianística en el colegio donde su fe católica motivó la composición de obras sacras, hasta el auge de la radiodifusión que llevó a la escucha de músicas diversas del continente americano —en su mayoría— y consiguió que la postura de Maruja frente a la misma música no se limitara a las restricciones de conceptos como el de 'música nacional' sino que, fundada en un gusto estético, pudiera abrirse a divergencias que alimentaban sus intereses compositivos. Concretamente, Mesa trae a colación la re-conceptualización del concepto de *Mesomúsica*, concepto que el musicólogo argentino Carlos Vega propuso como medio de clasificación para las músicas que circulaban entre lo académico y lo popular y que, dentro de las reflexiones de mediados de siglo en la musicología latinoamericana, sirve a la hora de hablar de la música de Hinestrosa. Sin embargo, esto no responde a un esfuerzo por “rotular de una u otra manera [su] estilo compositivo” sino que, antes bien, “permite una reflexión histórica en la que se pueda reconocer parte de esa identidad nariñense” —y colombiana se podría añadir— “que fue materializada en música por una de las mujeres más influyentes en el arte de la

composición pianística del sur del país” (Mesa 2014, 38).

Ahora bien, algo que resulta bastante llamativo del libro –incluidos los aspectos de diseño gráfico– es la manera en la que integra información de interés para el lector. En este sentido, hago énfasis no solo en el número de fotografías sobre la vida de Hinestrosa y las imágenes de algunos de los cuadros que la artista realizó, sino en los arreglos y transcripciones musicales –realizadas por el mismo Mesa– sobre algunas de las obras “teniendo en cuenta el gusto manifestado por Hinestrosa por escuchar sus obras en nuevos formatos, sin limitarse exclusivamente a su ejecución solística en el piano” (50). Este aspecto critica esta inmutabilidad y calidad cuasi “sacra” de la partitura como medio unívoco y unilateral de transmisión del saber musical y subraya, no solo la necesidad de la actualización de repertorios, sino la importancia del criterio musical del investigador musical.

Así pues, y recapitulando, las secciones subsiguientes realizan una revisión de esta identidad nariñense desde distintos flancos. El segundo capítulo, desde un análisis de los seis vales compuestos por Hinestrosa, revisa la manera en la cual su música se veía imbuida en el ambiente de salón de la época donde un espacio para el esparcimiento se transformó en uno de los lugares más influyentes en el estilo de la compositora. Vales como *Valle de Atriz* –transcripción realizada a partir de tres grabaciones distintas– funcionan como referencia intertextual a vales que fueron populares en la época, como el vals *Los patinadores* de Waldteufel; el vals criollo *La Flor de la Montaña* –transcrito a partir de material melódico– remite a la influencia de los valsecitos peruanos, el auge del bolero y la serie de “influencias de las casas discográficas, cancioneros y radiodifusión que dejaron en el público un repertorio que han logrado identificar generaciones pastusas, (...) colombianas (...) y del continente en general” (59).

El tercer capítulo se centra por un lado en la ubicuidad de la obra compositiva de Hinestrosa frente al paradigma de la música nacional y, por otro, en la popularización y recepción de la misma en el medio musical colombiano. En este sentido, Mesa cita críticamente los prejuicios, todos ellos culturales, que afectaron durante principios de siglo XX a las expresiones musicales de la región sur del país, para revisar la obra de Hinestrosa citando su composición más popular: *El Cafetero*. Este pasillo sirvió de referente simbólico nacionalista en diversos pasajes de la historia nacional como la presencia del Batallón Colombia en la guerra de Corea y el auge de la producción cafetera de mediados de siglo XX y llegó a ser la obra más reconocida de la compositora nariñense; Mesa apela al hecho de que una mujer fuera uno de los más importantes referentes de la música nacional. Igualmente, critica la ubicuidad de la obra de Hinestrosa en el panorama musical colombiano y cita los elogios que se contraponen a las críticas que “han pretendido limitar tanto la voz, como la presencia artística de la mujer” en la historia de la música en Nariño (90). Obras como los bambucos *La Molienda* y *El Ingenio* o pasillos como *Yagarí* y *Cochise* componen un acervo de obras que permiten revisar la manera en que Hinestrosa abordó aires colombianos, en su mayoría andinos, dándole importancia y relevancia a su obra en la región y la nación.

En este orden de ideas, el cuarto capítulo es el que resulta de mayor interés respecto a las diatribas que defienden cierto carácter auténtico colombiano ligado a repertorios andinos y que restringen la identidad nariñense, en un principio, a tal estilo. El análisis de la recepción de tangos y boleros en el ambiente nariñense de principios de siglo apela al carácter nacional de la obra de Hinestrosa, de manera que las primeras composiciones de Hinestrosa, hacia 1930, a partir de estos géneros, permiten revelar tanto la importancia del culto a los discos comerciales en el ambiente pastuso del momento, como del auge de la cinematografía como medios de difusión importantes de tales géneros para, consecuentemente, permitir que el concepto de música nacional no se restrinja a lo andino sino que se extienda hacia lo popular. Resulta particularmente llamativo, el hecho de que Hinestrosa sirva de ejemplo para concretar lo que significa ser nariñense y entender lo que es la identidad nariñense, siendo ella una compositora de bambucos, tangos y boleros. Aquí, Mesa se remite a las críticas sobre el concepto de una ‘música nacional’ restringida a conceptos de autenticidad – en defensa de lo andino en su mayoría– y que no se abre a la concepción de sujetos cuyos gustos musicales abordan mucho más que un estilo musical en orden a una identificación ideológica con la nación.

Si bien la obra de Hinestrosa, en conjunción con el análisis de Mesa por supuesto, permite entender que la “recepción de la música no siempre se asocia a posturas ideológicas, sino que se ve condicionada por manifestaciones culturales fundamentadas en el gusto”, esto no anula el hecho de que se puedan rastrear ciertos tópicos o alusiones musicales a músicas ajenas que pudieran circundar al compositor en el ámbito cultural. El quinto capítulo justamente debate sobre este tema a la hora citar cómo, en un ambiente solícito de un conservatorio –el conservatorio de música de Pasto para ser exactos– Hinestrosa realiza exploraciones más académicas con la composición *Fantasia Española*. La obra en efecto, integra ciertos tópicos españoles, pero lo interesante en el análisis de Mesa es que esta composición se adhiere a un corpus que “revela un eclecticismo que da cuenta de su interés personal por conocer culturas y recursos idiomáticos de múltiples procedencias” (164). Así aparecen obras como la *Fantasia Sobre Aires Colombianos*, la cual sugiere ser un proto-concierto para piano y orquesta, y en la cual, a partir de giros melódico-rítmicos bastante afines a ciertos aires colombianos, se explotan aspectos más redundantes en la obra de la compositora como el virtuosismo poco “femenino” del cual se vale Mesa para criticar algunos de los estereotipos a los cuales se ligan las intenciones compositivas de la Mujer en la música. También aparecen obras basadas en aires latinoamericanos como la cueca chilena *Arroyito pampero* y el sanjuanito *Yaguarcocha*.

Así pues, la obra de Hinestrosa se nos presenta desde el trabajo de Mesa, como una oportunidad perfecta para reflexionar sobre el papel de la música nariñense y sus nexos con un concepto de identidad, así como el devenir del mismo en relación con el del nacionalismo y sus nexos con las ideologías, conceptos e ideas allegadas a lo que es lo auténtico, lo puro y lo verdaderamente colombiano.