

**REMEMBRANZAS DE MARUJA HINESTROSA ENTRE EL TIPLE Y LA  
GUITARRA: DISCRIMINACIÓN DE GÉNERO Y MEMORIA MUSICAL EN  
EL CONTEXTO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA**

**GINA VANESSA DELGADO BERNAL  
JUAN DIEGO BELEÑO VELANDIA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
BOGOTÁ D.C.  
2025**

**REMEMBRANZAS DE MARUJA HINESTROSA ENTRE EL TIPLE Y LA  
GUITARRA: DISCRIMINACIÓN DE GÉNERO Y MEMORIA MUSICAL EN  
EL CONTEXTO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA**

**GINA VANESSA DELGADO BERNAL  
COD: 2020175010  
JUAN DIEGO BELEÑO VELANDIA  
COD: 2020175003**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADOS  
EN MÚSICA**

**LINEA INVESTIGACIÓN MUSICA Y SOCIEDAD**

**ASESORA:  
BIBIANA ANDREA CARVAJAL BERMÚDEZ**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
BOGOTÁ D.C.  
2025**

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	1
Capítulo uno: Aspectos generales de la investigación.....	3
1.1 Planteamiento del problema.....	3
1.2 Pregunta de investigación .....	7
1.3 Justificación .....	8
1.4 Objetivo general.....	10
1.5 Objetivos específicos .....	10
Capítulo dos: Antecedentes .....	11
Capítulo tres: Marco conceptual.....	20
3.1 Violencia simbólica: ideales y pensamientos sobre la mujer en la práctica musical en la Colombia del siglo XX.....	20
3.2 Discriminación de género .....	23
3.2.1 Discriminación social.....	23
3.4 Perspectiva de los saberes sometidos a través de Maruja Hinestrosa.....	26
3.4.1 Saberes sometidos .....	26
3.5 Materiales efímeros.....	28
3.6 Divulgación y difusión.....	28
3.7 Dueto Andino.....	31

Capítulo cuatro: Marco metodológico .....	35
4.1 Enfoque epistemológico .....	35
4.2 Historia de Vida .....	37
4.3. Caracterización de la población .....	38
Población 1. Hijo .....	38
Población 2. Expertos en ámbito académico .....	40
Población 3. Expertos en divulgación .....	43
Población 4. Catedráticos .....	45
4.4. Herramientas de recolección de información .....	48
4.4.1 Diario de campo .....	48
4.4.2. Revisión documental .....	49
4.4.3 Entrevista.....	51
4.4.4. Diseño de las entrevistas .....	52
Entrevista población 1 .....	52
Entrevista población 2 .....	55
Entrevista población 3 .....	57
Entrevista población 4 .....	59
4.4.5 Matriz categorial de las entrevistas .....	60
4.5. Ruta metodológica .....	65
4.5.1. Etapa 1: Recopilación documental y bibliográfica. ....	66
4.5.2. Etapa 2: Selección y análisis de repertorio.....	66

4.5.3. Etapa 3: Proceso de elaboración de tres arreglos y su adaptación para formato triple-guitarra .....	67
4.5.4. Etapa 4: Presentación de arreglos y conclusiones.....	68
Capítulo cinco: Análisis de la investigación.....	70
5.1 Análisis de las entrevistas .....	71
5.1.1 Maruja Hinestrosa .....	71
5.1.2 Contexto social nariñense.....	78
5.1.3 Obra de Maruja.....	81
5.1.4 Contexto de la mujer en el siglo XX .....	104
5.1.5 Movimientos feministas en Colombia.....	110
5.1.6 Música y mujer .....	117
5.1.8 Actualidad en los espacios de divulgación y difusión.....	124
5.1.9 Posibles consideraciones para la elaboración de arreglos en el formato instrumental de Dueto Andino .....	127
5.1.9.1 Gloria (pasillo).....	130
5.1.9.2 La molienda (Bambuco) .....	135
Conclusiones.....	143
Bibliografía.....	146
Anexos .....	155

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Población 1. Hijo .....	40
Tabla 2 Población 2. Expertos en ámbito académico .....	42
Tabla 3 Población 3. Expertos en divulgación .....	44
Tabla 4 Población 4. Catedráticos .....	47
Tabla 5 Fuentes consultadas .....	50
Tabla 6 Entrevista población 1 .....	54
Tabla 7 Entrevista población 2 .....	56
Tabla 8 Entrevista población 3 .....	58
Tabla 9 Entrevista población 4 .....	60
Tabla 10 Matriz categorial- Discriminación.....	61
Tabla 11 Matriz categorial- Invisibilización .....	62
Tabla 12 Matriz categorial- Saberes sometidos.....	63
Tabla 13 Matriz categorial. Difusión/ Divulgación.....	64
Tabla 14 Categoría Aspectos de la historia de vida de Maruja Hinestrosa .....	65
Tabla 15 Tabla de repertorio de Maruja Hinestrosa .....	102

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Pirámide de la Violencia. Fuente: Elaboración propia.....	21
Ilustración 2 Diagrama relacional de las violencias. Fuente: Elaboración propia.....	22
Ilustración 3 Fotografía: Maruja de adolescente en una finca de su padre en la región de Tapialquer Cortesía de Jaime Rosero Hinestroza, Hijo.....	71
Ilustración 4 Retrato de Roberto Hinestroza, (hijo mayor), al fondo se aprecia un autorretrato de Maruja Hinestroza Pintura realizada por Maruja Hinestroza Fuente: Archivo de Jaime Rosero Hinestroza.....	77
Ilustración 5 Reproducción de la pintura “The Age of Innocence” de Sir Joshua Reynolds, realizada por Maruja Hinestroza.....	78
Ilustración 6 Foto familiar: De izquierda a derecha: Roberto (Hijo mayor), Maruja, Jorge Rosero (esposo), Jaime (hijo menor) .....	80
Ilustración 7 Pintura realizada por Maruja. Valle de Atriz (San Juan de Pasto) Fuente: Jaime Rosero Hinestroza .....	82
Ilustración 8 Portada del álbum “De mi terruño” Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque (Antioquia).....	88
Ilustración 9 Reseña LP “De mi terruño” de Maruja Hinestroza Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque (Antioquia) .....	89
Ilustración 10 Reseña LP Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque (Antioquia) .....	90
Ilustración 11. Registro Tiple .....	129
Ilustración 12. Registro de Guitarra, con Sexta con (scordatura en D).....	130
Ilustración 13 Ritmo de pasillo ecuatoriano presente en compases: 50, 66,67 y del 74 al 78. ....	131

Ilustración 14 Gloria (pasillo) Sección A.....	131
Ilustración 15 Gloria (pasillo) Sección A.....	132
Ilustración 16 Gloria (pasillo) - Sección B, compases 33-44.....	132
Ilustración 17Gloria (pasillo) - Sección B, compases 45-60.....	133
Ilustración 18Gloria (pasillo). Repetición de sección B, variación en acompañamiento de guitarra pasillo ecuatoriano. Compases: 66, 67, 74, 75,76.....	134
Ilustración 19Sección C compás 81, solo de guitarra.....	135
Ilustración 20 Sección C Compas 89 al 97.....	135
Ilustración 21 La molienda (bambuco). Introducción. Fuente: Biblioteca Nacional. .	136
Ilustración 22 La Molienda (bambuco). Introducción. Compases 1-10.....	137
Ilustración 23 Re exposición coro- Cierre de la obra. Fuente: Biblioteca Nacional. ...	138
Ilustración 24Paráfrasis del coro propuesta. Compases 54-64.....	138
Ilustración 25 Transcripción Valle de Atriz (Vals).....	140
Ilustración 26 Score Valle de Atriz (vals).....	141
Ilustración 27 Valle de Atriz (vals) - Compases 25 al 36.....	142

**Dedicatoria:**

*A la compositora María de la Cruz Hineirosa, a todas las compositoras y compositores quienes con su aporte han contribuido a la riqueza cultural de Colombia y América latina.*

**Agradecimientos:**

Queremos agradecer a nuestra asesora de proyecto Bibiana Andrea Carvajal Bermúdez por el apoyo, la reflexión constante y su paciencia.

Y a nuestro asesor metodológico William Ricardo Almonacid González por inculcarnos el valor crítico y social de la música.

A Jaime Rosero infinitas gracias por abrirnos de forma muy amena las puertas de su hogar y a través de sus memorias conocer gran parte de la historia de vida de la compositora en todas sus facetas-

Al maestro Yimy Robles por su amistad y acompañamiento en el proceso de elaboración y grabación de los arreglos y por compartir desde su experiencia la riqueza de la música.

A los maestros y maestras que desde el primer momento mostraron una gran disposición con el proyecto de investigación y nos brindaron parte de su tiempo, perspectiva y experiencia: Alejandra Quintana, Luis Gabriel Mesa, José Menandro Bastidas, Enerith Núñez Pardo, Oscar Santafé y Bernardo Mejía.

Queremos agradecer a nuestras familias por su apoyo incondicional a lo largo de carrera, por ser ejemplo de resistencia, esfuerzo y dedicación, componentes que en esta investigación nos ayudaron a sortear los retos que la misma supuso.

Agradecimientos a Gina Vanessa Delgado Bernal por su amistad en este proceso, el aporte cada las conversaciones en torno a este camino investigativo y musical.

Quiero agradecer a mi compañero Juan Diego Beleño, por aventurarse en este proyecto investigativo y recordarme que siempre se puede encontrar otra manera de hacer las cosas, sin tener miedo a reinventarse.

## Introducción

El siguiente trabajo presenta una investigación sobre la vida y obra de María de la Cruz Hinestrosa de Eraso que analiza los aspectos sociales, culturales y políticos. Se enmarca en la línea de Música y Sociedad y se realiza bajo la técnica de investigación de la historia de vida, la cual busca construir a través del relato los escenarios y vivencias que marcaron su carrera artística. A partir de estos donde se contrastaron las posibles discriminaciones en torno al rol impuesto a la mujer durante el siglo XX y que en caso de la compositora se contempló desde distintos frentes, el género, el lugar de procedencia y su profesión. A la par se identificaron los modos en que las distintas violencias simbólicas, estructurales, culturales y directas se llegaron a presentar en su contexto.

Como resultado del análisis, la recopilación documental y las entrevistas, se realizaron tres arreglos musicales para el formato de dueto andino a partir del catálogo hallado de la compositora Maruja Hinestrosa. Así como se tuvo en cuenta que dichos arreglos se enmarcaran dentro de los aires andinos colombianos.

Para introducir los pilares en los que se asienta la investigación, en el capítulo 1 y 2 se aborda la problemática y se expone cada uno de los objetivos, la pregunta de investigación, así como un marco de antecedentes que evidencia aquellas investigaciones pertinentes en torno a la temática abordada en este proyecto. En el tercer capítulo se podrán encontrar aquellos conceptos que fundamentaron la base teórica y sobre los cuales se establecieron los siguientes sistemas categoriales de análisis: discriminación de género, violencia simbólica, saberes sometidos, invisibilidad y dueto andino; los cuales sirvieron de base para determinar las estructuras de las entrevistas

desarrolladas en el cuarto capítulo. En este también se describe la caracterización de los grupos poblacionales seleccionados y empleados para este fin. Por otra parte, en este capítulo se encuentra consignado el tipo de investigación y su correspondiente ruta metodológica.

Finalmente, en el quinto capítulo se presenta un análisis en el que se triangula la información de las entrevistas, la recopilación documental, los sistemas categoriales empleados, y su relación con la historia de vida de Maruja Hinestrosa. De acuerdo con los objetivos planteados, se dejan a disposición del lector consideraciones respecto a la elaboración de los tres arreglos para el formato aquí acuñado como Duetto Andino. En el último ítem se presentan las apreciaciones finales a las que se llegó luego de conocer más a fondo las dinámicas en las que vivió Maruja Hinestrosa y bajo las que desarrolló su carrera artística.

## Capítulo uno: Aspectos generales de la investigación

### 1.1 Planteamiento del problema

Las influencias externas del viejo continente han marcado significativamente la cultura en Latinoamérica. Bajo la mirada de las lógicas europeas se validó lo que categóricamente debía ser admitido en la representación de los elementos constitutivos de una identidad nacional. En ese sentido Bastidas señala que “sólo lo directamente relacionado con lo europeo fue admitido y señalado en un plano de intelectualidad superior” (Bastidas, 2014). Sin embargo, ha de reconocerse que dicha identidad no está enmarcada dentro de un solo eje rector, ya que, fenómenos como el intercambio de personas esclavizadas, intercambios comerciales y arribo de visitantes de otras latitudes, influyeron en la cultura local propia de cada región.

Este es el caso de Nariño, declarado departamento de la nación en 1904, el cual se vio envuelto en un aislamiento geográfico, cultural y social luego de sucesos violentos, producto de su resistencia al proceso de independencia (Mesa, 2014). Esto desencadenó una difamación mediática y cultural de los nariñenses, a quienes desde los discursos se buscaba hacerlos sentir ajenos a su territorio y raíces. Este aislamiento social estrechó sus relaciones con el territorio fronterizo de Ecuador y estimuló un florecimiento cultural lejos de las tendencias centralistas.

En conjunto con el aislamiento geográfico y los preceptos sociales, el rol de la mujer en Nariño hasta principios del siglo XX no distaba de labores distintas a las de atender al hogar y la familia como nicho de su desarrollo personal mas no intelectual. Esta función se le delegaba al hombre en ejercicio de su actividad pública, política y cultural, siendo esta última, un factor en el cual las mujeres desempeñaban actividades en función del entretenimiento hogareño. Cabe aclarar que esta visión en torno a la

mujer se daba a nivel general en la sociedad colombiana.

En cuanto a la enseñanza que se impartía a las mujeres de la época, según José M. Bastidas (2014) los primeros acercamientos se daban en función de los saberes que se les permitía adquirir como, por ejemplo: bordado, pintura, canto, escritura, declamación poética, participación en reinados y ejecución de ciertos instrumentos (piano, violín y mandolina). Esta enseñanza se abordó bajo estándares establecidos a nivel social sobre las capacidades técnicas, en donde los criterios eran diferentes y a la vez considerados inferiores en comparación con los de los varones. A esto, se le suma la restricción en la interpretación de la bombardita, la trompeta y la dirección de banda. El acceso a estos saberes básicos únicamente lo tenían las hijas y esposas de familias acaudaladas, obedeciendo a lo que se consideraba correcto en la sociedad del momento.

La vida artística de la mujer se vio enmarcada por señalamientos que dentro del canon social les impedían figurar como referentes en el campo artístico de la música andina colombiana. Esto hace que la búsqueda de información sobre la vida y obra de ellas sea una tarea compleja en contraste con las fuentes que se encuentran sobre la vida y obra de un gran número de compositores (hombres) de los cuales resulta más accesible su información.

En cuanto a la actividad musical de compositoras e intérpretes Laura Galindo expone que la naturaleza asignada a su ejercicio musical era considerado de una proporción menor al encontrarse bajo señalamientos como “composiciones menores”, además de resultar en una falta de interés en salvaguardar evidencias de aportes hechos por mujeres (Banrepcultural, 2022).

Lo anterior se vio reflejado en un mayor grado en el diario vespertino *Mundo al día*<sup>1</sup> cuyo periodo de actividad se dio entre 1924 y 1938, con ediciones de lunes a

sábado (Cortés, 2004). Este último, era una edición especial a modo de magazín, donde se incluían una sección musical llamada “Página musical” donde se difundían composiciones de diversos aires andinos colombianos, latinoamericanos y del mundo. En esta colección se rescatan 215 obras en donde llama la atención que tan solo figuren 14 composiciones elaboradas por mujeres. Es posible que hubiesen más de no ser por la “discreción” que debían guardar ante la vida pública al registrar sus piezas bajo seudónimos y/o “anónimo”. Cabe resaltar que quien estuvo a cargo de esta sección fue Isabel Farreras<sup>1</sup>.

Dentro de los espacios que también han funcionado como medios de difusión se encuentran las tertulias, serenatas y conciertos que con el paso del tiempo se fueron concentrando en espacios artísticos interdisciplinarios que aún congregan a intérpretes, compositores, arreglistas, directores e instrumentistas, cuyo propósito central es la preservación de la música propia de cada región del territorio colombiano. El Festival Mono Núñez se ha posicionado como uno de los certámenes que resalta anualmente la diversidad en la música andina colombiana en el formato vocal e instrumental, además de sumar una gran cantidad de repertorio inédito y de diversos compositores.

A lo largo del desarrollo del festival, más puntualmente desde 1997, se ha planteado como requisito el interpretar una pieza del compositor o autor homenajeado en función de sus aportes a la tradición andina colombiana, siendo las autoras y compositoras quienes menos figuran dentro de estos reconocimientos, invisibilizando así la trayectoria y el papel de la mujer dentro de la música andina colombiana. En el sitio web de Funmúsica<sup>2</sup> más exactamente en su apartado de autores y compositores puede observarse el historial de homenajeados desde el año 1997, en donde sólo figuran cuatro mujeres hasta actualidad: Graciela Arango de Tobón – Sucre, Sonia Dimitrovna,

Elena Chavarriaga y Chava Rubio, bajo la modalidad vocal y ninguna en la categoría instrumental.

Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, Fulgencio García, son nombres que resuenan a lo largo y ancho del territorio andino colombiano, sus composiciones más célebres cuentan con un sinnúmero de interpretaciones, así como adaptaciones a formatos tradicionales: estudiantina, cuarteto, trío instrumental, de cámara, sinfónico y otros menos convencionales (integrados por flautas, fagot, clarinete, cuatro, entre otros). Al momento de querer encontrar referentes mujeres con características similares a sus colegas, Octavio Marulanda (1989) manifiesta que hay que situar la búsqueda en periodos más recientes para tratar de encontrar con cierta regularidad los nombres de compositoras. Puesto que el mundo discográfico como espacio también ha sido parte de este engranaje marginalizador de las figuras femeninas, añade que “han sido víctimas del silencio publicitario, de la falta de crítica cultural y el desinterés general por los problemas de nuestra música. La historia guarda, pues, silencio sobre ellas.” (Marulanda, 1989)

Rosita Herrera de Rocha, Emma Perea de la Cruz, Isabel Farreras de Pedraza, Gabriela Vélez de Sánchez, Teresa Tanco, Maruja Hinestrosa, entre otras, no figuran en su mayoría en programas de concierto, así como en adaptaciones y arreglos en los formatos anteriormente mencionados, lo que pone en evidencia la deuda histórica que aún permea la preservación de sus obras desde su abordaje y exposición en espacios de concierto. De ahí que hoy en día se hallen un número limitado de sus piezas escritas o registro sonoros en lugares de preservación, que si bien los resguardan no trascienden de la categoría de acervo y a su vez se encuentran aislados al no contar con procesos de circulación de archivos, documentos y demás insumos que permitan ser una fuente de

consulta que concentre los diversos nichos de información presentes en el país.

De los compositores mencionados anteriormente es preciso señalar que a lo largo del tiempo se han asentado como referentes en la divulgación y visibilización de las músicas andinas colombianas en los espacios que se han generado en instituciones y agrupaciones. La ejecución reiterada de obras de dichos compositores pasa por alto a otras figuras, limitando la circulación de su catálogo musical a unas pocas piezas y a una sobreexposición de las mismas. Es el caso de Maruja Hinestrosa conocida por el pasillo titulado “El Cafetero”, obra que cuenta con numerosas grabaciones y versiones en distintos formatos desde el año 1955; en contraste con las más de 40 composiciones que realizó y las cuales han sido replicadas en una menor proporción.

Bajo este panorama y siendo más precisos debe acotarse el hecho de que no se encuentra en repositorios, syllabus o programas de mano evidencia de la puesta en escena de compositoras de música andina colombiana en espacios académicos de la Universidad Pedagógica Nacional, a excepción de unos pocos análisis; lo que deja cuestionamientos y pocas certezas en torno a la búsqueda de actores que han influido en la construcción colectiva de las músicas de Colombia desde el rol de copista, compositor, arreglista, intérprete, director y docente.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cómo el análisis del contexto sociopolítico y cultural que rodeó la vida de Maruja Hinestrosa permite identificar posibles fenómenos simbólicos de discriminación de género que habrían afectado la difusión y el reconocimiento de sus aportes a la música andina colombiana?

### 1.3 Justificación

A lo largo de historia de la *música andina colombiana* han surgido distintos tipos de formatos instrumentales. Algunos registros datan de finales del siglo XIX con la estudiantina o lira conformada por, tiple, guitarra, flauta, contrabajo, violín y percusión menor. Por otra parte, se encuentra el trío instrumental integrado por bandola/o requinto, tiple y la guitarra, el cual aparece a principios del siglo XX como un conjunto que buscaba replicar el propósito de Pedro Morales Pino de divulgar la música andina colombiana más allá de la esfera local y cimentar un lenguaje propio para los aires que transitan en este género. “Fue él quien desarrolló un lenguaje particular para la escritura en papel de unos aires que hasta antes de mediados del siglo XIX seguían siendo de tradición oral, y además les dio realce a instrumentos que eran eminentemente campesinos, como el tiple y la bandola” (González Arévalo & Collazos García, 2013).

Las figuras que resaltaron fueron las de grandes compositores como Emilio Murillo Sierra, Pedro Morales, Francisco Cristancho, Álvaro Romero Sánchez, Carlos Escamilla, Adolfo Mejía, entre otros. Si bien, se le reconocen sus aportes al campo artístico, esto deja entrever una falencia en la divulgación de figuras femeninas que han marcado la escena *musical andina colombiana* al igual que sus congéneres en materia de composición, arreglos, interpretación, transcripción, dirección, docencia y gestión. Sin embargo, el reconocimiento en este punto de la historia resulta un tanto exiguo puesto que en el cotidiano de los espacios académicos formales es poca o nula la interpretación de repertorio hecho por compositoras, menos aún, la forma en cómo el contexto pudo haber influenciado su vida y obra.

Ahora bien, es importante resaltar el trabajo adelantado por varias mujeres que

en oposición a los cánones de finales del siglo XIX y principios del XX, tuvieron la osadía de componer en un medio reservado para hombres, en el que pocas sobresalieron a nivel local y nacional. Este es el caso de María de la Cruz Hinestrosa Eraso quien figura como referente pianístico y compositivo en su natal San Juan de Pasto, Nariño, en donde se le distingue por diversas canciones y piezas instrumentales en ritmos de vals, pasillo, bambuco, bolero y tango. A nivel nacional se le reconoce por su obra insigne “El Cafetero”, el cual hace parte de su variopinto acervo musical, en el que confluyen estilos de música europea y otras latitudes de América, en los que también se encuentran aires como el sanjuanito, cueca chilena, música sacra e incidental.

Se evidencia también una leve promoción de sus aportes artístico-musicales y por ende esta investigación pretende rememorar la labor de Maruja Hinestrosa a lo largo de su vida, y asimismo extrapolar hacia otras figuras del campo musical la incidencia de diferentes tipos de discriminación en el desarrollo de su trayectoria artística. Este proceso busca unirse a la reflexión en cuanto a investigación, conocimiento y reconocimiento de las mujeres en la música.

Como resultado de la investigación de la vida y obra de Maruja Hinestrosa se propondrán tres arreglos para promover al desarrollo técnico e interpretativo del formato de dueto tiple-guitarra, desde una práctica conjunta fuera de los espacios establecidos en la malla curricular del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Dado que dicha institución ha sido parte del proceso formativo de los investigadores en las respectivas cátedras de tiple y guitarra se busca aportar a sus estudiantes y maestros unas posibles recomendaciones para el ejercicio creativo y arreglístico en este tipo de ensamble como potenciador de nuevos focos de producción artística e investigación en torno a compositores/as que aún quedan por

resignificar.

#### **1.4 Objetivo general**

Analizar el efecto de la discriminación de género y la incidencia de la figura femenina en el campo de la música andina colombiana, así como los discursos y la violencia simbólica que permearon la trayectoria de vida de la maestra María de la Cruz Hinestrosa (Maruja Hinestrosa).

#### **1.5 Objetivos específicos**

- Examinar los discursos y los estereotipos de género que posiblemente incidieron en la visión de la mujer en el campo de la música a mediados del siglo XX y más exactamente en la vida de Maruja Hinestrosa y su obra.
- Contribuir a la difusión, fomento y preservación de la memoria histórico-musical de la obra de la maestra María de la Cruz Hinestrosa (Maruja Hinestrosa) por medio de tres arreglos para el formato instrumental de Dueto Andino.
- Evidenciar los aspectos técnico-musicales que pueden ser relevantes para la elaboración de arreglos en el formato Dueto Andino, orientados a seguir sumando obras que integren las cátedras de tiple y guitarra en la Universidad Pedagógica Nacional.

## **Capítulo dos: Antecedentes**

### **Repertorio y archivo, el tránsito de las mujeres bogotanas, del espacio privado al público a través de la música en el siglo – María Cristina Fula Lizcano (2012)**

Los materiales de archivo son documentos de alto valor histórico, administrativo o legal, ya que permiten consignar información fundamental para la preservación y reconstrucción del tejido cultural, social o administrativo. La autora analiza estos materiales de archivo, incluidos programas de mano, volantes y avisos de periódico, que denomina materiales efímeros. Según su análisis, establece escenarios en los que la mujer estuvo presente, destacando los de la élite del siglo XIX desde los que tenían más posibilidades de sobresalir. Se destacan Carmen Caycedo y Teresa Tanco como ejemplos de mujeres que sobresalieron la primera en época post independentista destacando su labor como maestras, intérpretes y transcriptoras y que gracias al material efímero sobresalen evidencias de su labor en el campo musical.

### **Tradición y presencia femenina en la construcción nacional de región: Mujeres en la música del Tolima – Humberto Galindo Palma-(2009)**

Según Humberto Galindo, Ibagué, Tolima, conocida como la capital musical de Colombia, presenta una síntesis de momentos que llevaron a este nombramiento honroso, destacando el papel de mujeres quienes fueron clave en el desarrollo de las prácticas musicales desde el siglo XX, desafiando los cánones de la época.

Un ejemplo de ello son Amina Melendro, Clementina y María Sincard, quienes emergen como lideresas musicales gracias a su trabajo en conjunto con Alberto Castilla para consolidar la primera orquesta femenina de la ciudad y retomar el proyecto de la antigua escuela de música (la primera en Ibagué fundada en 1822), conocida hoy en día como el Conservatorio del Tolima.

La participación de mujeres resulta significativa para el ejercicio musical de la población femenina, ya que allí se registró la primera escuela pianística, encabezada por Josefina Acosta de Varón, Teresa Melo, Amina Melendro, Inés Torres Caicedo, María Orjuela e Isabel Buenaventura. Esta última no solo se desempeñó como pianista, compositora, docente y gestora, sino que también formó parte del cuerpo directivo del establecimiento, modelando un nuevo ámbito profesional.

La investigación de Galindo logra dar un vistazo hacia la historia musical del Tolima evidenciando la labor de mujeres que fueron claves en consolidar proyectos que permanecen vigentes o que fueron claves para la cultura de la región. Si bien el documento no menciona a Nariño, si puede denotar condiciones e inferir en posibles discursos que calaron en mayor o menor medida en las periferias del país.

**El encanto de las Damas: Las mujeres y las prácticas musicales a finales del siglo XIX, Medellín, Colombia – Juan Fernando Velázquez. (2012)**

Velázquez examina las publicaciones periódicas de Medellín del período entre 1886 y 1903, como La Miscelánea, El Montañés, Lectura y Arte, Alpha, El Cascabel y El Repertorio, destacando la práctica musical y cultural de la ciudad en sus páginas. Destaca la coyuntura de finales del siglo XIX, en la que se hicieron afirmaciones sobre el rol de la mujer en la sociedad, considerando oficios que pudieran complementar sus responsabilidades como "amas de casa" y contribuir al sostén del hogar conyugal. Este fenómeno se encontraba respaldado por el Código Civil de 26 de mayo de 1887, el cual mencionaba labores educativas, de oficina o relacionadas con la moda (comercio minorista o vinculadas a empresas textiles).

El surgimiento de instituciones como el Instituto Santa Ana en 1888, con un plan de estudios centrado en el idioma, la urbanidad y la escritura, representó un cambio

en la educación orientado a preparar de manera efectiva a las señoritas para desempeñarse como líderes del hogar, organizadoras de reuniones y expertas en el protocolo requerido para tales eventos. Por otra parte, el sentido artístico y musical se concebía como una práctica que debía llevarse en espacios privados, antes y después del matrimonio, por lo que significó una ausencia en la formación técnica en contraste con los varones que sí podían mostrarse en público, y ejercer su oficio de composición, ya que sí se les permitía adquirir estas herramientas debido a una mayor profundización en esta disciplina.

Se destacan aspectos como el piano como símbolo de prestigio y elegancia en los hogares de clase alta y aspirantes a esta, así también las estigmatizaciones circundantes sobre el oficio del músico al caricaturizarlo como personaje bohemio y alcohólico, cuestiones que dificultaban la participación femenina en espacios públicos. El autor realiza un recorrido histórico sobre aspectos que han sido claves en la formación musical de la mujer en Medellín, en una época específica que posiblemente podría replicarse en otros territorios del país, para este caso extrapolar y establecer símiles con la cultura nariñense y Maruja Hinestrosa.

### **De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas en Medellín, 1940-1980**

**Héctor Rendón Marín (2019)**

Las prácticas musicales en el siglo XX fueron diversas y se vieron atravesadas por aportes como discusiones de orden cultural, social y económico. Rendón se remonta a los inicios y desarrollo de agrupaciones denominadas en principio como “Liras” y desde allí realiza un acercamiento al movimiento musical instrumental en el periodo de 1940 a 1980 en Medellín, donde tuvo un auge, además de presenciar el nacimiento de la

radio y el impacto de la industria discográfica (elemento catalizador en la producción musical y conformación de un gran número de agrupaciones en ámbitos educativos, institucionales y familiares).

Por otra parte, la investigación realiza un recuento de agrupaciones, intérpretes, disqueras y entes privados que fueron parte de este movimiento, también figuras relevantes en la escena musical. La presencia de mujeres en esta clase de formatos no estuvo ausente, sin embargo, se registra en una menor medida posiblemente como consecuencia de estereotipos y prejuicios creados alrededor del oficio de músico y ligados a los preceptos sobre las labores de la mujer. Sin embargo, si tuvieron presencia en estudiantinas conformadas mayoritariamente por ellas como lo fueron: Estudiantina Alma Antioqueña o las Marrulleras, o en composiciones realizadas por mujeres como Toñita Mejía, Maruja Hinestrosa, Emma Perea, Rosita Herrera de Rocha y Rosita Posada, que brillaron en diversas versiones por las estudiantinas.

### **Ilustración nariñense, la revista cultural del sur de Colombia 1924-1955**

#### **María Teresa Álvarez (2016)-**

Esta revista constituye un importante testimonio de las primeras décadas de siglo XX en Nariño. Las publicaciones diarias sirvieron como impulso a la economía de la región como reflejo de un afán por la urbanización y el progreso, lo político también fue motivo para las disertaciones de los intelectuales cuya opinión tuvo cabida en la revista que procuró mantener un ideal conservador. Cada anuncio, artículo, reseña, crónica litografía es también reflejo del cotidiano y sus preocupaciones, del diario vivir y hasta de los roles que representaba cada sujeto en la sociedad pastusa y que se cumplían según la actividad desarrollada.

En lo que se refiere a la vida artística no pudieron faltar el reconocimiento a

figuras que se consideraban ilustres en el campo del arte, ofreciéndonos una visión de cómo se retraba al artista o a la artista y lo que representaban en la sociedad.

La educación fue uno de los ideales de la revista, igual que el de la vida política, pues a través de publicaciones y anuncios solicitando un profesor o tutor podemos apreciar bajo qué se guiaba la educación. Cómo debía ser el hombre o la mujer con el cargo de maestro, los requerimientos para el ingreso a cierta institución como estudiante y las disertaciones de los escritores de la revista sobre la educación desde el nicho hasta otras regiones del país.

En lo político no solo eran los personajes que entraban a ocupar cargos importantes o se abanderaban como proyectos de reforma, también era exponer las tensiones políticas entre liberales y conservadores a través de artículos que reflejaban la lealtad partidista de su director y escritores, así como las críticas al gobierno de turno y las reformas constitucionales.

### **Mujeres, música y sociedad patriarcal**

**Lyda Aleydy Tobo y José Menandro Bastidas. (2019)**

Los autores centran de nuevo la mirada en la exclusión que han sufrido las mujeres en el campo de la música especialmente en Nariño, zona ubicada al sur de Colombia. Su enfoque busca evidenciar la forma en que estas mujeres han sido invisibilizadas, así como las prácticas que han perpetuado esta situación este fenómeno desde la sociedad patriarcal.

El desarrollo del libro se da en dos capítulos grandes, el primero presenta un panorama sobre la música y la mujer, analizando cómo se oficializó su discriminación y marginación a través de la historia de occidente, para luego aterrizar la herencia de este modelo en el contexto latinoamericano.

Educación musical y composición en Latinoamérica son aspectos que también se trabajan en el libro, pues la marginación de la mujer hunde sus raíces en los diversos roles en los que se inscribe el ejercicio de la música. Una vez el texto nos da un panorama sobre lo expuesto, se aborda el capítulo dos en el que entonces nos sitúan en un contexto más cercano: Colombia, mujer, composición e interpretación y educación musical hasta llegar al sur de Colombia, Pasto donde los músicos prohíben y limitan a las mujeres en el desarrollo de su actividad como compositoras, intérpretes y maestras.

Es de resaltar que en este apartado los autores hacen también un ejercicio histórico en lo que se refiere a la paulatina formación de agrupaciones musicales femeninas (Bandas, Orquestas femeninas - Música tropical). El libro termina con una importante mención a las mujeres nariñenses destacadas en el campo musical y con su rica y valiosa vida musical ha nutrido el ecosistema de la música como la región andina y el paisaje musical de Colombia.

### **Mujeres en las letras y las artes en el sur de Colombia. 1930-1950**

#### **María Teresa Álvarez Hoyos e Isabel Zarama Rincón (2019)**

En el año 2018 se llevó a cabo un estudio prosopográfico <sup>2</sup> centrado en siete mujeres artistas: Victoria Pereira Urdaneta, también conocida como Sor Celina de la Dolorosa (poetisa, pianista, compositora, dramaturga y directora); Blanca Ortiz Sánchez (poetisa); Laura Imelda Jurado León (docente y poetisa); Josefina Villora Portilla (escritora y gestora cultural); Cecilia Guerrero Orbegazo (escritora y poetisa); Emma Inés Medina de Moncayo (escritora y maestra); y Maruja Hinestrosa (pianista, compositora y poeta). El objetivo del estudio fue indagar las circunstancias particulares de su formación y ejercicio artístico en el territorio, con el fin de identificar rasgos comunes que permitieran caracterizar la actividad artística en el departamento de Nariño

durante el periodo comprendido entre 1930 y 1950.

Según las autoras, las artistas se hallaban dentro de una “élite intelectual de Pasto” puesto que sus familiares (generaciones antecesoras) destacaron en la historia, escritura y periodismo en la región, lo cual, marcó en cierto modo una influencia para la formación de ellas. Esto se refleja en su posterior producción artística, en donde la participación femenina focalizada en disciplinas y en actividades distintas a los cánones impuestos por la sociedad implicaba despojarse y “sacrificar” ese estereotipo de ser sagradas e “intocables” al mudar un mundo profano.

Por medio de la historia de cada artista se busca ilustrar un panorama de dos décadas en aspectos socio culturales que sirven de apoyo para dar a conocer las dinámicas artísticas de aquel momento, perspectivas sociales, políticas que fueron instaurándose en favor de los derechos civiles de las mujeres. Por otra parte, se reseña y dan a conocer aspectos relacionados a la artista Maruja Hinestrosa en su trayectoria musical, influencias y relación familiar con el movimiento intelectual de aquella época.

### **Maruja Hinestrosa: La identidad nariñense a través de su piano**

#### **Luis Gabriel Mesa Martínez (2014)**

Este trabajo investigativo de Luis Gabriel Mesa Martínez gira en torno a la compositora María de la Cruz Hinestrosa de Eraso (Maruja), siendo el primero que presenta un relato biográfico de la compositora, a través de la relación existente entre la música y la identidad del territorio que la vio nacer, resaltando su influencia en ámbito social colombiano. Es por medio de un minucioso análisis de sus obras y su contexto, que se ponen en tela de juicio las discusiones sobre la música nacional en el centro del país y se hace hincapié en el papel de la mujer en la historia musical colombiana, develando las dinámicas locales, regionales y nacionales sobre las cuales se inscribió la

concepción de su actividad musical.

La obra de Hinestrosa se presenta como un ejemplo de eclecticismo y diversidad, desafiando las nociones restrictivas de lo que constituye la música auténticamente colombiana.

Por otra parte, también se relatan testimonios de la relación entre las prácticas locales de los tríos y aquella música grabada en latitudes lejanas a Colombia, como lo son México o Argentina y el enorme influjo de los discos, la radio local y de las relaciones producto del intercambio cultural fronterizo con Ecuador en Nariño, como elementos que se insertaron en la vida y obra de la compositora. Es en este aspecto que también se muestra, cómo la compositora desarrolló su práctica artística musical y otras tales como pintura y escritura, en la que una vez más está presente el territorio y las vivencias de su entorno familiar y local.

El libro transporta al lector a la época de Maruja mediante fotografías que revelan los espacios tanto privados como públicos que habitó la compositora. A través de partituras y versos, se adentra en su obra musical, mientras que las imágenes de sus pinturas permiten descubrir la narrativa plasmada en sus lienzos.

El libro se divide en los siguientes capítulos, más la presentación y el correspondiente prólogo:

- Influencias, disidencias y meso música
- Entre danzas de salón y sonidos criollos
- De cafeteros y otros emblemas nacionales
- Del cine y la radio a la asimilación de boleros y tangos
- Una idiosincrasia nariñense impregnada de vestigios españoles y latinoamericanos.

Por último, incluye un CD donde se puede apreciar las versiones que entorno a su obra y con la colaboración de otros músicos, grabó el también pianista Luis Gabriel Mesa Martínez.

## Capítulo tres: Marco conceptual

### 3.1 Violencia simbólica: ideales y pensamientos sobre la mujer en la práctica musical en la Colombia del siglo XX

Antes de profundizar en el concepto de violencia simbólica y en sus implicaciones en un campo disciplinar como la música es necesario comprender la perspectiva desde la cual se toma la violencia. La generalidad al pensar en violencia, gira en torno a aquellas situaciones mediadas por la fuerza que arremeten contra uno o diversos grupos de individuos dejando en ellos una marca o secuela de aquella acción. De acuerdo con Johan Galtung (2003) existen tres. La primera es la violencia directa o intencionada que suele dividirse en dos tipos: sexual y física, y cuya huella traumática afecta la mente y el espíritu.

Por otra parte, se encuentra aquella violencia estructural o indirecta la cual, en palabras de Castro et al. (2021) se origina en instituciones que llevan a desarrollar problemáticas en la estructura social tales como “el hambre, la inequidad, la desigualdad y la injusticia social” al insertarse según Galtung (2003) en “en espacios personales, sociales y mundiales” y actuar mediante derivaciones de violencia de índole económica, represiva y política. En este sentido puede verse no solo como una acción sino también puede ser concebida como un instrumento de sujeción cuyo fin es el de imponerse frente a otros individuos desde la *pobreza condicionada* (restricción a bienes de tipo básico), *represión política* (restricciones de libertad de expresión) y la *alineación*, es este último donde el agente social, empieza a asumir las restricciones como algo natural a su existencia; desatendiendo sus derechos y deberes como ciudadano, lo que termina de legitimar este tipo de violencia. (Calderón y Comellas, 2019, p 165- 170)

Estos dos tipos de violencia encuentran su sustento en una tercera, aquella que está presente en aspectos y elementos constitutivos de la cultura desde estamentos como la religión, la ideología, el lenguaje, el arte y la ciencia, denominada por Galtung (2003) como *Violencia cultural* la cual encuentra su sentido en la esfera simbólica de la existencia y está tan arraigada al componente cultural que resulta difícil una superación de esta.



*Ilustración 1 Pirámide de la Violencia. Fuente: Elaboración propia.*

La gráfica la violencia es representada como un iceberg en el cual su punta, la parte que es visible a los sentidos del hombre, es solo una pequeña pieza que reposa sobre una estructura intangible y ambigua, compuesta de tres esferas que se complementan entre sí: la violencia directa, la violencia cultural y la violencia estructural. (Galtung citado por Calderón y Comellas, 2019)

No obstante, debe mencionarse una última forma de violencia, la cual yace de manera sutil y cuyos rastros no suelen percibirse a simple vista ya que aparece en la esfera de lo simbólico, es decir en lugares como el lenguaje, la ciencia, educación, la religión y la comunicación. Es a través de estos escenarios donde se toma validez y se

instala con otras formas de violencia (Castro et al. 2021). El sociólogo Pierre Bourdieu explica este tipo de violencia como la capacidad o poder de imponer un significado o sentido a un “algo” y lograr que los individuos se identifiquen con ello. Es decir que por medio de la imposición sobre un “agente social” con la “anuencia” de este, efectuando así una normalización del ejercicio de dominación y posterior violencia:

La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar a la dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuándo sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que ésta se presente como natural. (Bourdieu, 1999. 224-225).



*Ilustración 2 Diagrama relacional de las violencias. Fuente: Elaboración propia*

La incorporación de estos discursos, esquemas de pensamiento y acción es lo que Bourdieu (1997) denomina Habitus, lo cual es “esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación” (p.40), podría decirse una aceptación e internalización de acciones y forma de pensamiento del dominante; mientras en el sujeto

dominado se instalan de forma imperceptible al punto de naturalizar conductas o ideales.

En este sentido se empleará el concepto de violencia simbólica como insumo para examinar hasta qué punto las disposiciones, visiones, esquemas de pensamiento y formas de acción -es decir, el *habitus*- se impusieron sobre la figura de la mujer colombiana a mediados del siglo XX. Para ello, se tomará como referencia la vida de María de la Cruz Hinestrosa, cuyo recorrido vital permitirá visibilizar cómo estas estructuras simbólicas operaron en su experiencia personal y social.

### **3.2 Discriminación de género**

#### **3.2.1 Discriminación social**

Desde las ciencias sociales puede definirse la discriminación social como un fenómeno negativo hacia uno o más grupos basándose en nociones preconcebidas, ejerciendo una fuerza o poder en detrimento de la dignidad del otro ya sea por diferencias en condiciones sociales, económicas, psicológicas, de género, raza y culturales. Estas se instalan en el cotidiano por medio de prejuicios y estereotipos que refuerzan este fenómeno. (CNDH, 2012, p. 5-9)

En este sentido los estereotipos, según Navarro et al. (2012), son una elaboración cognitiva basada en experiencias personales y un aparente entendimiento de las características sobre el otro de manera peyorativa, y se manifiesta mediante los prejuicios entendidos como una actitud en la que la diferencia hacia el otro lleva consigo sentimientos de rechazo al valorar la existencia de un individuo o grupo como negativa. Al respecto Héctor Salazar et al. (2007) comentan:

La discriminación, por tanto, denota un fenómeno que ha existido desde tiempos remotos en todas las culturas y en todas las sociedades. Ya veíamos cómo

Aristóteles justificaba la discriminación y la subordinación de los bárbaros y de las mujeres, argumentando que estos grupos carecían del rasgo que vuelve verdaderamente humano al hombre, es decir, el uso pleno de la razón. Y los libros sagrados de todas las religiones han justificado igualmente discriminaciones distinguiendo entre fieles e infieles, entre poseedores y carentes de fe, y, en consecuencia, entre normales y superiores y anormales e inferiores. (Salazar et al. 2007, p.36)

Dentro del concepto de discriminación pueden hallarse tres tipos que se fundamentan en función de la forma en cómo se presentan.

**Discriminación directa:** Se refiere al trato desfavorable sobre una persona o grupo desde el cual no se esconden las concepciones peyorativas presentándose más allá de prejuicios y estereotipos hacia acciones concretas, “la cual es invocada explícitamente como motivo de la distinción o exclusión”.

**Discriminación indirecta:** Si bien describe un trato desfavorable, los mecanismos en qué esta se presenta se camuflan por medio de preceptos, arquetipos y eufemismos que son adoptados en la sociedad normalizando aquellas costumbres o prácticas cotidianas que devienen en una descalificación del otro de forma consciente o inconsciente.

**Discriminación interseccional:** El concepto contempla una convergencia de los factores en que se puede presentar la discriminación debido a que un mismo individuo puede ser excluido en función de su género, la raza u origen étnico, la clase social, la orientación sexual, entre otros. Al respecto Kimberlé Crenshaw enfatiza en que la confluencia de estas desigualdades en cada individuo es única y merece ser estudiada de acuerdo a las cualidades que se presentan:

El término interseccionalidad -intersectionality- fue introducido por Crenshaw (1989) para recoger la presencia de esas desigualdades múltiples (género y orientación sexual, género y clase, etc.) y enfatizar que no sólo representan una mera suma de categorías, sino que dan lugar a una situación única y cualitativamente distinta. (Cortes, 2023. p.66)

De acuerdo con los elementos previamente expuestos se pretende discernir en la vida de la compositora, si enfrentó casos de discriminación directa, indirecta, o si a presentar de manera interseccional la discriminación.

Bajo este marco se pretende dilucidar si Maruja Hinestrosa se pudo haber visto afectada bajo aspectos de la discriminatorios en torno al género, al lugar de procedencia y/o cultura que lo caracteriza o si se le presentó alguna restricción en cuanto al acceso a la educación o si se le privó de algún derecho fundamental.

### **3.3 Invisibilidad social.**

La invisibilidad por sí sola puede entenderse como la cualidad que tiene un cuerpo de no ser visto por un observador, sin embargo, las ciencias sociales exponen que más allá de ser una cualidad se revela como un fenómeno en el que no solo se niega la existencia física, sino también se niega la existencia social, desde su interacción con el otro y evidencia las relaciones de poder en cuyo caso la visibilidad carece de todo reconocimiento en relación con el entorno, la identidad, el género, las costumbres, lo ideológico, entre otros. (Sanhueza et al, 2022, p.230-231).

Este proyecto se vale de este término para poder analizar el cómo y el por qué, así como los mecanismos y prácticas sociales, políticas y culturales que han invalidado a la mujer en el campo del arte musical y en la zona andina colombiana, además de identificar cómo los elementos ya mencionados han llevado a su discriminación.

Teniendo en cuenta que la compositora vivió gran parte de su vida en Nariño, exactamente en San Juan de Pasto, el hacer una lectura por medio de este término permite examinar con detalle al territorio, a partir de su concepción interna en el “autorreconocimiento desde adentro”; como externa en el reconocimiento desde afuera por ‘los otros’, y las diferencias que subyacen a partir de sus imaginarios territoriales. Echevarría (2001). Y así poder entender las relaciones de poder implícitas en la estructuración centro-periferia, del mismo modo, develar que hasta las mismas costumbres o fronteras delimitan un territorio en función de su identidad.

### **3.4 Perspectiva de los saberes sometidos a través de Maruja Hinestrosa.**

#### **3.4.1 Saberes sometidos**

Los procesos mediante los cuales se instauraron los sistemas de pensamiento en América a través de la colonización fueron causantes de una forzosa alienación al establecer sus formas de creencia y pensamiento eurocentrista sobre una multiplicidad de culturas, impartida por medio de prácticas deshumanizantes en donde el poder constituyó una fuerza opresora cuyos vestigios pueden percibirse en la actualidad. En este sentido las formas en cómo se contempla el poder bajo las lógicas de Michel Foucault permite descifrar los mecanismos, implicaciones y las relaciones con los dispositivos de poder, los cuales devienen en el sometimiento de uno o varios grupos, y por tanto la descalificación de prácticas y/o saberes culturales establecidos en una época y cuya invalidación pueden mantenerse en el tiempo.

En este sentido, en sus estudios sobre el funcionamiento del poder en la sociedad, Michel Foucault considera que cada época cultural posee un código fundamental, un orden o configuraciones que adopta el saber que llama episteme lo que se dice y se calla en aquella cultura y sobre cuyo fondo se elaboran,

piensan e interpretan los objetos (a priori histórico). (Fuenmayor 2006, 230-231).

De acuerdo con lo anterior, en cuanto a las relaciones desiguales de poder en cuestión de saberes particulares y prácticas, se acuña bajo la lógica de Foucault como aquellos contenidos históricos que han sido ocultos o reprimidos en discursos o “coherencias funcionales o en sistematizaciones formales” es decir, organismos o instituciones que al establecer verdades como oficiales han silenciado u omitido del discurso dominante a los saberes subalternos o disidentes. Por otra parte, menciona que los *saberes sometidos* deben entenderse como “toda una serie de saberes calificados como incompetentes, o, insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o de la científicidad exigida.” (Foucault, 1992, p.136-137)

Ahora bien, esta investigación se moverá en aras de entender cómo un conjunto de conocimientos particulares; saberes regionales sin unanimidad, son descalificados en función de quienes lo producen y desde su procedencia geográfica. Es por esto que, alrededor de la figura de Maruja Hinestrosa, se buscará indagar en qué medida sus aportes en el medio se vieron descalificados por constructos culturales asociados al género (masculino/femenino) y haberse enfrentado a un mundo musical donde los hombres han tenido una mayor relevancia en la esfera público-privada y, por ende, mayor visibilidad. Sin embargo, en el caso de Hinestrosa a pesar de haber contado con una solvencia económica, a diferencia a otras mujeres, este hecho no le garantizó un mayor reconocimiento de sus saberes y/o aportes, salvo en la actualidad que recién se empiezan a visibilizar los elementos previamente mencionados de su vida y obra. Es decir, una *insurrección de los saberes sometidos* (Foucault 1992, p.138-139).

### 3.5 Materiales efímeros

Si bien algo que ha demostrado la arqueología es que, por medio de los pequeños detalles se puede ampliar el espectro de factores o hechos que han formado parte de la historia humana, esto permite reconstruir, reevaluar el pasado y entender cómo se configura el presente. Un ejemplo claro puede ser el epitafio de Seikilos en donde no solo se evidencian parte de los ritos funerarios, sino que brinda un acercamiento a la práctica musical, lenguaje y costumbres de una época. De acuerdo a esto, es pertinente mencionar aquellos insumos que según su fabricación y/o materiales usados han permitido su preservación en el tiempo y por ende son testigos de la historia misma.

En la preservación de la historia se encuentran aquellos materiales que en la época representaban un valor pasajero, es decir, que tenían relevancia en el momento, mas no en su conservación en el tiempo. Sin embargo, estos permiten dar un complemento a lo que las *macro-historias*<sup>1</sup> tal vez pasaron por alto y aportan aspectos más concretos. Se refiere entonces a folletos, programas de mano, volantes, entre otros, lo que Javier Docampo y Rosario López de Prada definen bajo el término de *Material efímero*. (Docampo y López citado por Fula, 2012. p.222)

En el marco de este proyecto se ha empleado *Material efímero* para referirse a fuentes de información provenientes de espacios de concierto, periódicos y reseñas que circulaban en la época de Maruja Hinestrosa, así como lo relacionado a la circulación de su obra y las dinámicas socioculturales de su tiempo. Esto haciendo hincapié en acceso a la historia de quienes han estado implicadas de una u otra manera en el campo de la música y de las cuales sin embargo se conserva poco.

### 3.6 Divulgación y difusión

Hacia el siglo XVII el campo de las ciencias comienza a especializarse, al

delimitar con mayor especificidad las ramas que hoy en día la componen, lo que supuso una terminología más detallada para precisar el propósito de cada una (lenguaje científico). La tecnificación del lenguaje cimentó las bases para creación de comunidades científicas que brindaron prestigio a sus integrantes y a su vez promovieron un entendimiento más claro de la ciencia. Esto evidenció que la *difusión* se entendía más como una práctica que como un término, en aras de buscar precisión y evitar ambigüedades.

Ante la tecnificación del lenguaje, el proceso y la práctica científica se originó una brecha cultural entre la comunidad científica y la sociedad, el primero llegando a un hermetismo, la segunda cayendo en un desconocimiento. De esta situación surgió la preocupación de figuras como Marín Mersenne (1588-1648), quien consideraba importante que la ciencia tuviese lugar en el contexto de aquellos que no necesariamente eran del campo científico, pero que sí veían la influencia de esta en sus vidas.

Otra cuestión acaecida por esta interrogante recayó en la comunidad y sus miembros, especialmente aquellos cuyos aportes y propiedad intelectual no sentían totalmente resguardados de posibles usos no autorizados o adjudicaciones mal intencionadas, por lo que darse a conocer a un público lego, les daría seguridad en la autoría y por añadidura una mayor valoración de sus avances. Por último, también estuvieron en concordancia las instituciones e investigadores cuyo acceso a un público mayor tenía en parte un fin económico. En consecuencia, estos acontecimientos cimentaron lo que hoy se conoce como *divulgación*.

Si bien la difusión y divulgación denotan diferencias sutiles en el cual el lenguaje es uno de los principales medios que los distinguen, en la música estos suelen aparecer de forma indiferenciada haciendo pensar que se sobreentiende su relación,

dado que a nivel conceptual el fin de los dos términos se remite a la circulación de lo que a la disciplina concierne.

Para el presente proyecto es conveniente realizar una distinción de conceptos y realizar una lectura en el campo musical, dada su ausencia en este, para conseguir un análisis más cercano de las dinámicas en la época (mediados del siglo XX) desde los lugares que resultaban ser significantes para los compositores/as de música andina colombiana en ámbitos privados y públicos, así como en los espacios formales e informales que garantizaba la subsistencia de la obra y su legado. Es por ello que se estableció una delimitación alrededor de estos conceptos en el contexto musical.

**Difusión:** Proceso de transmisión de componentes y/o saberes específicos (técnico, interpretativo, histórico, social) de la esfera musical que se refleja en ciertos espacios formales e informales (festivales, charlas, tertulias, coloquios, congresos, encuentros académicos) focalizados hacia un público que ha desarrollado un sentido de pertenencia y conocimiento particular por una cultura, género, instrumento o incluso una época.

**Divulgación:** Proceso de transmisión de componentes y/o saberes hacia un público general que concibe la música desde diversas perspectivas como el ocio o esparcimiento. Emplea un lenguaje sencillo y accesible que logra comunicar aspectos técnicos de la disciplina por medio de símiles, comparaciones y metáforas. Generalmente se lleva a cabo en espacios masivos de circulación de información, como la radio, la televisión, los periódicos, conciertos, festivales y medios digitales, así como espacios locales de entretenimiento privado como bares, restaurantes, tertulias.

Finalmente, el propósito de la divulgación consiste en llegar a un público general que no necesariamente tiene conocimientos previos de la música o el aspecto

musical expuesto. Al respecto Marina E. Junquera (2022) citando a Mario Mora, señala que en el ejercicio de divulgar es prioritario “hacer el lenguaje accesible” para que todo público lo entienda. Para esto es fundamental transformar el lenguaje en términos sencillos de fácil comprensión y seguimiento. (Junquera, 2022)

Es preciso aclarar que determinados públicos o individuos sean vistos desde uno u otro término no representan la marginación de estos o superioridad en los conocimientos, más bien se refiere a la interacción del espacio entre los sujetos con la música, así como los procesos que la median. Y en este ejercicio la interpretación puede variar entre los asistentes y el saber musical que posean.

De acuerdo con los objetivos planteados en el presente proyecto, se ha partido de las definiciones de *divulgación* y *difusión* desde el campo científico, puesto que desde allí es donde se encuentra una mayor claridad en la definición y en la forma en cómo los conocimientos y/o saberes se manifiestan a un público desde diversos contextos (Santos 2010). Esto genera distintos propósitos, ya que las interacciones implican una codificación y decodificación diferentes. En el caso de Maruja Hinestrosa permitirá dilucidar cómo funcionaron los espacios de difusión y divulgación (revistas, radio, prensa, conciertos y tertulias) para negar o aprobar la figura de la compositora por condiciones culturales o de género.

### **3.7 Dueto Andino**

En el ámbito musical no es una excepción que los términos sufran cambios en función del contexto que los rodea o las transformaciones dentro del sistema musical, así como el surgimiento de nuevas tendencias o el redescubrimiento con el pasado. Un ejemplo de esto son las variantes de lo que hoy se conoce como dueto o dúo y la música escrita para dos voces dentro de un aria donde cada una acompañaba o contrastaba

(Latham, 2008). Posteriormente esta forma se desarrolló hacia el ámbito instrumental con dos instrumentos iguales o de una misma familia y cuya característica principal yace en que la distribución del canto o melodía se encuentre repartida por igual.

Dúo: Este nombre se da en general a toda la música [escrita] a dos partes, pero actualmente se restringe su significado a dos partes solistas, vocales o instrumentales, con exclusión de los simples acompañamientos, que no se toman en consideración. Así, se denomina dúo a una música a dos voces, aunque exista una tercera parte para el bajo continuo y otras para la sinfonía. En una palabra, para constituir un dúo son necesarias dos partes principales entre las cuales el canto se halle distribuido por igual. (Rousseau 2007, p191-192)

Ahora bien, si se ubica en un contexto más cercano, puntualmente hablando de la región andina colombiana, es preciso mencionar que los duetos o dúos son en gran medida vocales y dentro de estos el elemento musical se teje en una textura musical donde una melodía destaca (de forma instrumental en la introducción e interludio y melodía cantada en los coros y estrofas) y un acompañamiento acórdico la soporta y destaca.

En cuanto a la tradición de música colombiana, el formato de dúo instrumental no es el más usual y de encontrarse, suele variar su planta instrumental donde un instrumento melódico como el violín, bandola, flauta y clarinete es acompañado por otro como la guitarra, tiple, bajo. Sin embargo, la conformación más típica yace en el trío o la estudiantina donde se divide la masa instrumental en secciones así: sección melódica, llevando los registros más agudos con la bandola o flautas (ocasionalmente) y sección armónica con los registros medios a cargo de tiple y registros bajos con las guitarras y bajo o contrabajo, en ocasiones implementando una sección rítmica a cargo

de la percusión menor o tambora. (Rendón, 2009)

En la actualidad pueden ubicarse diversas propuestas enmarcadas en el dueto o dúo, cada una con características distintas desde su conformación instrumental hasta la manera en cómo se ejecuta la melodía junto con la armonía. Por una parte, se encuentran duetos en los que manejan la textura de melodía con acompañamiento, en los cuales cada instrumento asume un rol a lo largo de la obra. Ejemplo de ello se encuentran en ejecuciones de tiplistas como Pedro Nel Martínez<sup>2</sup> o José Luis Vesga Martínez<sup>3</sup> quienes asumen roles de tiple melódico e instrumento armónico (guitarra, tiple, piano u órgano).

Bajo esta misma textura musical se encuentran aquellos dúos que dentro de una misma obra intercambian el rol o emplean lo que Jan Larue (1989) denomina *Grado y frecuencia de contraste* donde el compositor o en este caso, los intérpretes pueden optar por desplazar la melodía a otros instrumentos de forma gradual o repentina (al llegar a una sección nueva) ejerciendo una “profunda influencia sobre la composición”. Para este caso puede referenciarse el caso de *Carlos Vásquez y Jonathan Reyes Dúo*<sup>4</sup> (tiple – órgano), *Robledo Tobón Dúo*<sup>5</sup> (dueto de guitarras).

En última instancia se encuentran aquellos duetos que emplean distintos tipos de texturas tales como: homofonía, melodía con acompañamiento como el caso de Robledo Tobón y polifonía o contrapunto que emplea *El dúo Barrockófilo*<sup>6</sup> en donde integran elementos previamente mencionados sumado a fragmentos o frases independientes a la melodía principal (Larue, 1989).

La presente investigación se enmarca en realizar una serie de arreglos que contemplen la guitarra y el tiple como formato de dueto o dúo sobre aires andinos colombianos, es decir ritmos propios de la región como el pasillo, el bambuco, y el vals.

Vale la pena señalar la poca evidencia o registro de un formato con estas características (tiple y guitarra) dado que ambos instrumentos suelen ser empleados en la tradición como acompañantes de una melodía que suele estar a cargo de una bandola, una flauta, un clarinete o un piano. Se buscará ahondar en el rol melódico de la guitarra y el tiple en diversas texturas como la homofonía u homorritmia o el contrapunto, sin dejar de lado la tradicional forma de melodía más acompañamiento. Esto se realizará sobre el repertorio de la compositora María de la Cruz Hinestrosa (Maruja Hinestrosa) con el propósito de seguir contribuyendo en la difusión y divulgación de obras y acervo de la compositora.

## Capítulo cuatro: Marco metodológico

### 4.1 Enfoque epistemológico

Para desarrollar este trabajo enmarcado en la línea de investigación *Música y Sociedad*, se requiere emplear una ruta que conciba a los sujetos y su realidad como un constructo donde significado, símbolos y valores adquieran trascendencia en la medida que los escenarios sociales pueden constituirse como influencia del fenómeno que se estudia (Bonilla Castro & Rodríguez Sehk, 2005).

Por lo tanto, la recolección de insumos para esta investigación no puede tomarse desde una perspectiva meramente cuantificable, ya que los trayectos vitales y la producción artística no pueden ser estandarizados ni regulados mediante cifras, entendiendo que este ejercicio musical puede depender de variables socioculturales. En ese sentido, María Eumelia Galeano Marín (2004) asegura que:

Los estudios cualitativos ponen especial énfasis en la valoración de lo subjetivo y lo vivencial, y en la interacción entre sujetos de la investigación; privilegian lo local, lo cotidiano y lo cultural para comprender la lógica y el significado que tienen los procesos sociales para los propios actores, que son quienes viven y producen la realidad sociocultural. (Marín, 2005. p20-21)

Es por esto que la historia de vida como técnica pretende indagar aspectos que hacen relevante a un individuo dentro de un determinado círculo, además de develar por medio de un caso particular las estructuras políticas, culturales y sociales, al igual que las problemáticas gestadas dentro de estas y la incidencia en un gremio, grupo o territorio del que la persona hizo o hace parte. Al respecto Mallimaci & Giménez señalan que:

El interés central de la utilización de la historia de vida como herramienta metodológica es variado: sea porque nos interesa profundizar en la trayectoria de una persona determinada, sea porque la literatura del caso a investigar mencione a tal o cual persona o familia, o porque un caso individual puede iluminar el hecho investigado y desafiar las construcciones teóricas. (Mallimaci & Giménez B, 2006, pág. 185).

Por medio del estudio de la historia de vida de Maruja Hinestrosa se pretende seguir volcando la mirada a las figuras femeninas dentro del campo musical y cuyos aportes no se han contemplado en gran medida dentro de la historia.

Los medios que se implementarán para la recolección de información son: revisión documental de la compositora, entrevistas semiestructuradas a familiares, investigadores, profesores de cátedra de los respectivos instrumentos. En cuanto a la selección de repertorio se tendrá en cuenta, antecedentes del formato tiple-guitarra, análisis estilísticos de este formato, así como procesos de adaptación para el formato dueto. Se dejará consignado el proceso creativo y la puesta en escena de los arreglos, así como las vivencias y experiencias en la elaboración de los arreglos, en un diario de campo, en el cual se reflejará las dificultades y aspectos que se decodificaron en la obra de Maruja Hinestrosa, desde un lenguaje pianístico hacía un lenguaje para instrumentos cordófonos como son el tiple y la guitarra.

Posterior a esto se planea realizar una serie de arreglos para el formato de dueto tiple-guitarra, tomando como base la poca proyección de este formato dentro del campo de las músicas andinas colombianas.

## 4.2 Historia de Vida

Este proyecto de investigación se enmarca en la historia de vida como técnica de investigación la cual permite entrever acontecimientos relevantes, prácticas cotidianas, así como la perspectiva de la persona, para este caso Maruja Hinestrosa de Rosero a través del contexto social, político, cultural y simbólico en el que trascurrió su vida y obra.

Igualmente, las historias de vida permiten revelar las realidades de diversos contextos y lugares a partir de la comprensión de un caso particular, pues los aspectos que se dejan ver a través de una sola persona pueden extrapolarse hacia el análisis de otros grupos o actores sociales e incluso ser punto de partida para el análisis de fenómenos que trascienden la época misma de quien se investiga. (Chárriez, 2012. p60)

Sin embargo, y en coherencia con los objetivos expuestos en la investigación, se debe precisar que el encuentro con Maruja no se realizará de forma directa, puesto que la compositora falleció el 09 de enero de 2002, es por ello por lo que se contará con personas cercanas a la artista desde lo familiar y profesional. Al respecto López Cano (2014) recoge una definición de la historia de vida, orientada más hacia la reconstrucción biográfica y reconoce que este método no solo puede ser investigado desde el testimonio de la persona, sino que puede valerse de individuos cercanos a su entorno. De igual manera, González citando a Langness, define la historia de vida como “el registro extenso de la vida de una persona, informado por ella misma, por otras personas o por ambos procedimientos, tanto si se presenta de forma escrita; como si resulta de entrevistas mantenidas con el sujeto”. De acuerdo con lo anterior, se pretenderá establecer un testimonio lo más cercano a la perspectiva de la compositora.

### 4.3. Caracterización de la población

Con base en los principios de adecuación y suficiencia expuestos por Bonilla (2005) citando a Fossey, en donde es relevante delimitar grupos o conjuntos representativos de personas, para alcanzar los propósitos del proyecto, se decidió trabajar con cuatro grupos poblacionales que ofrecen conocimientos y perspectivas diferentes (p.139).

En este caso, el primer grupo poblacional corresponde a las personas allegadas a Maruja Hinestrosa (Jaime Rosero, su hijo mayor), un segundo grupo con personas que han investigado su vida y el territorio que habitó (Luis Gabriel Mesa, José M. Bastidas) y también aquellos que han realizado estudios sobre la discriminación de género y musicología feminista (Alejandra Quintana). En un tercer grupo aquellos que han estado involucrados de alguna manera en la organización, gestión o cubrimiento de espacios de divulgación musical, como es el caso del Festival de Música Andina Mono Núñez.

Por otra parte, se considera a maestros pertenecientes al ámbito de la música andina colombiana como último grupo poblacional (Enerith Núñez Pardo y Oscar Santafé) ya que pueden a partir de su experiencia aportar una mirada desde la academia y espacios de difusión; estos últimos son docentes activos de las cátedras de tiple y guitarra respectivamente en la Universidad Pedagógica Nacional. Dentro de la caracterización de la población para la recolección de información se establecieron cuatro perfiles (población).

#### ***Población 1. Hijo***

La 'Población 1' lo conforma una sola persona, el hijo de Maruja, debido a que es de los pocos individuos que conocieron de cerca a la compositora y pueden proporcionar una visión única sobre su vida y obra. Además, es quien actualmente

conserva gran parte de la producción artística de ella y se encarga de preservar su legado. Desafortunadamente, sus hermanos Roberto y Gloria, así como su esposo Jorge Rosero, ya fallecieron, lo que hace que la perspectiva del hijo sea aún más valiosa.

Se pretende indagar la perspectiva de Jaime Rosero (hijo) sobre Maruja Hinestrosa y aquellos aspectos de índole personal, así como las posibles lecturas que daba ella y sus allegados a las prácticas cotidianas del siglo XX. También se quiere entender cómo era su relación con el campo de la música andina colombiana, al igual que todo aquello que permeó su existencia. Es por esto que quien cumple con las condiciones idóneas es su hijo, Jaime Rosero Hinestrosa.

Se busca indagar sobre posibles dinámicas discriminatorias en el entorno social, familiar o musical que se hayan presentado a lo largo de la vida de Maruja, así como conocer sobre las tendencias políticas de la compositora y su influencia sobre su labor. También se busca conocer sobre los roles que como mujer asumía en el ambiente familiar y cómo afectaba o favorecía su labor como compositora y músico.

A continuación, se presenta una tabla de los elementos que se analizarán con esta población específica:

<b>Discriminación</b>	<b>Invisibilidad</b>	<b>Saberes sometidos</b>	<b>Difusión/divulgación</b>
Se busca indagar sobre la percepción de la compositora en el entorno social, familiar y musical y en cómo se contrastaba con las demás mujeres en aquella época.	Entender qué valor le confería la compositora al hecho de que su obra llegará a manos de otros músicos y estos le dieran desde sus interpretaciones una visibilización a su obra.	Se quiere conocer sobre las tendencias políticas, los roles que como mujer asumía en el ambiente familiar y cómo estos influenciaron su labor de compositora y músico. Por otra parte, se pretende saber hasta qué punto se valoraba su trabajo artístico, sabiendo que en el hogar el arte hizo parte importante.  Se quiere indagar sobre el proceso de aprendizaje de la compositora en torno las músicas andinas colombianas dado que su ejercicio creativo se dio de manera clandestina.	Se quiere comprender cómo era la percepción y reacción de la compositora frente a los diferentes medios de divulgación y difusión tradicionales y emergentes que supusieron un cambio en la época. De acuerdo con estos medios cómo se recibía y que tipo de música se oía en el hogar y cómo de alguna forma configuraron su visión sobre las músicas del país.  Conocer la actividad musical fuera de los espacios de concierto, si se hacían tertulias, reuniones familiares, amigos, entendiendo que en la época la mujer era anfitriona y participe activa de estos eventos a través de la interpretación del canto, el piano y declamación.

*Tabla 1 Población 1. Hijo*

### ***Población 2. Expertos en ámbito académico***

Se buscará que las personas entrevistadas aporten su experiencia en el ámbito investigativo, específicamente de la musicología y puedan brindar luces en aspectos público-privados de la compositora, dinámicas socioculturales en la música andina colombiana y la relación de estos con fenómenos como la discriminación de género. Por este motivo se contempla a:

- *Luis Gabriel Mesa Martínez*

Ha realizado estudios en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granadas y se ha desempeñado como pianista y arreglista. Actualmente es musicólogo de la Pontificia Universidad Javeriana. En 2014 publicó una investigación en torno a la compositora, la cual se titula “Maruja Hinestrosa: Identidad Nariñense a través del piano”. Para esta investigación es importante la perspectiva del maestro Mesa ya que conoció a la compositora, realizó una investigación de su vida y obra, rescatando parte de esta, además, de ahondar en aspectos que permearon a la compositora como su territorio, su familia, influencias extra musicales y del contexto de su época.

- *Alejandra Quintana*

Musicóloga de la Pontificia Universidad Javeriana con Magíster en estudios de género, sus áreas de estudio están enfocadas a la historia de las mujeres en la música y musicología de género. Cuenta con distintas publicaciones referentes a la participación de las mujeres en las músicas tradicionales y simbologías de género otorgadas a los instrumentos.

- *José Menandro Bastidas España*

Profesor asociado del programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, es Licenciado en Música, Especialista en Educación Musical y en Estudios Latinoamericanos y Doctor en Ciencias de la Educación.

Es flautista, investigador, autor de libros y artículos y profesor de Historia de la Música. Asimismo, sus líneas de investigación han estado direccionadas hacia la historia de la composición, la educación musical y mujeres, música y sociedad. Es a través de este autor que se logra entender la relación del territorio en el que vivió la compositora, el pensamiento del cotidiano, las dinámicas del ejercicio musical, la educación y los cánones de la época en la sociedad pastusa cuya influencia permeó a la compositora.

<b>Discriminación</b>	<b>Invisibilidad</b>	<b>Saberes sometidos</b>	<b>Difusión/divulgación</b>
<p>Se indagará sobre los arquetipos de la mujer que primaban en el territorio que habitó Maruja Hinestrosa sobre mediados del siglo XX.</p> <p>Por otra parte, se busca conocer en qué medida impactó el movimiento feminista a la sociedad pastusa y si de alguna manera esto pudo incidir en la forma en como Maruja se percibía y creaba su música.</p> <p>Se analizará información sobre las posturas familiares en cuanto a los roles y tareas en el seno del hogar, en contraste con el ejercicio compositivo de Maruja y si de algún modo existieron confrontaciones y discrepancias entre estos.</p>	<p>Se buscará conocer las posibles perspectivas de los compositores de música andina colombiana hacia las compositoras a mediados del siglo XX.</p> <p>Conocer si existieron prácticas por las cuales se debe la invisibilización en el oficio musical de la mujer y si en el presente persisten.</p> <p>Conocer la relación del territorio habitado por Maruja Hinestrosa y su obra, es decir entender el sentido de pertenencia desde el territorio a través del arte.</p>	<p>Se pretende indagar en qué medida fue relevante para Maruja Hinestrosa convertirse en uno de los referentes de la música nariñense. También se busca conocer si estos reconocimientos artísticos escalaron a una retribución material, monetaria o simbólica.</p>	<p>Se quiere conocer sobre la relación de Maruja con los medios de difusión y cómo a pesar de las restricciones culturales su obra llegó a ser escuchada en medios como la radio.</p> <p>Examinar las dinámicas de divulgación musical en el siglo XX con respecto a la circulación de obras, además, conocer si llegaron a darse espacios donde haya figurado repertorio de compositoras o intérpretes femeninas.</p>

*Tabla 2 Población 2. Expertos en ámbito académico*

### ***Población 3. Expertos en divulgación***

Por medio de este grupo se buscará conocer el aspecto histórico en el que se inscriben los festivales como espacios de difusión de la música andina colombiana y su relación con la imagen de la mujer en lo instrumental, las posibles desigualdades respecto al género o la equidad que quizás promuevan los festivales.

- *Bernardo Mejía Tascón*

Administrador de empresas y actual director ejecutivo de Funmúsica (Fundación Promúsica Nacional de Ginebra) encargada de organizar el Festival del Mono Núñez en Ginebra, Valle del Cauca. Ha sido partícipe en las asambleas del certamen desde 1998 y ha ejercido como director a partir del año 2000. Por lo anterior se considera pertinente conocer su percepción sobre la figura de la mujer en la escena artística, más específicamente acerca de las compositoras e intérpretes que han pasado por el concurso. Del mismo modo se pretende indagar sobre los procesos organizativos que trae consigo uno de los festivales más importantes de la zona andina colombiana.

Discriminación	Invisibilidad	Saberes sometidos	Difusión/divulgación
<p>Examinar en el marco de la música andina colombiana, la participación y/o reconocimiento de la mujer en el campo instrumental, en contraste con la población masculina. Entendiendo la “participación” desde diversos roles, es decir gestión, dirección, composición o interpretación.</p> <p>Comparar cómo se ha percibido la actividad de las mujeres en contraste con los hombres, desde la organización hasta la participación directa del Festival Mono Núñez.</p> <p>Indagar cuántas compositoras de música instrumental se reconocen a lo largo de la historia del festival y qué tan significativas han sido para el certamen desde lo simbólico.</p>	<p>Se busca entender como dentro de la historia del festival se ha configurado la imagen de la mujer y así poder examinar las dinámicas socioculturales bajo las que se han desarrollado las distintas ediciones del certamen.</p>	<p>Investigar la presencia de discursos aceptados que influyan en el entorno del festival y se manifiesten en la ejecución musical, a través de la perpetuación de prejuicios y la reproducción de estereotipos sobre quiénes deben tocar ciertos instrumentos o tener roles específicos en la música.</p> <p>Examinar qué factores y lineamientos se tienen en cuenta para valorar a los aportes y saberes de figuras con trayectorias representativas en la música andina colombiana.</p> <p>Desde la parte directiva y organizacional, se busca analizar cómo se conciben los aportes de la mujer en el campo instrumental de la música andina colombiana a lo largo de la historia del festival.</p>	<p>Analizar el grado de importancia que se le confiere al Festival Mono Núñez como espacio de difusión de compositores/as e intérpretes. De igual manera conocer si las talleres, conversatorios y tertulias se configuran como espacios relevantes para la divulgación de la riqueza cultural de la región y aquellos actores que fueron y hacen parte de ella.</p>

*Tabla 3 Población 3. Expertos en divulgación*

#### ***Población 4. Catedráticos***

En este campo se pretende examinar las dinámicas sobre las que se inscribe o se ha inscrito el ejercicio artístico de la mujer en el área de la música instrumental en la región andina colombiana, con el fin de poder entender si los sujetos reconocen y/o evidencian relaciones desiguales en el ejercicio pleno de esta disciplina. Y en este sentido identificar qué estrategias y/o dinámicas se han propuesto o se proponen, con el fin de llegar a una equidad en repertorios y difusión desde las respectivas cátedras.

- *Oscar Orlando Santafé*

Es pedagogo musical, tiplista, director de orquesta, arreglista y compositor. Ha participado en diversas agrupaciones, en numerosos recitales, eventos, conciertos, festivales en Colombia, entorno a la música andina colombiana, así como escenarios de Latinoamérica y Europa.

Es pertinente debido a su larga trayectoria en el medio musical y pedagógico, que le ha permitido adquirir un profundo conocimiento de la música andina colombiana. Actualmente se desempeña como docente titular de la cátedra de tiple en la Universidad Pedagógica Nacional y como director de la Orquesta Típica de la misma.

Se buscará conocer a través de su experiencia cómo ha observado el panorama de las compositoras e intérpretes en la escena de la música andina colombiana. Por otra parte, se quiere ahondar sobre qué tanta noción de repertorio de mujeres se aborda o ha abordado desde su trayectoria artística y como docente de la cátedra de tiple, además de examinar tanto se reconoce la trascendencia de las artistas en la construcción del tejido musical de Colombia.

- *Enerith Núñez Pardo*

Es abogada de la Universidad Libre y Especialista en Gestión de la Universidad del Rosario. Además, es arreglista, compositora, tiplista, investigadora y pedagoga de la Universidad Pedagógica Nacional, donde fue pionera en la creación de la cátedra de tiple.

Ha publicado una gran variedad de investigaciones en torno a compositores de la música andina colombiana como José A. Morales y Jorge Velosa, así como sobre músicas del mundo, consignándolas en arreglos para formatos de cámara, dueto de tiple y solista, así como arreglos corales a voces iguales y mixtas.

Como intérprete se ha desenvuelto en el Trío arcoíris, y como concertista de tiple solista. Actualmente es docente en la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Se considera relevante para el presente trabajo, ya que al tener una trayectoria amplia en la música colombiana y ser figura relevante en la interpretación del tiple puede dar una perspectiva desde su experiencia, de cómo ha transcurrido su ejercicio musical en los distintos roles que ha desempeñado.

<b>Discriminación</b>	<b>Invisibilidad</b>	<b>Saberes sometidos</b>	<b>Difusión/divulgación</b>	<b>Instrumental</b>
Realizar la lectura en torno a temas de género en el ámbito musical universitario, desde su trayectoria como docentes	Desde su trayectoria como docentes e intérpretes se pretende averiguar qué figuras femeninas reconocen dentro del campo de la música andina colombiana instrumental a través del repertorio que han interpretado a lo largo de sus carreras y en el desarrollo de su labor docente, además de la concepción de la mujer en el campo de la música andina colombiana desde lo instrumental en ámbitos académicos y no académicos.	Examinar la visión que tienen con respecto a compositores cuya actividad musical se ha desarrollado lejos de los nichos académicos y cuya circulación se da desde lo local y regional, como legado musical de una tradición cuya forma de aprendizaje se constituye en dinámicas diferentes a la academia.  Analizar cómo se validan o invalidan los referentes en los círculos académicos los cuales constituyen los repertorios a interpretar y si en estos procesos consideran el género como uno de los factores determinantes.  Analizar la relación de la academia con los repertorios o músicos que se forjan fuera de ella.	Indagar tanto en el ámbito académico como fuera de él, su conocimiento sobre la existencia de espacios dentro de la música andina colombiana donde circulen de repertorio de compositoras.  Analizar el grado de importancia que le confieren a la labor musical de la mujer en la música andina colombiana en lo instrumental.	Saber si se tiene conocimiento sobre el ejercicio compositivo para la Guitarra y Tiple como dueto, así como su desarrollo histórico en ese formato. Examinar si estos dos instrumentos se contemplan o no en los formatos instrumentales de la música andina colombiana y entender el por qué.  Investigar si se contemplan la reconfiguración de los roles tradicionales del Tiple y la Guitarra en la música andina colombiana, a través de los distintos formatos.

Tabla 4 Población 4. Catedráticos

#### **4.4. Herramientas de recolección de información**

En lo que refiere a las herramientas de recolección de información que se usarán en esta investigación, emergen tres instrumentos principales: 1) diario de campo, 2) revisión documental y 3) entrevistas estructuradas y semiestructuradas. A continuación, se presentará cada una de las herramientas seleccionadas:

##### **4.4.1 Diario de campo**

Se empleará el presente instrumento de recolección como un medio en donde se consignará las perspectivas iniciales de la investigación y cómo estas se fueron modificando en mayor o menor medida a lo largo de esta, en función de las distintas temáticas en torno a la discriminación de género en la música andina colombiana. Dado que el enfoque de la investigación es cualitativo y se centra en comprender fenómenos sociales, las experiencias y perspectivas de las personas involucradas son insumo vital.

De esta manera se comienzan a reformular problemas que producen interrogantes e hipótesis de trabajo, a partir de las cuales pueden generarse nuevas instancias de relevamiento y profundización de la información en el campo, marcando, de alguna manera, los pasos a transitar y gravitando en la focalización de las observaciones futuras. (Ameigeiras 2006. p137)

Por eso se quieren incluir las motivaciones personales de los investigadores, sus transformaciones en el campo artístico, contribuyendo a una nueva visión de su contexto inmediato y cambios profundos en el modo de repensarse como docentes, músicos e intérpretes. Es preciso añadir que la transversalidad en el diario de campo tendrá no solo las perspectivas personales de los investigadores, sino aquellos aspectos técnicos, compositivos e interpretativos que se emplearán en el proceso de elaboración de los arreglos en base a la obra de Maruja Hinestrosa.

#### 4.4.2. Revisión documental

El tiempo deja evidencias de acontecimientos muchos de ellos consignados en papel como lo son revistas, periódicos, libros o materiales efímeros de los que sirven de insumo a investigaciones como la actual. No obstante, cabe destacar que, en disciplinas artísticas, puntualmente la música, es necesario la consulta de archivos tales como partituras, archivos fonográficos, CDs, DVDs y materiales multimedia. (López-Cano y San Cristóbal Opazo 2014)

Recurrir a este tipo de fuente permitirá a la investigación rastrear la obra de la compositora y descifrar particularidades de su proceso artístico, así como el contexto sociocultural que la permeó. Desde estos se pretende analizar los discursos de poder que se daban entre los espacios público – privados que habitó y las dinámicas por las que se vio envuelta en el transcurrir de su existencia.

El presente proyecto de investigación se valdrá de lo que Marín (2012) denomina *revisión documental* como “técnica privilegiada para rastrear, ubicar, inventariar, seleccionar y consultar las fuentes y los documentos que se van a utilizar como materia prima de una investigación” la cual se clasifica en dos tipos de fuentes: primarias y secundarias, siendo las primeras de un origen institucional/público (local/regional/nacional) o de origen privado cuyo acceso es restringido y requieren una autorización para su acceso (p.120). Por otra parte, las fuentes secundarias corresponden a aquellas influidas por terceros como son monografías, informes de investigación y biografías.

A continuación, se expondrán las fuentes consultadas:

Fuentes	Documento consultado	Tipo de documento
Centro de Documentación Musical “Hernán Restrepo Duque, hace parte de la Fonoteca Departamental de Antioquia. Archivo sonoro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño</li> <li>- La molienda</li> <li>- Ciegamente</li> </ul>	LP LP LP
Archivo Sonoro Antonio Cuéllar de la Universidad Francisco José de Caldas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El cafetero – Estudiantina Sonolux</li> <li>- El cafetero – Jaime Llano González</li> <li>- El voluntario – Los tolimenses</li> <li>- Las tres de la Mañana - Trio Martino - Sonolux</li> <li>- Navegando – Ronda Lirica</li> </ul>	EP EP EP LP LP
Biblioteca Luis Ángel Arango	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Maruja Hinestrosa identidad nariñense a través del piano – Luis Gabriel Mesa</li> <li>- Compositores nariñenses de la zona andina: 1860-1917 / José Menandro Bastidas España.</li> <li>- Compositores nariñenses de la Zona Andina, la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1997 / José Menandro Bastidas España.</li> <li>- Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros (Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012)</li> <li>- Lecturas de música colombiana. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.</li> <li>- Ilustración Nariñense</li> </ul>	Libro/CD/Partitura Libro Libro Libro Revista Revista
Biblioteca Nacional de Colombia	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La Molienda</li> <li>- El Cochise o deportista</li> <li>- Yagarí</li> </ul>	Partitura Partitura Partitura

*Tabla 5 Fuentes consultadas.*

#### 4.4.3 Entrevista

Para esta investigación se contempla, como parte de la recolección de información, una serie de entrevistas que indaguen sobre las vivencias, las motivaciones, los aspectos intrínsecos de Maruja Hinestrosa, así como los aspectos públicos y privados que componen los comportamientos (Lázaro 2021, p.68), en este caso de la sociedad colombiana del siglo XX. Por tanto, el tipo de entrevista que se aplicará es de tipo estructurada y semiestructurada enmarcada en la historia de vida, en la cual se establecerá un diálogo donde la atmósfera de confianza permite encausar la misma, hacia los fines de la investigación con la precaución de no inducir las respuestas, suprimir opiniones y sentires de quien se entrevista.

Para el primer tipo de entrevista se elaborará un guion temático que orientará la conversación, permitiendo formular las preguntas de manera flexible y no necesariamente en un orden preestablecido, a diferencia de la entrevista estructurada. No obstante, el desarrollo de la entrevista estará debidamente fundamentado y guiado por el criterio del entrevistador (González, 2021). Por tanto, se realizará este tipo de entrevista a la población 1 (Jaime Rosero, hijo de Maruja Hinestrosa) y población 2 (Luis Gabriel Mesa, académico e investigador).

Vale la pena destacar que las preguntas sugeridas a Luis Gabriel Mesa y Jaime Rosero se diseñaron para ahondar en aspectos personales y creativos de la compositora. Se quiere indagar sobre sus concepciones en torno a la música, sus nuevas propuestas y cómo se inspiraba y componían. Al centrarse en estos aspectos, se busca obtener una comprensión más profunda de su enfoque y estilo musical, y cómo se refleja en su obra.

En cuanto al segundo tipo de entrevista será estructurada debido a que se contempla un orden preestablecido pues, dicho en palabras de Raquel Lázaro Gutiérrez “el estímulo es igual para todos los entrevistados y se garantiza que la variedad en la disposición de preguntas no altera las respuestas” (Lázaro, 2021. p65-83). Por otro lado, la formulación de cada enunciado en la pregunta es abierta, evitando caer en establecer un cuestionario, en el que las preguntas son cerradas o de opción múltiple, lo que deja en plena libertad la respuesta del entrevistado.

Por lo tanto, las poblaciones que serán abordadas con entrevista estructurada serán: población 2 (Alejandra Quintana y José Menandro Bastidas), población 3 (Oscar Santafé, Enerith Núñez) y población 4 (Bernardo Mejía).

#### 4.4.4. Diseño de las entrevistas

##### *Entrevista población 1*

PREGUNTA	ASPECTOS PARA INDAGAR
¿Cómo se percibía la mujer a lo largo del siglo XX?	Pensamiento de la época entorno a las creencias de la sociedad hacia todo lo que significaba ser mujer.
¿Dentro del cotidiano observó alguna vez un trato favorable o desfavorable hacia su madre? ¿En qué sentido considera que fue favorable/desfavorable el trato hacia Maruja?	La percepción desde el diario vivir hacia su madre y si dentro de las rutinas existían prácticas discriminatorias (directas o indirectas).

¿Cuál era la percepción de Maruja respecto a las personas que interpretaban sus obras?	Entender la importancia que la compositora otorgaba a que otros músicos interpretaran su obra y, mediante sus versiones le dieran visibilidad y reconocimiento.
¿Maruja tenía una posición política? ¿Pudo haber influido esto en su profesión como compositora?	Conocer si dentro del discurso que sostenía Maruja se encontraba puntos de encuentro entre aspectos artísticos y políticos.
¿Cómo se repartían las tareas del hogar? ¿Tiene conocimiento de los momentos que destinaba Maruja a la composición?	Comprender la distribución de los roles en el seno familiar en contraste con las labores profesionales que tanto Maruja como su esposo ejercían.
¿Sabe de qué forma Maruja aprendió sobre aires andinos teniendo en cuenta que desde la escuela se le tenía prohibida su interpretación?	Conocer las motivaciones personales que guiaron a Maruja hacia la interpretación y composición sobre aires andinos colombianos. También del proceso de aprendizaje en sí, de estos géneros.
¿Qué posición tomaba Maruja frente al reconocimiento y la fama?	Desde la perspectiva de Jaime (hijo de Maruja) se busca saber la concepción de la compositora en el grado de importancia que le otorgaba a ser distinguida, aclamada o reconocida en espacios públicos y medios de comunicación.
¿De qué manera la música permeaba el seno del hogar? (tertulias, radio, invitados musicales) ¿Qué tipo de música se escuchaba en su infancia (Jaime)?	Desde las memorias familiares que conserva Jaime Rosero, se quiere ahondar sobre la música que acompañaba el diario vivir, en celebraciones o reuniones casuales y si estos espacios no solo mostraban las tendencias musicales de la época, sino también eran lugar de escucha para las composiciones de Maruja Hinestrosa.
¿Usted siendo hijo de Maruja Hinestrosa cómo percibía la actividad musical de ella? ¿Qué perspectiva tenían sus abuelos y demás familiares frente a su ejercicio compositivo? (hermanos y hermanas, sobrinos, nietos)	Identificar aspectos de aprobación o rechazo en la actividad artística y musical de la compositora desde el punto de vista familiar.

<p>¿Maruja llegó a enseñar música o alguna otra práctica artística en casa o algún otro lugar? - ¿Esas otras prácticas artísticas tuvieron influencia en su ejercicio como compositora?</p>	<p>De acuerdo con antecedentes se develan indicios de prácticas artísticas tales como la danza, pintura hasta la poesía, por medio de las interrogantes planteadas se pretende conocer si Maruja Hinestrosa llegó a compartir sus saberes ejerciendo la docencia dentro o fuera de su hogar. Por otra parte, se quiere saber si estos ejercicios artísticos ejercieron su influencia sobre el trabajo musical de la compositora.</p>
---	--

*Tabla 6 Entrevista población 1*

**Entrevista población 2**

<b>PREGUNTAS</b>	<b>ASPECTOS PARA INDAGAR</b>
¿Cuál pudo haber sido el pensamiento ideológico hacia la mujer en el cotidiano del siglo XX?	Se investigará la imagen y el rol social de las mujeres que predominaba en la comunidad de San Juan de Pasto donde Maruja Hinestrosa residía hacia mediados del siglo XX.
¿Qué repercusión tuvo el movimiento feminista en Nariño a mediados del siglo XX?	Impacto del movimiento feminista en Nariño, y a su vez en la vida y obra de la compositora.
¿Qué postura tenían sus padres o entorno familiar frente a su ejercicio compositivo? (hacia Maruja)	Reconocer elementos de aceptación o desaprobación hacia la labor artística y musical de la compositora desde la perspectiva de su familia
Si bien Maruja recibió formación en el Liceo La Merced por parte de la hermana alemana, quien orientó su enseñanza hacia la música académica europea. ¿De dónde surge el interés por las músicas tradicionales? (dirigida a José M. Bastidas y Luis G. Mesa)	Indagar acontecimientos de la vida de Maruja que pudieron dar origen a su interés por la música andina colombiana y su posterior ejercicio creativo.
¿Cuál era la concepción de los compositores hacia las compositoras en el siglo XX ¿Cómo ve la presencia de las compositoras en la actualidad?	Examinar las posibles prácticas de invisibilización de parte de compositores en el siglo XX, si llegaron a darse tales prácticas de manera directa o indirecta hacia las compositoras y reconocer cómo se configuraba el pensamiento a partir de las concepciones de la época en el campo musical y en qué medida se contrasta con el panorama musical actual.
¿De qué manera se dio la confluencia entre Nariño como fuente de inspiración y la música compuesta?	Explorar la conexión entre el lugar donde vivió Maruja Hinestrosa y su trabajo artístico, es decir, comprender cómo el arte puede expresar un sentido de arraigo y pertenencia hacia el territorio.

¿Cuál era la percepción de Maruja respecto a las personas que interpretaban sus obras?	Comprender el grado de importancia que le confería a las distintas versiones de su obra y los posibles significados que otorgaba cada una. Por otro lado, analizar si veía en esto un reconocimiento y visibilización a su labor.
¿Qué posición tomaba Maruja frente al reconocimiento y la fama?	Se pretende comprender la valoración de la compositora sobre la importancia que daba a ser reconocida, elogiada o destacada en ámbitos familiares y públicos, es decir en medios de comunicación.
¿Sabe de espacios donde haya o circule repertorio de compositoras? y ¿De qué manera se divulgaban las composiciones y aportes musicales de mujeres a mediados del siglo XX?	Se busca señalar los distintos medios o eventos artísticos, que funcionaban con el propósito de dar un lugar a la mujer músico más allá de las esferas privadas y cómo se gestionaban estos procesos.
¿Qué medios de difusión se emplearon en la obra de Maruja en el siglo XX y qué factores cree intervinieron para que este proceso se diese?	Entender la relación de Maruja con los medios de difusión de mediados siglos XX en función de la circulación de su obra.
¿Qué concepción cree tenía Maruja acerca de las formas cómo se aprende y se puede entender la música?	Precisar las posibles ideas que representaban el sentir y el pensar de la compositora sobre aquellos que accedían y aprendían esta disciplina.
¿Dentro de las actividades cotidianas la enseñanza artística era relevante?	Se busca comprender si las artes eran consideradas parte integral de la enseñanza o si, por el contrario, se contemplaban como algo secundario en el hogar de Maruja.
¿Dentro del trabajo creativo de Maruja como artista, considera que existe una relación con el territorio?	Analizar la relación entre territorio y arte como simbiosis de un proceso creativo.

*Tabla 7 Entrevista población 2*

**Entrevista población 3**

<b>PREGUNTA</b>	<b>ASPECTOS PARA INDAGAR</b>
¿Qué tanto balance se percibe en la participación de hombres y mujeres en el marco de la música andina instrumental?	Evidenciar en qué proporción los hombres y mujeres están presentes en la música instrumental andina colombiana, es decir, los roles que en esta disciplina se encuentran y detectar si existen tendencias a ubicar a los dos géneros en roles muy específicos.
¿Cómo se ha visto la participación de mujeres en el Festival Mono Núñez a lo largo de su trayectoria? Entendiendo que en la organización del festival se contemplan varios roles para su realización.	Sondear a través de la historia del festival cómo ha evolucionado el papel de la mujer, en áreas como la participación vocal e instrumental, la parte organizacional, y si estos roles se reconocen como parte importante en el desarrollo del festival o si por el contrario hay una creencia en lo que respecta a lo cada uno según su género debe cumplir (estereotipos).
¿Cómo se percibe la imagen de la mujer en el Festival del Mono Núñez?	Estudiar desde aspectos como la invisibilidad que imaginarios se tienen sobre la mujer como sujeto activo dentro del certamen y a su vez las dinámicas socioculturales que en el mismo se han inscrito.
Pensando en la historia del festival, ¿Qué tantas compositoras de música instrumental se han hecho presentes? ¿Desde cuándo?	Escrutar en el historial musical del certamen qué tan presente está el papel de las compositoras, desde su participación en la categoría instrumental y en qué medida han sido destacadas mediante reconocimientos simbólicos que denoten una divulgación en tanto vida y obra se refiere.
¿Qué aspectos socioculturales considera usted que han influido en la actividad musical de hombres y mujeres a lo largo del Festival Mono Núñez en el área instrumental?	Estudiar si existen discursos legitimados que circunden en el contexto donde se gesta el festival y que se vean reflejados en la práctica musical, mediante la imposición de prejuicios y replica de estereotipos sobre qué o quienes deben interpretar ciertos instrumentos ocupar un lugar específico dentro de la música

<p>¿Cuáles factores o dinámicas sociales y culturales considera que intervienen o han intervenido al momento de elegir a la mujer o al hombre que han sido conmemorados y/o homenajeados a lo largo de la historia del Festival?</p>	<p>Saber si dentro del historial del festival se han otorgado conmemoraciones y homenajes a figuras femeninas. Por otra parte, saber si existe dentro del acervo del certamen nombres representativos a premios que se otorgan en a través de las distintas categorías de participación.</p>
<p>¿Bajo qué parámetros o lineamientos organizacionales o administrativos se ha seleccionado o selecciona a la persona objeto de reconocimiento o conmemoración a lo largo del Festival Mono Núñez?</p>	<p>Auscultar en el festival qué parámetros sirven de base y criterio para nominar a las personas objeto de celebración y determinar alguna contravención que establezca algún factor discriminante o segregador.</p>
<p>¿Qué tan relevante considera usted al festival como espacio de difusión de compositores/as emergentes, desde los distintos espacios que gestan en este?</p>	<p>Inquirir acerca de la visión que tiene la parte administrativa del festival sobre las estrategias utilizadas para promover la participación e integración de talentos emergentes, tanto compositores como intérprete, y las formas en cómo se busca mantener viva la música tradicional y estar al tanto de las nuevas corrientes que puedan surgir.</p>
<p>En la trayectoria del festival ¿Cómo se ha percibido el papel de la mujer en la ejecución del Tiple y la Guitarra?</p>	<p>Detectar si se han observado cambios en la participación del festival en cuanto a intérpretes femeninas se refiere, en instrumentos como el Tiple y la Guitarra, además, averiguar si ha existido algún tipo de connotación positiva o negativa, en la recepción por parte del público en que las mujeres ejecuten estos instrumentos.</p>

*Tabla 8 Entrevista población 3*

**Entrevista población 4**

<b>PREGUNTA</b>	<b>ASPECTOS PARA INDAGAR</b>
¿En las diferentes instituciones que enseñan cómo ven ustedes la participación de las mujeres en la música y cómo la han visto a lo largo de su carrera?	A partir del recorrido profesional de los docentes, auscultar de qué forma han intervenido o se han involucrado las mujeres en el abordaje y/o formación en el instrumento (Tiple y Guitarra) en la esfera educativa universitaria y si en el tiempo ha variado la concepción en torno a su participación.
¿Tiene usted conocimiento de compositoras de música andina instrumental? ¿Qué tantas han interpretado? ¿Qué tantas obras incluyen en el repertorio de sus alumnos o en las agrupaciones que dirige?	Conocer si dentro de su experiencia como intérpretes tienen presente a compositoras de música andina colombiana. Por otro lado, saber si dentro de las cátedras de enseñanza del instrumento, se considera repertorio producido por mujeres y si en los conjuntos instrumentales se ha llegado a abordar este tipo de repertorio, para así poder entrever la valoración de ellas en espacios universitarios donde circundan los docentes.
¿Cómo se valoran aquellos compositores que están fuera de los círculos académicos y se recogen en la tradición?	Auscultar cómo la academia percibe y valora los repertorios y prácticas musicales emergentes que no están necesariamente ligadas a sus programas de estudio.
¿Se tiene conocimiento de espacios donde haya o circule repertorio de compositoras de música andina colombiana?	Inquirir si se está familiarizado con espacios alternos al universitario (tertulias, reuniones privadas, conciertos, talleres, entre otros), donde transite repertorio de compositoras de música andina colombiana.

Desde la óptica de intérprete, compositor y arreglista. ¿Qué tan común es observar un dueto en formato de Tiple y Guitarra dentro de la música andina colombiana?	Desde el bagaje artístico de cada uno, precisar la regularidad con que suelen ver en escena este tipo de formato y/o escuchar arreglos para este, y qué apreciación le confieren a nivel técnico e interpretativo.
¿Qué aspectos o elementos deben tenerse en cuenta a la hora de hacer un arreglo para formatos instrumentales de este tipo?	Determinar características en la instrumentación y elaboración de arreglos musicales para el formato de dueto Tiple –Guitarra que según los docentes deban considerarse para desarrollar un buen proceso.

Tabla 9 Entrevista población 4

#### 4.4.5 Matriz categorial de las entrevistas

A continuación, se presenta una matriz en la que se pretende explicar la relación existente entre las preguntas de las entrevistas y los grupos poblaciones, con las categorías establecidas en base al marco teórico, así como los aspectos que a partir de este se establecieron para poder elaborar los respectivos análisis.

Categoría	Discriminación	
<b>Aspectos a indagar</b>	<b>Sobre los constructos sociológicos hacia la mujer en el siglo XX</b>	
<b>Grupo poblacional</b>	<b>Nombre de entrevistados</b>	<b>Preguntas con relación a categoría</b>
<b>Académica</b>	Luis Gabriel Mesa Alejandra Quintana José Menandro Bastidas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cuál pudo haber sido el pensamiento ideológico hacia la mujer en el cotidiano del siglo XX?</li> <li>• ¿Qué repercusión tuvo el movimiento feminista en Nariño a mediados del siglo XX?</li> <li>• ¿Qué postura tenían sus padres o entorno familiar frente a su ejercicio compositivo? (hacia Maruja)</li> <li>• Si bien Maruja recibió formación en el Liceo La Merced por parte de la hermana alemana, quien orientó su enseñanza hacia la música académica europea, en ese sentido ¿De dónde surge el interés por las músicas tradicionales? (dirigida a José M. Bastidas y Luis G. Mesa)</li> </ul>

<b>Personal</b>	Jaime Rosero	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cómo se percibía la mujer a lo largo del siglo XX?</li> <li>• ¿Dentro del cotidiano observó alguna vez un trato favorable o desfavorable hacia su madre?</li> <li>• ¿En qué sentido considera que fue favorable/desfavorable el trato hacia Maruja?</li> </ul>
<b>Catedráticos</b>	Enerith Núñez Oscar Santafé	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿En las diferentes instituciones que enseñan cómo ven ustedes la participación de las mujeres en la música y cómo la han visto a lo largo de su carrera?</li> </ul>
<b>Festival</b>	Bernardo Mejía	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué tanto balance entre hombres y mujeres existe en el marco de la música andina colombiana instrumental?</li> <li>• ¿Cómo se ha visto la participación de mujeres en el Festival Mono Núñez a lo largo de su trayectoria?</li> <li>• Pensando en la historia del festival, ¿Qué tantas compositoras de música instrumental se han hecho presentes? ¿Desde cuándo?</li> </ul>

Tabla 10 Matriz categorial- Discriminación

<b>Categoría</b>	<b>Invisibilización</b>	
<b>Aspectos a indagar</b>	<b>Obras compositoras vs compositores</b>	
<b>Grupo poblacional</b>	<b>Nombre de entrevistados</b>	<b>Preguntas con relación a categoría</b>
<b>Académica</b>	Luis Gabriel Mesa Alejandra Quintana José Menandro Bastidas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué repercusión tuvo el movimiento feminista en Nariño a mediados del siglo XX?</li> <li>• ¿Qué postura tenían sus padres o entorno familiar frente a su ejercicio compositivo? (hacia Maruja)</li> <li>• ¿De qué manera se dio la confluencia entre Nariño como fuente de inspiración y la música compuesta por ella? (hacia Maruja)</li> <li>• ¿Cuál era la percepción de Maruja respecto a las personas que interpretaban sus obras? (para Luis G. Mesa)</li> </ul>
<b>Personal</b>	Jaime Rosero	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cuál era la percepción de Maruja respecto a las personas que interpretaban sus obras? (para Luis G. Mesa)</li> </ul>

<b>Catedráticos</b>	Enerith Núñez Oscar Santafé	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Tiene usted conocimiento de compositoras de música andina instrumental?</li> <li>• ¿Qué tantas han interpretado?</li> <li>• ¿Qué tantas obras incluyen en el repertorio de sus alumnos o en las agrupaciones que dirige?</li> </ul>
<b>Festival</b>	Bernardo Mejía	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cómo se ha visto la participación de mujeres en el festival Mono Núñez a lo largo de su trayectoria?</li> <li>• Entendiendo que en la organización del festival se contemplan varios roles para su realización.</li> <li>• ¿Cómo se percibe la imagen de la mujer en el festival del Mono Núñez?</li> <li>• Pensando en la historia del festival, ¿Qué tantas compositoras de música instrumental se han hecho presentes? ¿Desde cuándo?</li> </ul>

Tabla 11 Matriz categorial- Invisibilización

<b>Categoría</b>	<b>Saberes sometidos</b>	
<b>Aspectos a indagar</b>	<b>Relación centro – periferia</b>	
<b>Grupo poblacional</b>	<b>Nombre de entrevistados</b>	<b>Preguntas con relación a categoría</b>
<b>Académica</b>	Luis Gabriel Mesa Alejandra Quintana José Menandro Bastidas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué posición tomaba Maruja frente al reconocimiento y la fama?</li> </ul>
<b>Personal</b>	Jaime Rosero	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Maruja tenía una posición política? ¿Pudo haber influido esto en su profesión como compositora?</li> <li>• ¿Cómo se repartían las tareas del hogar?</li> <li>• ¿Tiene conocimiento de los momentos que destinaba Maruja a la composición?</li> <li>• ¿Qué concepción cree tenía Maruja sobre la música y quienes la aprenden y producen?</li> <li>• ¿Sabe de qué forma Maruja aprendió sobre aires andinos teniendo en cuenta que desde la escuela se le tenía prohibida su interpretación?</li> </ul>

<b>Catedráticos</b>	Enerith Núñez Oscar Santafé	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cómo se valoran aquellos compositores que están fuera de los círculos académicos y se recogen en la tradición?</li> <li>• ¿Se tiene conocimiento de espacios donde haya o circule repertorio de compositoras de música andina colombiana?</li> </ul>
<b>Festival</b>	Bernardo Mejía	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué aspectos socioculturales considera usted que han influido en la actividad musical de hombres y mujeres a lo largo del Festival Mono Núñez en el área instrumental?</li> <li>• ¿Cuáles factores o dinámicas sociales y culturales considera que intervienen o han intervenido al momento de elegir a la mujer o al hombre que han sido conmemorados y/o homenajeados a lo largo de la historia del festival?</li> <li>• ¿Bajo qué parámetros o lineamientos organizacionales o administrativos se ha seleccionado o selecciona a la persona objeto de reconocimiento o conmemoración a lo largo del Festival Mono Núñez?</li> </ul>

*Tabla 12 Matriz categorial- Saberes sometidos*

<b>Categoría</b>	<b>Difusión/divulgación</b>	
<b>Aspectos para indagar</b>	<b>Sobre espacios de circulación y los repertorios de compositoras</b>	
<b>Grupo poblacional</b>	<b>Nombre de entrevistados</b>	<b>Preguntas con relación a categoría</b>
<b>Académica</b>	Luis Gabriel Mesa Alejandra Quintana José Menandro Bastidas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué medios de difusión se emplearon en la obra de Maruja en el siglo XX y qué factores cree que intervinieron para que este proceso se diese?</li> <li>• ¿De qué manera se divulgaban las composiciones y aportes musicales de mujeres a mediados del siglo XX?</li> <li>• ¿Qué concepción cree tenía Maruja sobre la música, y quienes la aprenden y producen?</li> </ul>
<b>Personal</b>	Jaime Rosero	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué posición tomaba Maruja frente al reconocimiento y la fama?</li> <li>• ¿De qué manera la música permeaba el seno del hogar? (tertulias, radio, invitados musicales)</li> <li>• ¿Qué tipo de música se escuchaba en su infancia (Jaime)?</li> </ul>
<b>Catedráticos</b>	Enerith Núñez Oscar Santafé	Se tiene conocimiento de espacios donde haya o circule repertorio de compositoras.
<b>Festival</b>	Bernardo Mejía	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué tan relevante considera usted al festival como espacio de difusión de compositores/as emergentes, desde los distintos espacios que gestan en este?</li> </ul>

*Tabla 13 Matriz categorial. Difusión/ Divulgación*

Categoría	Aspectos de la historia de vida de Maruja Hinestrosa	
Aspectos a indagar	Aspectos generales	
Grupo poblacional	Nombre de entrevistados	Preguntas con relación a categoría
<b>Académica</b>	Luis Gabriel Mesa Alejandra Quintana José Menandro Bastidas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Dentro de las actividades cotidianas la enseñanza artística era relevante?</li> <li>• ¿Dentro del trabajo creativo de Maruja como artista, considera que existe una relación con el territorio?</li> <li>• Desde este lugar donde siempre el arte fue parte, desde sus padres, queremos saber si dentro de las actividades cotidianas, ¿la enseñanza artística era relevante, si ella llegó a impartir algún tipo de enseñanza artística a sus hijos, si eran, si ellos eran partícipes de su ejercicio musical?</li> <li>• ¿Maruja llegó a enseñar música o alguna otra práctica artística en casa o algún otro lugar? - ¿Esas otras prácticas artísticas tuvieron influencia en su ejercicio como compositora?</li> </ul>
<b>Personal</b>	Jaime Rosero	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Usted siendo hijo de Maruja Hinestrosa cómo percibía la actividad musical de ella?</li> <li>• ¿Qué perspectiva tenían sus abuelos y demás familiares frente a su ejercicio compositivo? (hermanos y hermanas, sobrinos, nietos)</li> <li>• ¿Maruja llegó a enseñar música o alguna otra práctica artística en casa o algún otro lugar? - ¿Esas otras prácticas artísticas tuvieron influencia en su ejercicio como compositora?</li> </ul>
<b>Catedráticos</b>	Enerith Núñez Oscar Santafé	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desde la óptica de intérprete, compositor y arreglista. ¿Qué tan común es observar un dueto en formato de tiple y guitarra dentro de la música andina colombiana?</li> <li>• ¿Qué aspectos o elementos deben tenerse en cuenta a la hora de hacer un arreglo para formatos instrumentales de este tipo?</li> </ul>
<b>Festival</b>	Bernardo Mejía	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En la trayectoria del festival ¿Cómo se ha percibido el papel de la mujer en la ejecución del tiple y la guitarra?</li> </ul>

Tabla 14 Categoría Aspectos de la historia de vida de Maruja Hinestrosa

#### 4.5. Ruta metodológica

#### **4.5.1. Etapa 1: Recopilación documental y bibliográfica.**

Objetivo: Recopilar el acervo documental, bibliográfico y archivo sonoro, acudiendo a las distintas entidades públicas y privadas dedicadas a la conservación del patrimonio.

La presente investigación partirá desde la búsqueda de evidencias que permitan hacer un rastreo histórico de la trayectoria de la compositora Maruja Hinestrosa, así como los factores sociales, políticos y culturales que permearon su vida y obra. Esto mediante manuscritos, partituras, programas de mano, entrevistas, material fonográfico y libros que sirvan como posible ruta para posteriores investigaciones en torno a los aportes de compositoras en la escena artística de la música colombiana.

#### **4.5.2. Etapa 2: Selección y análisis de repertorio**

*Objetivo de la etapa:*

Realizar una selección del repertorio en la obra de Maruja Hinestrosa que permita establecer las obras a intervenir de acuerdo con los géneros presentes en la música andina colombiana, así como por su poca o escasa difusión y divulgación.

Clasificación del acervo musical encontrado, en función de documentar la práctica musical de Maruja Hinestrosa y los aspectos estilísticos, temáticos y contextuales en su pudieron haber influenciado en su obra.

- Escucha y reproducción de repertorio existente de la compositora y posible transcripción.
- Análisis formal y estilístico
- Análisis técnico instrumental (piano)

Para seleccionar el repertorio a abordar se considerarán partituras y material fonográfico existente según la intervención de sus obras, así como aquellas que no han tenido un alto grado de difusión, destacando las de la música andina colombiana instrumental.

#### **4.5.3. Etapa 3: Proceso de elaboración de tres arreglos y su adaptación para formato tiple-guitarra**

*Objetivo de la etapa:*

Realizar un análisis de las piezas, *Gloria*, *La molienda* y *Valle de Atriz* desde su construcción melódico-armónica con el fin de adaptar y construir una propuesta creativa en el formato de *Dueto tiple-guitarra*.

Parte estructural de la investigación es realizar una delimitación de aspectos cruciales en las obras originales de la compositora para posteriormente realizar una serie de tres arreglos sobre las piezas *Gloria* (pasillo), *La molienda* (bambuco) y *Valle de Atriz* (vals), en el formato de dueto tiple y guitarra que permita un diálogo musical entre ambos instrumentos, a partir del reconocimiento de sus posibilidades técnicas e interpretativas en conjunto. Esto brinda otra perspectiva alrededor del proceso creativo y en cómo este puede ser abordado dentro de las cátedras académicas instrumentales, lo que abre un campo para la creación de espacios de formación de conjuntos en formatos poco explorados.

Para la realización de los arreglos musicales se documentarán aquellos aspectos técnicos, e interpretativos dentro de los géneros abordados, destacando elementos fundamentales en la creación para el formato de *Dueto andino* que permitan jugar con los roles adscritos en la tradición de la música andina colombiana. También se quiere dar testimonio del proceso para interpretar las obras intervenidas considerando que

quienes las ejecutarán son los autores de este proyecto, y finalmente se consignarán las experiencias en torno a las dinámicas de estudio correspondientes al montaje, así como la resolución de dificultades que pudieran surgir.

Para el desarrollo de la propuesta de Dueto Andino se contemplarán los siguientes aspectos musicales:

#### *TEXTURA<sup>7</sup>*

- Melodía con acompañamiento
- Intercalación de roles
- Tipo de acompañamiento

#### *ADAPTACIÓN A LOS INSTRUMENTOS*

- Rangos usados dependiendo del rol asignado
- Técnicas propias de los instrumentos

#### *TÉCNICAS EXTENDIDAS*

- Desarrollo y repartición de la melodía en condiciones que permitan en el intérprete apropiar aspectos técnicos en el instrumento como solista.

#### **4.5.4. Etapa 4: Presentación de arreglos y conclusiones**

##### *Objetivo de la etapa:*

- Contribuir al ejercicio de divulgación de la obra de la compositora a través del uso de la plataforma YouTube. (Canal de Dueto Andino)
- Presentar un ejercicio reflexivo por medio de un diario de campo, que muestre los cambios intra e interpersonales de los investigadores a lo largo del desarrollo del proyecto.

Como resultado final de la investigación se consignará en la plataforma de difusión masiva de contenido YouTube la grabación de las piezas seleccionadas y, a su

vez, se adjuntarán las partituras correspondientes, dejando a disposición del público su libre acceso, con el fin de contribuir a la circulación de la obra de Maruja Hinestrosa.

Una vez realizado este proceso se hará necesario desarrollar el ejercicio de reflexión en torno a cómo seguir resignificando la figura de compositoras que han hecho parte del tejido musical del país. Asimismo, evidenciar los retos que supone componer arreglos para un formato hasta el día de hoy poco abordado.

## Capítulo cinco: Análisis de la investigación

Este capítulo consignará el análisis de la siguiente manera:

En la primera parte se examinarán aspectos referentes a la historia de vida de la compositora, al contexto sociocultural del territorio en el cual nació, vivió y desarrolló gran parte de su carrera. Adicionalmente se presentará el análisis a la obra, desde los componentes musicales y socioculturales (relación constante con el territorio) que pudieron haber ejercido influencia sobre la misma, así como la incidencia de las otras facetas artísticas que desarrollo durante su vida. Para ayudar a entender esta sección, se ha consignado en una matriz las piezas musicales conocidas hasta el momento: obra, estilo y género, contexto, grabaciones o publicaciones de cada una.

De lo particular a lo general, esta segunda sección se centrará en el análisis contextual del ideal de mujer bajo los distintos discursos, prácticas culturales y símbolos que se establecieron alrededor del rol de la mujer en la sociedad de mediados del siglo XX, y como estos pueden ser entendidos a través de la figura de Maruja Hinestrosa. Por otro lado, se presenta uno de los movimientos sociales más importantes no solo del siglo XX sino de la actualidad, el movimiento feminista, cuyo impacto llegó de manera distinta a tierras nariñenses, por lo que se quiere analizar su incidencia en la vida de la compositora y en general a las mujeres desde la educación, el arte y los derechos, para finalizar en la incidencia que esto pudo tener lo anteriormente expuesto desde la música y su actividad en las mujeres, en la compositora.

En la tercera sección se quiere examinar cómo se ha percibido el rol de compositora en la música andina colombiana desde distintos ámbitos, la academia, la docencia, espacios de divulgación y de difusión masiva. Se quiere precisar cómo estos espacios han incidido en el conocimiento y reconocimiento de los aportes musicales de

las mujeres.

El último apartado de esta sección encuentra su sentido en el término acuñado en esta investigación, *Dueto Andino*, para designar ejercicios musicales elaborados para Tiple y Guitarra. Se presentan los criterios que sirvieron de base para la selección, análisis e intervención de las obras para el formato mencionado anteriormente, así como las sugerencias que tras su elaboración surgieron y permitieron llevar a cabo este proceso.

### 5.1 Análisis de las entrevistas



*Ilustración 3 Fotografía: Maruja de adolescente en una finca de su padre en la región de Tapialquer*

*Cortesía de Jaime Rosero Hinestroza, Hijo.*

#### **5.1.1 Maruja Hinestroza**

Antes de adentrarse en la figura como compositora, es importante conocer de quién se habla cuando se menciona a María de la Cruz Hinestroza, hija de Roberto Hinestroza y Julia Luisa Eraso, una familia de corte conservador que le inculcó el valor

por el arte y las letras, pues su padre se desempeñó en campos como la prensa, derecho, política y literatura, su madre tendía a practicar el canto y escribir poesía (Hoyos & Rincón, 2019). Estos factores influenciarían su rumbo artístico, desde temprana edad y a través de diversas disciplinas. Cuenta Jaime Rosero, hijo de Maruja, que gracias a la cercanía de ella y sus hermanas a las artes, le fue posible en primera instancia mostrar sus dotes artísticas en el Teatro Imperial en Pasto, como cantante, bailarina, declamadora e intérprete.

La principal artista de esa velada se enfermó [...] Entonces, por intermedio de una hermana [...] que estaba en la orquesta, ahí del teatro, le insinuó [al director] que tenía una hermana que podía reemplazar a la artista que se enfermó, tenía que cantar, bailar, recitar. Entonces [el director pregunta] “¿Su hermana puede tocar piano?”, Sí, sí puede “¿Y puede bailar?” También [contestó la hermana] “¿Cantar y recitar?” También... “Entonces tráigala” [contesta el director]. (30:24)

Maruja tenía en ese momento 14 años y añade don Jaime que “la llevaron y perfectamente cantó, bailó [y] recitó [...] eso fue un éxito” logrando entonces interpretaciones de canto como *Capullito de Alelí*, una pieza de *La sonámbula* de Bellini también de baile con *La danza de las Libélulas*<sup>8</sup>, entre otras piezas que cautivaron al público en aquella velada logrando un primer reconocimiento en Pasto y de Jorge Rosero quien más adelante se convertiría en su esposo.

Cuenta Luis Gabriel Mesa, que entre los factores que pudieron influenciar en mayor medida a Maruja, esta su entorno familiar, en el que era común gozar de un rico ambiente musical, “sus padres, que tocaban guitarra y cantaban, sus hermanas [...] también están metidas en proceso musical, se nota que eso fue una constante de su familia nuclear” (30:24) lo cual sirvió de respaldo para su profesión de compositora,

pues se sintió apoyada y reconocida desde el hogar como compositora e intérprete (min. 36:00)

En el caso de Maruja, siento que ese papel lo cumplieron sus familiares y su esposo. Que el medio artístico nariñense y colombiano [...] hicieron caso omiso de una compositora como ella (...) (00:36:00)

Sus padres fueron claves en el proceso, puesto que la llevaron con Julio Zarama (compositor y director nariñense reconocido) y más adelante con el entonces presidente de la Federación Nacional de Cafeteros Mariano Ospina, a presentar su obra “El Cafetero”. En cuanto a su pareja Jorge Rosero Rivera, resultó ser un apoyo más en la prometedora carrera profesional que había construido hasta el momento Maruja (min 01:15:00).

De sus hijos también se puede apreciar un orgullo y reconocimiento, pues desde niños la música se hizo presente a través de su madre, escucharla tocar, con la dedicación a la que se abocaba para preparar un concierto, del empeño y pasión con que se entregaba al piano, a la composición, al arte en sí y cómo esto se mezclaba con del cotidiano de su vida familiar. Jaime Rosero recuerda cómo es que a la compositora se le venían a la mente ideas musicales para sus composiciones, en momentos del día en que se encontraba realizando alguna tarea del hogar. Ella podía permanecer horas tratando de recordar o de evocar en su piano, tal chispazo de creatividad:

Yo, pues [cuando] yo era más pequeño, se dedicaba a los oficios del hogar y de repente dejaba todo y se iba entonces decía; “Es que me vino una idea, se vino una idea de repente”. Y [ella] corría al piano, y duraba tocando piano, hasta las 10 de la noche.

Y le preguntaban: “¿por qué tardó tanto?”, “No es que tuve una idea y [ se me vino a la] cabeza la idea de una pieza” pero al otro día decía “se me olvidó, no me

acuerdo de la pieza” volvía por la mañana a repasar [ ella decía] “ya no me acuerdo” Entonces, se le compro una grabadora, para que no se le olvide que es una grabadora de la pequeña, para que no se le olvide. Pero ella siempre estaba haciendo un oficio y se iba al piano y decía “me acordé de una piecita”. (13:40)

Así como la compositora apenas tenía una idea buscaba un piano para poder materializarla, de igual manera mostraba gran interés de tocar piano en los lugares donde se encontrara este instrumento y en momentos de esparcimiento familiar, sus hijos y su esposo acompañaron esos conciertos repentinos de la compositora. Con respecto a un viaje familiar, don Jaime Rosero cuenta:

Fuimos con mi hermana (Gloria) alguna vez a Bogotá a dar un paseo y fuimos a un restaurante, “La Tierra Colombiana” como [según recuerda] que se llamaba, había un piano, había mucha gente. Estábamos almorzando, ya íbamos a terminar cuando de repente mi mamá se levantó, [y] mi hermana dice ¿a dónde se irá? cuando se fue directo al piano delante de todo el mundo... nos daban nervios, qué será, qué va a hacer... Lo destapó y empezó a tocar “El Cafetero”.

Muchas piezas a partir de la interpretación *El Cafetero* se escucharon en aquel lugar y en la memoria de sus hijos y los comensales, el sonido del piano a través de la compositora forjó un recuerdo. Pero de esas piezas ¿cuál sería la más apreciada por la compositora o la que más venía a su memoria? ¿cuál podría ser la que Don Jaime recuerdo con más añoranza?

Don Jaime menciona que para él sería “El Cafetero”, del que considera es la pieza que le abrió la entrada la música, pero desde el pensar y sentir de su madre, era el vals “Dulce Sueño”, aludiendo su preferencia al carácter sentimental que le otorgó y por la predilección del público. Tanto era el gusto por esta pieza, que deseaba que esta fuese

tocada cuando ella muriera y así sucedió, pues un amigo músico se despidió de ella interpretando esta pieza. (Rosero Jaime, 11:48).

Era tal el impacto que llegó a causar la obra de Maruja Hinestrosa, que a su hogar llegaban músicos que en su gran mayoría, venían a ofrecer distintas interpretaciones de las piezas de la compositora y del cual ella no tenía reparo alguno de escuchar su obra en otros intérpretes, lo que sumaría razón a la alusión de don Jaime Rosero frente al reconocimiento que ganó su madre:

[Ella] sí era muy conocida [a] donde iba, pues era muy admirada en Pasto en esos tiempos, porque pues ya sabían [cual] era el valor de ella en la música, la admiraban los músicos, los vecinos, era muy reconocida. Por ese lado, sí era muy famosa aquí. Le venían a dar serenatas, sobre todo las de ella, "El Cafetero", "Las Tres de la mañana". Siempre venían y así músicos bohemios, siempre se trasnochaban, venían aquí siempre. (Rosero Jaime, 5:47).

Ese reconocimiento que con el tiempo ganó la compositora, se evidencia a través del recuerdo del hijo:

Pues ella se acostumbró al reconocimiento, pero a veces decía, "no, yo no creo que haya llegado yo [hasta] aquí y que me reconozca tanto la gente, no creía. Yo quería aprender mi música, pero no más, pero no llegar a ese reconocimiento." Entonces, a veces decía [que] no creía que hubiese llegado hasta allá, no esperaba eso. (39:35).

Volviendo al hogar y a esas facetas que nutrieron la vida artística de la compositora y que a lo largo de su vida siguió explorando, es preciso mencionar su faceta pintora, pues fue en lo que, desde niña, encontró otra forma de expresión, una manera retratar el territorio, de conservar recuerdos familiares, de encontrar espacios para sí misma. Tanto así, que para seguir cultivando este arte, optó por tomar clases de

pintura:

Pues pintaba [...] Ella pintada desde pequeña, las monjitas también le enseñaban [...] cuando vivimos en Popayán había un maestro de pintura un ecuatoriano [...] un maestro ecuatoriano que pintaba cuadros, famoso, él estaba joven, le dio clases de pintura y pues [para] perfeccionarse, porque pintaba muy bien. [...] Se llamaba Enrique Tamayo y en el 47 había empezado a dar clases ahí cuando estábamos en Popayán. (Rosero Jaime 26:02)

Este arte se conjugaría con la habilidad que también había desarrollado Maruja Hinestrosa desde el seno del hogar, la escritura que veía la luz en las letras de sus canciones, aquellas que, según don Jaime, escribía en un cuadernillo en el que a la par de las letras, se podían hallar dibujos alusivos a la misma, con un notable detalle y atención. (Rosero Jaime,28:29).

En lo que respecta a los tres hijos que Maruja Hinestrosa y Jorge Rosero tuvieron: Roberto y los mellizos Jaime y Gloria, solo su hija aprendió piano y algo de guitarra. De sus hermanos cuenta Jaime que, aunque intentaron aprender a cantar y tocar piano, su camino siguió otros rumbos: “Una hermana (Gloria), la única que salió con esas dotes musicales, mi [otro] hermano y yo para la música [...] nos gustaba, pero no aprendimos, o no teníamos el talento pues para la música” (00:16).

En otro apartado de la entrevista, don Jaime Rosero volvería a hacer mención del interés que tuvieron tanto él como su hermano por aprender música:

[...] me ha gustado la música, no tuve esa cualidad de interpretar piano en la música, mi hermano también...él era matemático, era inteligente, pero decía: “yo para la música, soy un bruto” y yo también traté de aprender con ella [con Maruja] (24:04).

Pero es preciso, destacar que pese a no haberse dedicado a la música Jaime y posiblemente Roberto Rosero, heredaron el disfrute y la escucha atenta de la música, no solo la perteneciente a la región andina, sino toda aquella que tránsito por el seno de su hogar, a manera de tertulias, eventos y hasta la música que se escuchan en las calles de su tierra natal, de los lugares que visitaron y por supuesto la música que componía y ejecutaba su mamá.



*Ilustración 4 Retrato de Roberto Hiestrosa, (hijo mayor), al fondo se aprecia un autorretrato de Maruja Hiestrosa Pintura realizada por Maruja Hiestrosa Fuente: Archivo de Jaime Rosero Hiestrosa*



*Ilustración 5 Reproducción de la pintura "The Age of Innocence" de Sir Joshua Reynolds, realizada por Maruja Hinestrosa.*

### **5.1.2 Contexto social nariñense**

En San Juan de Pasto, ciudad natal de la compositora, a mediados del siglo XX muestra unas condiciones de desarrollo socioeconómico autónomo debido al aislamiento geográfico frente a otras zonas del país. Sumado a esto el territorio se ha visto envuelto en imaginarios culturales negativos hacia la población, que desde épocas de la república y de la mano de figuras como Simón Bolívar, devendrían en un pensamiento peyorativo hacia Nariño y sus tradiciones y cultura.

Con ello este territorio tendría un florecimiento distinto al centro del país, lo que en la actualidad le ha permitido establecer una cultura pluriétnica a lo largo de su existencia con población afrodescendiente, indígena, "criollo" y una amplia influencia con la cultura ecuatoriana.

De acuerdo con lo anterior y en lo conversado con el maestro Luis Gabriel Mesa, se destaca la existencia de una dualidad en la cultura nariñense desde la autopercepción de quienes son oriundos de este territorio, puesto que muchos suelen avergonzarse de sus raíces indígenas, llegando a ocultar o incluso negarlo.

[Maruja] era bastante regionalista y yo creo que muchos pastusos lo terminamos siendo como mecanismo de defensa, es decir la identidad pastusa ha sido tan caricaturizada que yo siento que casi que se vuelve un común denominador, que todo pastuso quiera constantemente mostrar lo inteligente que es, lo creativo que puede llegar a ser, lo pujante que su sociedad también ha sido e independientemente de toda esa segregación. (Mesa, 00:37:24)

Maruja Hinestrosa se identificaba con su herencia cultural y se autoproclamaba como una "mujer incaica", refiriéndose a su origen en Nariño. En una entrevista, ella destacaba la importancia de su ancestralidad incaica y afirmaba: "Nosotros somos muy incaicos". Con esto, resaltaba la dualidad existente en la región, donde algunos se avergüenzan de su herencia indígena, mientras que otros la reivindican como una característica que la diferencia del resto de Colombia y los une con Ecuador, Perú y Bolivia. Maruja Hinestrosa pertenecía a este último grupo, y su orgullo por su cultura se reflejaba en su forma de expresarse y valorar su herencia.



*Ilustración 6 Foto familiar: De izquierda a derecha: Roberto (Hijo mayor), Maruja, Jorge Rosero (esposo), Jaime (hijo menor)*

En este sentido ella buscaba reivindicar esos prejuicios en torno a la ancestralidad ... que guarda su territorio y, en cierto modo, evidenciar esos puntos esos puntos diferenciales con relación al resto del país, esto lo cuenta Luis mientras recuerda una entrevista de la compositora definiéndose como Incaica:

Entonces ella decía, nosotros somos muy “incaicos” y ella lo expresaba y decía:

- Escúchenme hablar, es decir, es evidente que aquí nosotros la forma en que hablamos, como [somos], la música que escuchamos, las fiestas que hacemos, eso es muy, muy incaico.

Se puede problematizar qué es lo que se entiende por Incaico, pero dentro del imaginario que seguramente ella tenía cuando daba esa afirmación [y] lo que

está queriendo decir es que se siente muy cercana a ese imaginario más ecuatoriano que tenemos de músicas andinas que a lo que a veces se ve desde otras partes de Colombia. (Mesa 00:18:50)

De acuerdo con esto se logra apreciar una intención de visibilizar y mostrar sus orígenes, contrariando los imaginarios sociales que la sociedad ha tenido sobre la cultura nariñense. Sin embargo y debatiendo este argumento, José Menandro Bastidas expone, que dentro del catálogo de composiciones que dejó Maruja Hinestrosa no observaba “*un afán de mostrar particularidades muy precisas relacionadas con lo que son precisamente [...] las costumbres de esta región*” (Bastidas, 2025, 00:46:36), sino más bien es el desarrollo común en relación con la actividad compositiva que se desarrollaba en otras instituciones.

No obstante, se ha logrado observar que dentro del acervo de la compositora existe una referencia a lugares, como es el caso del vals “Valle de Atriz” que refiere a la zona geográfica ubicada al pie del volcán Galeras y que alude a su antiguo nombre, con el que se conocía a la ciudad de San Juan de Pasto. También refiere a lugares visitados a lo largo de su vida como es el caso del pasillo “El Cafetero” o “La Molienda” que se expondrán más adelante.

### **5.1.3 *Obra de Maruja***

La vida de Maruja Hinestrosa estuvo marcada por estímulos diversos en el ámbito artístico, lo que le permitió desempeñarse integralmente en áreas como el arte, la actuación, la pintura, la danza, la poesía y la música. Esta última fue su principal línea de trabajo y de ahí logró inspirarse no solo en repertorio de naturaleza clásica que le delegaba la monja Cecilia Pereira (y que más hacia su adultez Marco Tulio Ante guiaría en aspectos de escritura para música académica), sino también en la música que sonaba

en las radiolas, discos e incluso en aquellas serenatas y tertulias que circundaban por la ciudad de Pasto. Estos elementos, de manera indirecta, fueron insumos para la creación de alrededor de 45 piezas reconocidas hasta la fecha, para formato de piano solo o piano y voz. Dentro de su catálogo abarca diversos estilos, desde la clásica y popular colombiana como bambuco, pasillo y guabina, esta última presente en su obra “Fantasía sobre aires colombianos”, hasta la composición usando aires latinoamericanos como cueca, sanjuanito, son cubano, slow, ranchera o joropo.

Dentro del acervo de Maruja debe destacarse la alusión al paisaje andino, partiendo desde el hecho de nombrar algunas obras como: “Yahuarcocha” (que refiere a la laguna ubicada en Ibarra, Ecuador) y que si bien no hace parte de la geografía colombiana, se ha constituido como un atractivo turístico para la cultura nariñense y puede que para la familia de la compositora esto no haya sido la excepción.



*Ilustración 7 Pintura realizada por Maruja. Valle de Atriz (San Juan de Pasto)*

*Fuente: Jaime Rosero Hinestrosa*

En esta misma línea se encuentran obras como “Al Galeras”, “Mi viejo guardián El Galeras” que evidencia una intención de aludir constantemente a este territorio que le acompañó gran parte de su vida y que abanderaría constantemente en su discurso. Esta conexión con el entorno también se manifiesta en otras expresiones artísticas, como la pintura donde llegó a representar paisajes, escenas familiares y réplicas de obras famosas. El “Valle de Atriz” es un vals que refiere en su título a esta zona en la que hoy se yace San Juan de Pasto y que Maruja representó en un cuadro tomando la vista desde el centro de la ciudad hacia el volcán Galeras, retratando allí edificaciones significativas para quienes circundan la ciudad. En esta pintura puede verse la catedral de Pasto, así como la iglesia de San Juan Bautista y al fondo el volcán.

La inspiración, como se ha visto hasta el momento, recae en aspectos geográficos y también conserva en gran medida anécdotas personales y/o ajenas que retrató en notas musicales y en gran medida en poemas, pinturas y canciones. Ejemplo de ello puede reflejarse en el bambuco “La molienda”, en el que parece rendir un tributo a aquellos trabajos del campo, siendo en este caso puntual el proceso de la panela y posteriormente referirse a aquellas prácticas de tertulia que suelen darse en diversos lugares tras jornadas de trabajo:

**La molienda – M. Hinestrosa**

Ya están, moliendo,  
 en el trapiche, la caña dulce  
 que yo sembré,  
 caña criolla y de castilla,  
 ¡Que panelita que va a salir!

Ya está cayendo tras la montaña  
 El sol que alumbra mi platanal,  
 en el trapiche, y en mi cabaña  
 rasgan guitarras, se oye un canta.

Al respecto de esta canción, don Jaime Rosero indica que la compositora se inspiró en una finca aledaña cuando visitaban el pueblo de Sandoná en aquella época de niñez y que posiblemente Maruja quiso rendir tributo por medio de este bambuco. En este mismo sentido el pasillo “El Cafetero” (de acuerdo con declaraciones de su hijo) buscaba evocar aquellos paisajes de su infancia en aquella finca cafetera.

Bueno, se inspiraba, por ejemplo, [...] en una [finca] por Sandoná, cosechaban cafés y ella se acuerda de niña [que en] Sandoná [en] esa finca [ella ayudaba a recoger café] y se le quedó a ella grabado, y por eso compuso “El Cafetero”, por el recuerdo de esa finca, porque lo llevaban allá a temperar. [Y] las canciones siempre las hacía en base de experiencias. En este caso, pues fue de la finca, [...] del papá. Y todas las canciones eran una experiencia [que] plasmaba. (Rosero 00:42:48)

Al respecto, la maestra Maruja cuenta en una entrevista para *Noche en el Galeras* que el pasillo surge al estar repasando las lecciones del Método Alemán y de ahí se “enredaron unas noticas alegres [...] y yo vi que era un pasillo”, a partir de allí continuó tocando hasta escribir el pasillo completo en esa tarde (Mesa, 2016). No sé sabrá a ciencia cierta si su real inspiración fue aquella finca cafetera en aquellas “noticas alegres”, que menciona como un desliz y que derivaría en una obra que le daría una mayor visibilidad en el ecosistema musical de aquel tiempo. No deja de inquietar y generar dudas en si ¿Dentro de sus sentires ese día se encontraba la añoranza o felicidad de aquella finca de su padre?

El pasillo “El Cafetero” logró posicionarse como un himno de los cafeteros colombianos luego de su debut en la década de 1930. Sin embargo, fue años más tarde, entre 1951 y 1954, cuando la melodía adquirió un nuevo significado: fue adoptada por los militares colombianos que participaron en la Guerra de Corea, quienes la tomaron como símbolo de sus luchas y resistencia. Años más tarde y a propósito de las evocaciones paisajísticas mencionadas previamente, Hinestrosa escribiría con el poeta Wólfram Luis Rosero la letra para dicho pasillo sobre el año 1980 la cual seguiría rindiendo tributo a estos lugares y sus trabajadores del campo (Mesa, 2014).

#### **El Cafetero – M. Hinestrosa y Wólfram L. Rosero**

En campos colombianos se cultiva bajo el ardiente sol que da la vida,  
 brotando del cafetal la fruta néctar delicioso que nos da vigor.  
 Entre hermosos riachuelos y cañales, bajo la sombra fresca del plantío,  
 allí nacen, allí crecen como una bendición.  
 Campesino de mi tierra, cafetero colombiano,  
 sembrad, sembrad, café, café, que es un tesoro nacional.  
 Y más luego cosechar, de aquel grano saborear  
 y así, así, sentir, sentir, la alegría de vivir.  
 Cafetero eres tú, el pasillo que canta  
 y que siente eterna juventud, en tus notas yo grabé  
 el sabor exquisito del grano de café; ramilletes de color  
 desgranados con manos de amor, fresco aroma,  
 campo de sonrisas, cargas pepas negras, verdes y rojizas,  
 inspiras el cuadro que plasmo en mi lienzo lleno de color.

Por otro lado, se encuentra el tango “Amigo mío”, compuesto años antes de contraer matrimonio con Roberto Rosero y develarían pensamientos de una mujer romántica en su juventud

**Amigo mío – Maruja Hinestrosa**

Yo quise amarte mucho,  
Tú más que nadie sabes,  
Pero los días pasaron  
Y los años también

Y en este humano empeño  
mi corazón sufría  
Porque nunca podría  
Amar segunda vez

Leíste a mis ojos  
Aquel amor secreto  
Que entonces yo guardaba  
allá en mi corazón

Quisiera que olvidara  
Tu amor me lo ofreciste  
Amigo tu ya lo sabes  
Yo nunca te mentí.

Ahora que el destino  
Clarito se ha mostrado  
Créeme que me ha pesado  
Pensar en ese amor

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

Los espacios de tertulia y serenatas representaron en la vida de Maruja una constante: por un lado, estaban quienes llegaban a su hogar cantando y tocando su música, algo que le generaba mucha felicidad y halago encontrar sus canciones y obras instrumentales en manos de tan buenos intérpretes; en ese sentido ella manifestaba un gusto por ello. No obstante, Jaime Rosero resalta que en una ocasión se vio incómoda al encontrarse con una versión en la que cambiaron la letra y esto le generó un disgusto a ella.

En ese tiempo aquí en Pasto grabaron unos boleros, “A las tres de la mañana” [...] Ella [Maruja] estaba brava, resentida porque le habían cambiado la letra [que decía] “rondando por la calle” [...] y luego [...] lo han puesto “llorando por la calle” [...] “llorando” y era “rondando”. Entonces estaba [disgustada] como le cambiaron [la letra] en lugar de rondar a llorar [...] (Rosero, 00:37:58)

En cuanto a tertulias, se reunía en su casa con amigos con quienes se dedicaba a tocar composiciones nuevas, caso de ello es Gabriela Córdoba quien al dialogar con Luis Gabriel Mesa le comentaba el gusto por reunirse a tocar y cantar sus canciones:

Y ella, por ejemplo, me hablaba mucho sobre esa fascinación que ellas [Maruja y Gabriela] tenían de hacer ese plan como [de] tertulia. Eran amigas, Maruja componía y ella cantaba esas letras. (Mesa, 00:40:13)

Entre los audios enseñados el día de la entrevista, el maestro Luis Gabriel enseña en ese punto una grabación de Gabriela y Maruja interpretando el vals “Navegando”, del cual se alcanza a detallar la voz de soprano de Córdoba y de fondo el acompañamiento de Hinestroza cuyo estilo se reconoce por los arpeggios característicos que solía incorporar en sus interpretaciones. (Mesa Min 39:00)

Hay que destacar diversas obras que fueron bien recibidas a nivel nacional e

internacional, logrando versiones con la RCA VICTOR en New York. Al respecto Mesa señala que para la década de 1940, el argentino Terig Tucci se encontraba a cargo de la dirección del sello discográfico y desde allí solicitó recopilar partituras de diversas obras compuestas en Latinoamérica para grabarlas:

[Terig Tucci] pedía que se compilaran partituras de distintos países latinoamericanos para recibirlas en Nueva York y grabar esas obras. Entonces, por ejemplo, en esos discos de 78 revoluciones con sello RCA Víctor aparece grabado “Dulce sueño” “El cafetero” de Maruja Hinestrosa, “Las 3:00 de la mañana”, [...] el tango “Amigo mío” [y] “Nos dan las 12”. (Mesa, 01:08:00)

Estos pueden ser de los primeros registros de las obras de Maruja grabadas y divulgadas por este sello discográfico. Luego de ello puede destacarse el LP titulado “De mi terruño”, grabado de primera mano por Maruja con un total de 12 composiciones propias bajo la firma de Sonolux en el año 1965, en donde pueden apreciarse la diversidad de géneros abordados por ella.



*Ilustración 8* Portada del álbum “De mi terruño” Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque (Antioquia)

La portada del LP invita a remitirse a aquellos paisajes nariñenses a los que constantemente recurría Maruja para escribir e inspirarse. No se sabe con certeza si la fotografía corresponde a algún lugar en las montañas de Nariño, lo cierto es que fue una imagen seleccionada por la disquera según comentaba el hijo Jaime Rosero. En cuanto a la contraportada del Long Play se debe destacar la reseña artística que acuñan al referirse que “Doña Maruja ha compuesto innumerables melodías y en todas ha dejado muestras de su clarísima inspiración y el sentimiento tradicional de su tierra nariñense” (Sonolux, 1965).



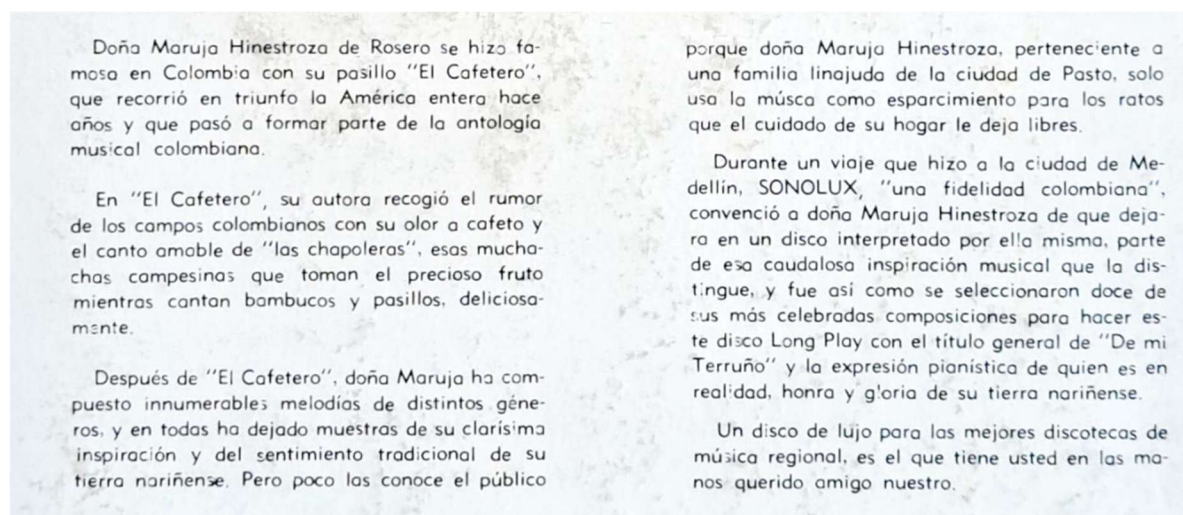
Ilustración 9 Reseña LP “De mi terruño” de Maruja Hinestroza

Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque (Antioquia)

Sin embargo, las afirmaciones adyacentes siembran en los investigadores interrogantes, pues afirma que dichas melodías poco conocidas se deben a que es “perteneciente a una familia linajuda de la ciudad de Pasto, solo usa la música como

esparcimiento para los ratos que el cuidado de su hogar le deja libres” (Sonolux, 1965). Esto puede interpretarse tanto de forma positiva como negativa. Por un lado, al destacar que Maruja es ama de casa y se dedicaba a la música en sus tiempos libres, se reconoce su rol como mujer cuidadora del hogar y artista, posiblemente representándola como un ejemplo de mujer excepcional en la época. Sin embargo, también podría percibirse de manera negativa, ya que se sugiere que sus tareas domésticas limitaban su desarrollo musical, lo cual invisibiliza su talento.

Además, se cuestiona la necesidad de mencionar su rol doméstico en la reseña, algo que rara vez se hace en las de compositores varones. Esto abre la posibilidad de una crítica desde la teoría de la violencia simbólica de Bourdieu. Si Maruja aprobó dicha reseña para su LP, podría haber un consentimiento tácito a ese discurso dominante. Si no lo hizo, se estaría presente ante una forma clara de violencia simbólica o invisibilización. Finalmente, desde la perspectiva de los saberes sometidos de Foucault, cabe preguntarse si este tipo de reseña representa una insurrección de saberes marginalizados o si, por el contrario, su conocimiento fue relegado.



*Ilustración 10 Reseña LP Fuente: Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque (Antioquia)*

A continuación, se presentan las composiciones conocidas a la fecha, así como aspectos que pudieron ser focos de inspiración a la hora de escribir o nombrar sus piezas.

<b>REPERTORIO MARUJA HINESTROSA HASTA EL 2025</b>				
<b>#</b>	<b>Obra (hipervínculo)</b>	<b>Estilo y género</b>	<b>Contexto en que se compuso la obra</b>	<b>Grabaciones o publicaciones</b>
1	<a href="#">El cafetero</a>	Pasillo	Según investigación de Luis Gabriel Mesa (2014), quien dio el nombre al pasillo fue su padre Roberto Hinestrosa, esto a propósito de la coyuntura de presentarlo frente al presidente de la federación de cafeteros. Por otra parte, Jaime Rosero su hijo, cuenta que pudo haberse inspirado en una finca ubicada en Sandoná en la que de niña visitaba con su familia e incluso ayudaba con la recolección del café. (Rosero J. 00:47:48)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Álbum “Shell” de ritmos colombianos [10 LPs], Bogotá, Shell, 1957-1967.</li> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- Joyas de la música colombiana [LP] vol. IX, Medellín, Sonolux, 1985</li> <li>- Por ti Colombia: Diez años del festival de Hatoviejo – Cotrafa [CD], Medellín, Cotrafa, 1996. Intérprete: Opus II Trío.</li> <li>- Desde el alma de Colombia [CD], Codiscos, 1996.</li> <li>- Banda sinfónica de Nariño [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1997.</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"><li>- Música para la paz de Colombia [CD], vol. II, Bandas Ganadoras del Concurso Nacional de Paipa, 1998.</li><li>- Conciertos Colombianos, vol. II [CD], Entidad Universitaria Bellas Artes, 1999</li><li>- Guafa Trío: Entreverao [CD], Bogotá, Guafa Trío, 2000.</li><li>- Lo mejor del requinto, vol. II [CD], Bogotá El dorado, 2001.</li><li>- XI Festivalito Ruitoqueño de Música Colombiana, Mesa de las Tempestades, Festivalito Ruitoqueño, 2001.</li><li>- La sublime música del sur de Colombia [CD], Bogotá, Colmusica, 2002.</li><li>- Joyas de la canción colombiana, n°15 [CD], Bogotá Club Internacional Coleccionistas de Discos y Amigos de la Canción Popular, 2003.</li><li>- Seresta II: Ancestral [CD], Medellín, Guaraná Records, 2002</li><li>- Festival Mono Núñez 2005. [CD], Cali, Funmúsica 2005. Interpretación Gloria Belén Machado</li></ul>
--	--	--	--	---

				<ul style="list-style-type: none"> <li>- 8° Festival Cuyabrito de Oro [CD], Armenia, Festival Nacional Infantil de Música Andina Colombiana Cuyabrito de Oro, 2008.</li> <li>- Luis Gabriel Mesa Martínez, Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD} Bogotá, 2014 <ul style="list-style-type: none"> <li>○</li> </ul> </li> </ul>
2	<a href="#">Gloria</a>	Pasillo	La obra fue nombrada así en honor a su hija, Gloria Rosero Hinestrosa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> </ul>
3	<a href="#">Picardía</a>	Pasillo	No se encontró registro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- Festival Mono Núñez 2005. [CD], Cali, Funmúsica 2005. Interpretación Gloria Belén Machado</li> <li>- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD} Bogotá, 2014</li> </ul>
4	<a href="#">Cochise, deportista o campeónísimo</a>	Pasillo	Dedicada a Martin Emilio Rodríguez “Cochise”, ciclista colombiano en la década de 1960 y 1970.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD} Bogotá, 2014</li> </ul>

5	<a href="#">Serenata Colombiana</a>	Pasillo	No se encontró registro.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- Sublime música del sur [CD], Bogotá, Colmúsica, 2002</li> <li>- Festival Mono Núñez 2006, [CD], Cali, Funmúsica 2005. Interpretación Lidia Consuelo López</li> </ul>
6	Destellos	Pasillo	No se encontró registro.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se encontró registro</li> </ul>
7	<a href="#">Nuevo Amanecer</a>	Pasillo	Escrita en 1987 en honor al trío que lleva por nombre Nuevo Amanecer conformado por Bernardo A. Jurado, y los hermanos Javier Andrés y Omar David Mesa Martínez.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trío Nuevo Amanecer [LP], Medellín, Sonolux, 1987.</li> </ul>
8	Sarita Mia	Pasillo	Ultima obra escrita por Maruja dedicada a una mujer llamada Sarita Hurtado Sanz.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se encontró registro.</li> </ul>
9	<a href="#">Yagari</a>	Pasillo	No se encontró registro.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Concierto de Ruth Marulanda en Biblioteca Luis Ángel Arango [Cinta Magnetofónica], Bogotá, 1985</li> <li>- Eco milenario [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2001</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Joyas de la canción colombiana, No. 8 [CD], Bogotá Club Internacional Coleccionistas de Discos y Amigos de la Canción Popular, 2003.</li> <li>- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014</li> </ul>
10	El Guaranal	Pasillo	Este bambuco es inspirado en una finca que llevaba ese nombre.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se encontró registro</li> </ul>
11	Ciegamente	Bolero	No se encontró registro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014</li> </ul>
12	Alma mía	Bolero	No se encontró registro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trío Martino [CD], archivo particular de Laureano Córdoba</li> </ul>
13	<a href="#">Eco Lejano</a>	Bolero	Su inspiración puede deberse a un recuerdo de la adolescencia en la iglesia San Juan Bautista en la que observó a un joven devoto en la iglesia orando y susurrando oraciones.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014</li> </ul>
14	<a href="#">Navegando</a>	Bolero	Compuesta en un viaje a Tumaco inspirándose en el amor que invadía a aquella pareja que frente al mar se besaba.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- Mi Nariño [CD], Discos Chaves, 1995. Intérprete: Ronda Lirica.</li> </ul>

				- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014
15	Cruel Amargura	Bolero	No se encontró registro	- No se encontró registro
16	Vuélveme a Querer	Bolero	No se encontró registro	- No se encontró registro
17	Angustia	Bolero	No se encontró registro	- No se encontró registro
18	<a href="#">Las tres de la mañana</a>	Vals	Inspirado en un particular suceso que sucedió precisamente a las tres de la mañana cuando un bohemio se acercó a su ventana en la madrugada lamentando la pérdida de su amada exclamando “¡Yo no quiero oír esas horas!;Se me murió mi novia a las tres de la mañana!”. El texto escrito de este vals recoge las exclamaciones de aquel músico.  “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”	- 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 - Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD]Bogotá, 2014

19	<a href="#">Valle de Atriz</a>	Vals	Su nombre se debe al valle que atraviesa la ciudad de Pasto, su construcción melódica y armónica obedecen a influencias más de estilo europeo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- 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.</li> <li>- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014</li> </ul>
20	<a href="#">La flor de la montaña</a>	Vals criollo	No se encontró registro	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Grabación por el Trío Martino.</li> <li>- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014</li> </ul>
21	<a href="#">Dulce sueño</a>	Vals	Compuesto entre 1928 y 1929, posiblemente una de varias piezas escritas durante su adolescencia. Una de las obras predilectas de Maruja ya que las incluía en mayoría de programas de mano.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- Telenovela Flor de fango de Caracol Televisión, 1983. Parte de la música incidental.</li> <li>- Trío Nuevo Amanecer [LP], Medellín, Sonolux, 1987</li> <li>- Nocaima Cundinamarca [CD], Bogotá, Musicalizando, 1999.</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eco milenario [CD], Pasto, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2001</li> </ul>
22	Suite de 4 vales (Valle de Atriz y otros)	Suite de vales	Según contaba Mesa (2024) Maruja era bastante ambiciosa pianísticamente hablando y entre diversas composiciones de tipo académico (como las dos fantasías), también escribió una suite de cuatro vales de los cuales el que se conoce de esta es el “Valle de Atriz”.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se encontró registro</li> </ul>
23	Al Galeras	Vals	Esta obra fue dedicada por Maruja a la mujer y a los paisajes nariñenses.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No se encontró registro</li> </ul>
24	<a href="#">Concierto en Si menor o Fantasía sobre aires colombianos</a>	Fantasia (Guabina, Pasillo y Bambuco)	Tras recibir instrucción musical de Marco Tulio Ante (músico interesado en formar jóvenes) en medio de su estancia en Popayán. Hinestroza busca aproximarse a una composición mucho más académica por medio de un Concierto.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestroza al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- Maruja Hinestroza: Identidad nariñense a través de su piano, {CD} Bogotá, 2014. Interpreta: Luis Gabriel Mesa Martínez.</li> </ul>
25	<a href="#">Fantasía Española</a>	Fantasia	Su influencia puede deberse a una afinidad a la cultura española de la cual era cercano su esposo Jorge Rosero Rivera al haber estudiado en España y haberse fascinado por esta cultura.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- De mi terruño: Maruja Hinestroza al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.</li> <li>- Maruja Hinestroza: Identidad nariñense a través de su piano, {CD} Bogotá, 2014</li> </ul>

26	<a href="#">Amigo Mío</a>	Tango	Tangos compuestos en una etapa previa a contraer matrimonio en 1937 con Jorge Rosero Rivera. Letra y música compuesta por Hinestroza, posiblemente según Mesa Martínez (2014) develando una etapa romántica de la compositora.	- Maruja Hinestroza: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014
27	<a href="#">Reproche</a>	Tango		- No hay registro.
28	<a href="#">Nos dan las doce</a>	Tango		- Maruja Hinestroza: Identidad nariñense a través de su piano, {CD] Bogotá, 2014
29	<a href="#">Vacío</a>	Tango	“Vacío”, “Reproche” son ejemplos de obras que Luis Gabriel Mesa ha ido recuperando.	- No hay registro.
30	Pobre de mí	Balada	No hay registro.	- No hay registro.
31	Madre mía	Balada	No hay registro.	- Audio Cassette. Registro de Luis Gabriel Mesa.
32	Todos llevamos una cruz	Balada	No hay registro.	- No hay registro.

33	<a href="#">La molienda</a>	Bambuco	Según Jaime Rosero pudo inspirarse en la finca vecina que colindaba con la de la familia en Sandoná, en dicha finca que se especializaban en la panela. Compuesta en 1943.	- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.
34	El ingenio	Bambuco	No hay registro.	- No hay registro.
35	<a href="#">Arroyito Pampero</a>	Cueca Chilena	De acuerdo con Jaime Rosero, su hijo; La compositora tenía una fascinación por la música del sur del continente.	- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD]Bogotá, 2014
36	<a href="#">Yaguarcocha</a>	Sanjuanito ecuatoriano	Devela una cercanía a pueblos y sitios colindantes con Pasto y que en cierto punto pudieron representar un significado relevante en su vida. Yaguarcocha significa Lago de sangre. Según Mesa este lugar es un destino turístico bastante recurrido entre los Nariñenses.	- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD]Bogotá, 2014
37	Lamento africano	Son cubano	Inspirada en la miniserie llamada "The Saga of an American Family (1976)" y algunas escenas que se narran en esta, puntualmente se refiere a la tragedia de cuando los esclavos fueron traídos al continente, hechos como se comentó narrados en aquel escrito.	- No se encontró registro

38	Mi viejo guardián “El Galeras”	Ranchera	No se encontró registro.	- No se encontró registro
39	La nazarena	Jota española	No se encontró registro.	- No se encontró registro
40	Bosques húngaros	Estilo clásico	No se encontró registro.	- No se encontró registro
41	<a href="#">Ave María</a>	Estilo clásico	No se encontró registro.	- Maruja Hinestrosa: Identidad nariñense a través de su piano, {CD]Bogotá, 2014
42	Saudade (melodía en FA)	Estilo clásico	No se encontró registro.	- No se encontró registro
43	El recuerdo bandero azul	Himno	No se encontró registro.	- No se encontró registro
44	<a href="#">Idilio</a>	Slow	No se encontró registro.	- De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano, [LP] Medellín, Sonolux. 1965.
45	Ensueño	N/A	No se encontró registro.	- No se encontró registro

46	Galerón llanero	Joropo	No se encontró registro.	- No se encontró registro
----	-----------------	--------	--------------------------	---------------------------

*Tabla 15 Tabla de repertorio de Maruja Hinestrosa*

Debe destacarse que el conocer un catálogo de obras de Maruja Hinestrosa es posible gracias a la investigación adelantada por Luis Gabriel Mesa, quien a propósito cuenta en entrevista que posterior a publicar el libro de la vida y obra de Maruja, se acercaron a él personas con quienes ella tuvo vínculo y le facilitaron grabaciones caseras que aparentan ser inéditas o que al menos a la fecha no se han hallado más registros escritos, o grabados salvo estos que le suministraron en formato de cassette y del cual Mesa augura en un futuro mostrar al público otro volumen con muchas más obras de la compositora.

En este sentido se indagó sobre qué opinaría la compositora al respecto de nuevas versiones de sus obras en formatos instrumentales atípicos o distintos, a lo que Luis Gabriel Mesa opina comentando que en cuanto a la interpretación y las variantes que pudo apreciar de su obra, la maestra Maruja no consideraba erróneo o grosero que sus composiciones sufrieran algunos cambios con relación a indicaciones plasmadas en la partitura, o versiones típicas y atípicas, por el contrario, se sentía honrada de escuchar su obra de la mano de otros grandes intérpretes que con visiones particulares y desde los distintos tipos de virtuosismo regalaban otra forma de escuchar sus piezas. Como reflejo de esto, Luis Gabriel cuenta la anécdota de la vez que interpretó junto con sus hermanos el vals “Dulce Sueño” y la apreciación que recibieron por parte de la compositora:

Y era muy bonito escucharla hablar de lo que eso significó para ella, nos veía como músicos jóvenes, ¿no? Y decir “qué bonito que hagan sus arreglos y ese “Dulce Sueño” les sonó precioso” [...] Entonces claramente era alguien que apreciaba los arreglos y las versiones que se hacían de sus obras. Ella era feliz escuchando que la gente se interesara por su música. Y por esa misma razón,

creo que cuando yo grabé el disco con otros músicos para este libro me di tantas licencias[...]" (47:51)

En este sentido y en aras de seguir contribuyendo a la difusión de las obras de la compositora Maruja Hinestrosa, se definió realizar tres arreglos del pasillo "Gloria", el vals "Valle de Atriz" y el bambuco "La molienda".

#### ***5.1.4 Contexto de la mujer en el siglo XX***

Hablar del pensamiento ideológico de la mujer en siglo XX, del contexto que las habitaba, supone reconocer estructuras sociales, políticas y culturales que a manera de herencia dejó la colonización en el nuevo continente; aspectos como la educación se dieron de manera rudimentaria y se enfocaron en todo aquel requerimiento que le ayudase a cumplir el rol impuesto, el de ser madre, abocada a las tareas del hogar, y transitar de manera silenciosa el ámbito de lo privado.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se reforzó el ideal femenino de la mujer como reina del hogar, identificada con la virgen María, reina de los cielos y madre de Cristo. Esta «angelización» de la mujer le permitió ocupar el trono del hogar a cambio de practicar virtudes como la castidad, la abnegación y la sumisión. La maternidad era reivindicada como la función femenina por excelencia, pero dejando absolutamente claro que el acto reproductivo nada tenía que ver con el disfrute de la sexualidad. (Reyes C., 1995)

Tales concepciones llegaron hasta el siglo XX mediante instituciones como la iglesia y el estado, lo que hizo normalizar el trato diferenciado a la mujer y se le diera validez a las concepciones, arquetipos y discursos que condicionaron el ser mujer. Desde este lugar el profesor Menandro Bastidas España explica cómo la cultura se ha visto permeada por las ideologías, en función de precarizar o aminorar la participación

de la mujer en ámbitos lejanos al hogar; para explicar esto hace hincapié en la fuerte influencia religiosa, más específicamente el cristianismo (catolicismo romano) y en cabeza de la institución que la representa, la iglesia, cuenta cómo en este siglo se sigue perpetuando casi que como una tradición la marginalización de la mujer:

Vamos a encontrar allí evidencias a lo largo de los más de 2000 años de actividad religiosa, en el cristianismo, cómo la mujer es relegada es condenada al mutismo tanto en la palabra como en el canto y eso se puede ver, pues desde las epístolas de San Pablo en adelante, varios papas van a estar con reforzando esa, dijimos esa tradición de segregación de la mujer a lo largo de la historia.

(Bastidas M, 2024, 5:54)

La sociedad y el estado toman este pensamiento y mediante discursos médicos, manuales de higiene, urbanidad y pedagogía doméstica, y así se encuentra una forma de control, del cuerpo y de la mente, reforzando la idea de la mujer productiva en el hogar y salvaguarda de los valores socialmente aceptados.

Al observar el mundo del arte, más específicamente el de la música, desde esta perspectiva, puede entenderse que esta manifestación artística funcionaba como un requisito para el matrimonio, un aspecto secundario frente a las tareas del hogar y una forma de mantenerlas en el espacio privado y ejercer control sobre ellas. En este sentido la música puede ser vista como una herramienta de control. Sobre este punto Alejandra Quintana (2024) cuenta:

Por un lado está [...] como les digo, esa idea del adorno, [del] fetichismo y de lo burgués. Es muy elegante y de élite tener una hija, una hermana, una mamá tocando piano, ¿no?, eso hace parte también de esa dote simbólica, sí, de decir, [...] o sea, para venderla y que pueda entrar a el matrimonio, pues que sepa tocar

piano, que sepa cantar, que sea de una buena familia. En fin, ¿sí?, [...]eso todavía pesaba también en la época de Maruja. (5:32)

Se encuentran claras similitudes en los discursos ideológicos en torno a la mujer, a la mujer en Colombia, a la mujer en Pasto, pues desde la palabra del hijo de la artista Maruja Hinestrosa, se reconoce como la mujer se encontraba relegada a los quehaceres del hogar, pero no solo esto, sino que aterriza en aquellas que disruptivamente y al igual que Maruja Hinestrosa transitaron a lo público desde la música, dando a entender que quienes se dedicaban a este oficio, se iban a encontrar con una resistencia a su reconocimiento y valoración, es decir, no eran vistas como profesionales.

Para muestra de ello don Jaime Rosero ilustra con una anécdota en la cual asistieron su abuela y madre (Maruja) al despacho de un director, con el fin de recibir un concepto sobre una pieza escrita por la joven Maruja:

Entonces el señor (Julio Zarama) leyó la pieza y le dice que: “No, señora, prácticamente esta niña no sirve para la música. Enséñale a la costura y las labores de la casa, que ella no [...] Las mujeres no sirven para la música”. En ese tiempo, si eran las mujeres [...] estaban muy relegadas. (Rosero J, 2024, 9:35)

Don Jaime Rosero recuerda que, se llegó a reconocer a la mujer en estos oficios, pero solo fue en épocas posteriores.

Este pensamiento respecto a la actividad musical de la compositora sería un reflejo más de la sociedad en la que transcurrió la vida de muchas mujeres, una sociedad profundamente religiosa, sustentada a nivel político en agremiaciones como el partido conservador, que tenía como base una permanencia en aquellas estructuras sociales, costumbres, atavismos en beneficio de una clase privilegiada, clase a la que perteneció Maruja Hinestrosa, para quien supuso otras dinámicas sociales:

Y pues doña Maruja Hinestrosa nace precisamente en una ciudad conservadora como la ciudad de Pasto, en una familia conservadora, y como tal tendrá pues el peso de esa de esa sociedad; sin embargo, pues como Maruja Hinestrosa pertenece a una familia importante en la ciudad, van a suceder cosas distintas de lo que le puede suceder a una mujer nacida en el seno de las clases populares, exactamente lo mismo que pasa en Europa. (Bastidas 2024, 15:43)

Aquí surge un aspecto importante, pues hablar de un cierto privilegio entre las mujeres de esa época supone reconocer unas profundas desigualdades entre aquellas mujeres que pertenecieron a la élite y aquellas que, de clases populares, se encontraron con barreras muchos grandes en lo que el acceso a la educación o una formación formal se refiere:

Ah, lo del privilegio. Sí, eso también es muy importante, porque generalmente ¿de qué mujeres sabemos en la historia de la música en Colombia? [...] de las mujeres privilegiadas, sabemos, porque además eran mujeres privilegiadas también porque pues no, cualquiera tiene un piano, ¿no? Además en esa época para traer el piano en barco [se necesitaba una buena solvencia económica] Pues [un instrumento como el piano] eso no lo tenía cualquiera, (Quintana A, 11:35).

Esto lleva a reflexionar sobre cuántas más mujeres se quedaron borradas de la historia, por estar alejadas de la élite y responder a una época que no solo las demeritaba por ser mujeres, sino por no pertenecer a un estrato socioeconómico alto, por tocaban ciertos instrumentos musicales, por llevar consigo otro tipo de tradiciones alejadas del centro país:

Pues ahí la tenemos a la señora María de la Cruz Hinestrosa que hace parte, pues de ese grupo con otras, como digo mujeres de sociedad: no eran de clases

marginales, porque entre ellas, pues el piano ni siquiera se conocía, o sea las clases marginales van a estar relacionadas con instrumentos como son los instrumentos de cuerda o algunos de ellos eran de fabricación local, y los pianos y todo eso, los violines, el canto, todo eso va a estar relacionado con que se llama, con las clases altas de la sociedad. (Bastidas M, 2024, 38:57)

Desde ese privilegio Maruja Hinestrosa gozó de una rica educación artística y una buena solvencia económica que le dio acceso al instrumento que interpretaba, que para la época se sabía que solo las mujeres de élite tenían acceso. Este segundo punto también fue un incentivo para la grabación de sus discos, para poder realizar procesos de difusión de sus composiciones, e incluso para participar en ciertos círculos intelectuales, no sin antes recalcar que no por esto dejaría de encontrar resistencia ante la sociedad.

Entre los privilegios que la compositora estuvo rodeada resalta la figura de su esposo que, para sorpresa del canon de la época, no fue un obstáculo sino más bien un apoyo en su carrera artística, pues es de su mano y a través de lo que fue la radiodifusora Radio Nariño que se escucharía por primera vez en este medio las obras de Maruja. Es preciso resaltar que la compositora estuvo a cargo de la programación musical de esta radio difusora.

Al respecto de este punto, es importante contrastarlo con la discusión que hace Alejandra Quintana alrededor de aquellas mujeres que pospusieron su carrera musical, en contraposición a la de su esposo también músico y/o compositor. Solo encontrando libertad para ser artista, una vez que estos habían fallecido.

Clara Schumann, también bueno, su esposo Robert Schumann, los dos intérpretes de piano, pero ella dice que cuando muere Robert Schumann, es que

ella siente que realmente puede componer, por ejemplo, porque ella dice, “Yo no, yo no me sentía [compositora], yo decía, no, pues el compositor es él. Pues yo soy intérprete.” (Quintana A, 2024, 8:25)

En el caso de Maruja no solo es relevante la profesión de su cónyuge, quien era ingeniero, sino el apoyo que como se ha dicho anteriormente, fue importante para ella y su carrera. Otro apoyo que ella recibió fue el de sus padres, quienes también alentaron y promovieron su desarrollo artístico, esto será tratado con mayor profundidad en otro apartado.

En lo que respecta al rol impuesto hacia la mujer, la compositora no solo estaba abocada a las tareas del hogar, sino que dedicaba tiempo para sentarse a componer, escribir y pintar. Esta situación evidencia que transgredió los cánones de la época, ya que lo usual era que el arte pasara a un segundo plano en el momento en que se contraían nupcias, siendo pocas las veces en que estas expresiones artísticas se llevaban al ámbito público.

Por otro lado, en la vida pública de la compositora no solo se encontraría con opiniones como las de compositor Julio Zarama, o personas pertenecientes al gremio radial quienes cuestionaban la validez de su lugar como compositora, sino que encontraría en la figura de un sacerdote llamado Flores Miro, a alguien que no condenaría su actividad musical, sino que reconocería el potencial de la compositora y posiblemente la alentaría a cultivar ese arte.

### ***5.1.5 Movimientos feministas en Colombia***

Movimientos feministas en Colombia Hacia el siglo XIX Colombia propugnó una lucha por la soberanía de la corona española; una vez alcanzada lo que se consideraba independencia, el paso siguiente se encaminó hacia la constitución de la figura del estado, en este tránsito hacia la idea de nación libre y soberana, se hizo importante los símbolos que caracterizarían este proceso: el primero de ellos fue la concepción de ciudadano por lo que, con la reforma constitucional de 1843, se reconoció como ciudadanos y sujetos de derecho a los varones granadinos, dejando a las mujeres y/o grupos minoritarios sin representación o derecho alguno, dentro de esta naciente Colombia. (Hernández G, 2011 p.99)

Si las mujeres en la Colonia estaban controladas en todo ámbito y su función se redujo en gran medida a la función reproductiva, esto encontró su ratificación en la norma con el establecimiento de un código civil, en el que nuevamente se designaron, los espacios de tránsito y su papel en esa naciente sociedad, papel que como ya se había mencionado en otro apartado de este análisis, se redujo a la función social de esposa y madre. Lo que denota las concepciones esencialistas que de acuerdo a las construcciones sociales en al torno género y desde su biología, otorgó unas características a la “Naturaleza de la mujer”, las cuales la posicionaban en un lugar de subordinación, de falta de raciocinio y una incapacidad para entender el mundo fuera de lo pasional. La normalización de la mujer como potestad marital.

Esta medida de la mujer como no ciudadana se mantuvo entre 1886 y 1957, momento en que se derogó la reforma constitucional de 1954, en el que maestras, estudiantes, mujeres de la élite, intelectuales y líderes feministas, abogaron por tener los mismos derechos políticos. Esta lucha se vería seguida de otra hacia mediados del siglo

XX, por una igualdad civil en el matrimonio, acceso al bachillerato y posteriormente a la universidad.

La educación de la mujer no escapó a la normativización, pues es desde las instituciones que la representan, que se reprodujo el discurso de la mujer obediente y sumisa, llamada a encarar las tres virtudes, “creer, esperar, amar” junto con “callar, ignorar y obedecer”, abocada a la armonía doméstica y a ser modelo de moralidad. Es por esto, por lo que la formación académica se trasladó a una formación moral, que en resumidas cuentas ayudaba sustentar el modelo de sociedad patriarcal y los intereses de la élite. Así lo ratifica Bourdieu (2000) en su libro *La dominación Masculina* donde:

El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo el orden social. (p, 59)

En el apartado anterior se menciona el acceso al bachillerato y a la universidad, pues es desde la educación, que el movimiento feminista encontró camino en el territorio de la compositora. Con el tiempo, en Nariño las mujeres encontraron en la educación una herramienta de posicionamiento económico y una independencia que con el tiempo las llevaría cuestionar el rol doméstico como única forma de ser mujer, propugnando en concordancia con las líderes feministas del centro del país, por ser vistas como seres capaces de producir conocimiento, de aprender más allá de labores

domésticas.

Esta lucha encontró sus avatares pues sin duda confrontó a la iglesia, al modelo educativo de la época, a la misma Universidad de Nariño donde una y otra vez se cuestionaba si la mujer debía o no entrar a esta institución y más aún si debía ser educada más allá de lo socialmente aceptado, de las “buenas costumbres”, y de la “buena moral”.

En los años en los cuales los cambios en la igualdad civil de las casadas y la igualdad en la educación de las colombianas eran ya una realidad y las pastusas perfilaban su ingreso a la Educación Superior, en la ciudad se presentaron reclamos por mantener las tradiciones que tanto las habían distinguido, en especial las relacionadas con la función social de las mujeres; los reclamos eran un clamor para no moverlas de lo que se consideraba era el espacio natural y moral de las mujeres y fundamento del orden político (Hernández G, 2011 p 103)

Bajo este panorama, la compositora se encontró inmersa en una educación tradicional que estaba experimentando cambios significativos, impulsados por las mujeres de su territorio que buscaban transformar los propósitos y las limitaciones de la educación tradicional. El maestro Menandro Bastidas afirma que el arribo del movimiento feminista a Nariño llegó de forma tardía, al igual que en el resto del país, debido al arraigo tan profundo en la visión religiosa de la época. Este aspecto condicionó los roles de género e influyó los estamentos políticos, jurídicos, sociales de época:

En la ciudad (Pasto), el matrimonio católico fue concebido básico para mantener el orden de la familia; como sacramento, el matrimonio católico definió los

derechos y los deberes de cada uno de los cónyuges; su adopción por todas las parejas garantizaba, a su vez, el orden social-patriarcal: El marido es el príncipe de la familia y la cabeza de la mujer, la cual, sin embargo, porque es carne de la carne de él y hueso de sus huesos, ha de obedecer y estar sujeta al marido, no como sierva sino como compañera; de suerte que a la obediencia y sujeción que presta al marido, no le falte la honestidad y la dignidad. (León XIII, 1965, 11, como se citó en Hernández G, 2011)

En tierra nariñense, la educación estuvo marcada por un arribo tardío del feminismo, en gran parte debido al influjo de la iglesia, que reprodujo discursos de poder que limitaron la percepción de la mujer, condicionaron su cuerpo, su forma de pensar y sentir bajo la premisa de un deber moral e incluso tuvo la potestad de decidir sobre la educación de las mujeres, qué debían aprender y cómo lo debían asimilar. Ese poder adjudicado a la iglesia le dio la potestad para decidir sobre la vida de una sociedad, ejerciendo un control normativo que ayudaba a sostener un sistema que se beneficiaba de la subordinación de todos.

El maestro Menandro Bastidas menciona que, para ese entonces, se van a reconocer pequeños brotes entorno al feminismo en Nariño, pero no con la misma amplitud y alcance, en lugares como EE. UU. Argumenta no conocer en los años 40's o 50's un movimiento feminista con fuerte presencia en Nariño (8:55), sin embargo estos sí tuvieron impacto en la sociedad, especialmente en la educación, pues antes de esta época la mujer ya venía ofreciendo una resistencia al lugar que por mucho tiempo se le había heredado: un reclamo por no permanecer en el oscurantismo, por tener acceso al conocimiento científico, a las artes, al espacio público, evidenciando en las mujeres nariñenses una claridad sobre su situación social y las ideas de cambio que se gestaban

sobre la mismas. (Hernández Vega, G. 2006, p.8)

La educación y el movimiento feminista ofrecieron una perspectiva diferente, donde maestras, mujeres de la élite y líderes feministas luchaban por una educación más inclusiva y amplia. Pero esta visión se amplía aún más si se mira aquellas mujeres que, si bien no se reconocieron dentro del movimiento feminista, con su actuar dan cuenta de este y gracias a su labor se cimentó el lugar que tienen muchas mujeres hoy y se constituyeron en referentes en su campo de acción. Tal es el caso de Maruja, como lo referencia Luis Gabriel Mesa (2024): “El hecho de que muchas mujeres como Maruja Hinestrosa no hubieran utilizado la palabra feminismo, no las hace menos feministas en lo que representan en su historia”. (11:15)

Si se analizan los diferentes ámbitos en los que se desempeñó Maruja como artista integral, se observa la importancia que toma la figura de la compositora en ese contexto, al modificar los cánones de la época. Cada acto conlleva un cierto grado de repercusión según la óptica con la que se observe, los actos realizados por la compositora contribuyeron a generar nuevas formas de repensarse como mujer en el arte, la educación y la sociedad, tal cual como lo dice Norbert Elías (1997) “del entramado de actos de voluntad y de planes resultan procesos que nadie de los implicados había previsto”. (p. 151.)

Otro accionar que se podría ver en este margen radica en las figuras familiares que de alguna forma nutrieron a Maruja en el mundo artístico, un ambiente que le ayudó a lidiar con la prohibición a la que se vio enfrentada desde su formación en la música andina colombiana. Este tránsito valiente para dar a conocer sus obras y los actos que realizó se suman al de otras mujeres en ejercicios de resistencia y sirven de referente para nuevas generaciones y quizás nuevas compositoras. La maestra Alejandra Quintana

da cuenta de este hecho:

Ahorita hicimos una guía de cómo incorporar enfoque de género en la formación musical: yo les decía, si a una niña nunca [se le enseña otras posibilidades y decir:] “¡Oiga! Es que las mujeres pueden ser bateristas o pianistas”. No se le va a pasar por la cabeza que puede ser compositora, si nunca lo ha visto, o sea, ni siquiera se lo piensa. (Quintana, 2024, 58:51).

Y dado que la compositora se constituyó en un referente musical en Nariño, la influencia de su ejercicio cobra un impacto mayor.

Al respecto de las implicaciones del movimiento feminista en Nariño en la vida de la compositora, la maestra Alejandra Quintana desconoce el impacto que llegó a tener el movimiento feminista en este territorio, o si este tiene relación a nivel con el país frontera Ecuador. Sin embargo, ofrece un esbozo del feminismo en Colombia, pues narra que la llegada del movimiento al país estuvo mediada por aquellas mujeres que viajaron a Europa y volvieron. Uno de los motivos del viaje subyace en aquellas cuyo estudio del piano las llevó en pleno siglo XX a ser aprendices de grandes pianistas en el viejo continente. Ese retorno, coincidió con luchas del movimiento sufragista. (37:57)

Por otro parte, la maestra añade que el feminismo comenzó siendo un movimiento de élite, desde el privilegio y desde las grandes ciudades. Si bien no lo sitúa en una época exacta, resalta que después su arribo, llegarían cuestionamientos tales como ¿Dónde está el resto de las mujeres?, lo que abrió nuevas vertientes y cuestionamientos.

El maestro Menandro Bastidas, brinda un panorama más alentador, en torno a la mujer y su rol en la sociedad mencionando grupos como:

Las Guaneñas que tienen ya, pues obviamente sus colores distintivos, sus

pañuelos y hacen pues obviamente constante expresión de algunas ideas feministas que surgen acá con el contexto de lo que ha sido el acoso. Y todas estas cosas que, pues en este momento están sobre el tapete y que se vienen discutiendo sobre todo al interior de las universidades, cuando se ha encontrado, pues una gran cantidad de profesores acosadores a lo largo y ancho de las universidades públicas y privadas. (Bastidas M, 2024,10:11)

Si bien ofrece un panorama distinto, el entrevistado argumenta que hechos como los narrados en la cita anterior, muestra una realidad latente en términos de acoso. Por último, esboza logros que han sido abanderados del feminismo, como la píldora anticonceptiva, la minifalda como liberación de la corporalidad censurada y temas como el aborto.

Si bien cada entrevistado concuerda en las luchas que ha encarado el feminismo en términos globales, a excepción del maestro Menandro Bastidas, desconocen cómo este se gestó en Nariño. Hasta el momento en que los investigadores de este proyecto se adentraron en este tema, se dio el proceso de reflexión en cuanto a la forma, en cómo cambia el fenómeno de acuerdo con el contexto, es decir; no es lo mismo hablar del feminismo desde las mujeres de élite, las mujeres de clases empobrecidas o el feminismo afro. Es verdad que la mujer subyace en esto, pero la particularidad nos aboca a no hacer aseveraciones generales, sino a estudiar los cambios según el contexto.

No se puede divisar si Maruja Hinestrosa, como mujer perteneciente a la élite pastusa, tenía una opinión en cuanto al movimiento y los cambios que en los aspectos mencionados anteriormente impactaron su vida y la de otras mujeres en el ámbito artístico, político, económico y social. De acuerdo con los círculos intelectuales que

frecuentaba y al ser mujer de la alta sociedad, algo sin duda habrá llegado a sus oídos.

Maruja rompió con el canon de la época al llevar su arte más allá del ámbito doméstico. Como artista multifacética, su obra se proyectó al ámbito público, y en este proceso, contó con el apoyo de su esposo y familia, quienes fomentaron su desarrollo artístico.

### **5.1.6 Música y mujer**

La historia de la música abarca en la mayoría de los periodos a figuras masculinas, situando a la mujer en pequeños apartados donde en ocasiones es difícil ubicar y entender su legado; en este sentido Campo (2016) afirma que se debe en gran medida a que las compositoras no han contado con medios ni con la formación adecuada para desarrollarse musicalmente en los siglos XIX y XX.

La práctica musical en el siglo XX en Colombia estuvo marcada por una dinámica social en la que el acceso a la educación musical era un privilegio reservado para las familias adineradas. El piano, en particular, se convirtió en un símbolo de estatus social, y solo quienes podían permitírselo, accedían a su aprendizaje. No obstante, la formación en muchos casos no lograba ser integral en comparación con la de músicos hombres, ya que bajo este arquetipo el lugar que debían ocupar las mujeres en la música debía mantenerse en el espacio netamente de ornamento. Al respecto Alejandra Quintana comenta que “con esto se dibujaba un estereotipo sobre las intérpretes, quienes en caso de ser profesionales en el instrumento se les catalogaba como aficionadas.” (Quintana, 2024, 00:01:27).

Bajo este panorama Luis Gabriel Mesa realiza un contraste en la percepción de las compositoras e intérpretes partiendo del siglo XIX, en el que pueden hallarse vestigios en cuanto al reconocimiento hacia mujeres e incluso un “colegaje” en el medio

por parte de figuras como Rossini con Teresa Carreño, o Chiquihna Gonzaga, quienes realizaron giras en Europa. En cuanto al siglo XX el entrevistado manifiesta que existió una omisión a los registros donde figuraban o se llegaba a reconocer a mujeres de esta época y de las pasadas.

Agrega que el trabajo de Teresa Carreño deja una impronta para el piano y el canto reflejadas en alrededor de setenta composiciones, además de haber ofrecido alrededor de cinco mil conciertos a lo largo de su carrera. No obstante, destaca una omisión en la historia del piano venezolano y latinoamericano puesto que poco se exalta su obra, lo que resulta en un desconocimiento de su vida. Este es un panorama que se reitera en general en la historia del siglo XX pues, según Mesa quienes se encargan de resguardar y contar la historia omiten y “sepultan” aportes hechos por mujeres.

El siglo XX empieza a ocultar, [o] a sepultar, más bien [...] muchos de los testimonios que conservamos en cartas del siglo XIX y de épocas anteriores. No quiero con eso romantizar que las épocas anteriores al siglo XX hubieran sido favorables para el papel de las mujeres en la música, por supuesto que hay muchos prejuicios alrededor de ello, gravísimos también, pero cito los ejemplos contemporáneos de algunas de esas mujeres, como Teresa Carreño de Venezuela y Chiquinha de Brasil [que se les] reconocieron el papel que ya se estaban cumpliendo y fue la historia que se escribió. (Mesa, 2024,31.25)

Al referirse a “ocultar” y “sepultar” los testimonios, Luis Gabriel Mesa debe referirse sin duda al proceder de historiadores y musicólogos que se mostraron reacios a hablar de ellas (mujeres músicas) a finales del siglo XIX y principios del XX. Como respuesta a una coyuntura global sobre la reivindicación femenina de derechos, Pilar Ramos expone que:

Esta voluntad de ignorar a las mujeres como sujeto histórico no era casualidad. Las mujeres accedían entonces a empleos en la industria y los servicios de una forma que se consideró masiva, suscitando entre sus compañeros un rechazo similar al que provoca hoy la inmigración entre muchos trabajadores de cualquier sexo y país. (Ramos, 2013).

Es fundamental destacar la invisibilización sistemática de las contribuciones de las mujeres en diversas disciplinas, un fenómeno que puede vincularse con las observaciones de José Menandro Bastidas quien comenta que parte de este razonamiento es una circunstancia heredada del continente europeo, en la cual los hombres eran los llamados a encarar la escena pública, a ser el sustento económico de sus familias y en lo musical a ser los compositores, los intérpretes y con esto quienes realizaban presentaciones y giras, mientras que las mujeres solo eran abocadas a las tareas del hogar.

Se puede resaltar en este sentido a Maruja Hinestrosa y con ella a las diversas artistas contemporáneas que llegan a ser la excepción, al imponerse a aquellas normas del momento y desafiar los cánones al posicionarse y de alguna forma establecerse en el gremio como compositoras, intérpretes o artistas.

No es ajeno pensar en que los aspectos políticos y religiosos del siglo pasado mencionados en apartados anteriores, impusieron normas y estamentos que impactaron sobre el pensamiento general de la población, sobre la capacidad creativa de la mujer, siendo probablemente la razón por la que se explicaría la negativa de Julio Zarama hacia la composición del pasillo “El Cafetero” de Maruja Hinestrosa y que tanto José M. Bastidas, Luis G. Mesa y su hijo Jaime Rosero relatan.

[...] El mismo Julio Zarama Rodríguez, que fue un músico muy importante en la

ciudad, director de la banda, también le decía a la mamá [...] “en lugar de fomentar en esta niña la composición por qué más bien no le enseña a cocinar y le enseña a tejer, que es una cosa que va a ser muy útil para cuando ella se case” [...] ese tipo de cosas, ese pensamiento que es un pensamiento conservador muy arraigado, también recaía sobre la compositora, afortunadamente, eso hay que decirlo, pues ella no hizo caso de ese tipo de cosas, porque de lo contrario, tal vez pues no tendríamos [...] las obras que compuso. (Bastidas, 2024, 00:19:00)

Estos imaginarios, que se camuflaban en los discursos y actos discriminatorios hacia las compositoras, resultaban en el desprecio y la deslegitimación de la música hecha por mujeres. Según Quintana, esto explica una herencia de un sistema “machista y tradicional”, en el cual era impensable considerar una obra creada por una mujer, a menos que se diera a conocer en su círculo cercano o que estuviera supeditada a la aprobación masculina.

### ***5.1.7 Presencia de las compositoras en Colombia***

Dentro de las entrevistas realizadas en el marco de la presente investigación se buscó ahondar en cómo cada entrevistado ha percibido la presencia de compositoras en la música andina colombiana de acuerdo con su trayectoria y experiencia. Desde allí, se pueden evidenciar posturas favorables en cuanto la presencia de mujeres en la formación y ejecución instrumental, mientras que en ámbitos como la composición resaltan en su mayoría la figura de mujer cantautora, es decir aquellas que componen para un formato de música cantada o vocal.

Desde la cátedra instrumental el maestro Oscar Santafé y la maestra Enerith Núñez Pardo advierten conocer compositoras tanto en el área instrumental como en lo vocal, mencionando en principio la gran relevancia de la mujer cantautora y la

participación de figuras como Beatriz Arellano, con un largo precedente en la sección vocal de música andina colombiana. Por otra parte, en cuanto a compositoras en la categoría instrumental, el maestro Santafé destaca a dos figuras Emma Perea de la Cruz y su obra “Los Filipichines” y a Maruja Hinestrosa con el pasillo “El Cafetero”, que son piezas que en algún momento llegó a interpretar en espacios como la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica. Enerith Núñez por su parte destaca a Sofía Elena Sánchez Messier, Isabel Espinosa García, Leonor Buenaventura de Valencia, sin embargo, se desconoce si en algún momento ha llegado a interpretar piezas de aquellas compositoras.

Tomando como referencia a Emma Perea de la Cruz y Maruja Hinestrosa, el maestro Oscar indica un posible factor que llega a incidir en el reconocimiento, participación y visibilidad de algunas compositoras puede ser su condición económica favorable y al prestigio familiar. T

Encuentra uno que ellas, su nicho principal es por encima familiar. O sea, ellas son o hijas o sobrinas [...] de un personaje que ya tiene cierto prestigio y espacio. Entonces es eso lo que les permite posicionarse, o sea, siempre van acompañadas de un espacio que generalmente es familiar. (Santafé, 2024 00:14:00)

En este punto podría ponerse en discusión, si se divisan casos de compositores como Luis A. Calvo o Luis E. Nieto cuyo reconocimiento se debe a su trayectoria musical más allá de las adversidades económicas y de salud que padecieron. Entonces en ese sentido sería pertinente preguntar ¿Qué ocurre en estos casos?, ¿A qué se debe que hombres en condiciones desfavorables logren instaurarse como referentes? ¿Qué hace diferentes a las compositoras? ¿Acaso manejaban un estilo compositivo distinto al

de estos personajes?

Alejandra Quintana menciona al respecto, que parte del repertorio de mujeres recibió una comparativa en términos de complejidad, estableciendo desde allí juicios de valor sobre su calidad o “nivel”, mientras que a las obras producidas por hombres pareciese otorgarse una mayor aprobación colectiva y por ende atribuirle una calidad superior. Esto puede asociarse con prácticas discriminatorias indirectas y a su vez con lo que Stagnaro (2020) define como una *jerarquización de saberes*, al remitir a la mujer a cargos secundarios, reservando el puesto principal a aquellos sujetos con una “mayor capacidad intelectual” lo que deriva en una invisibilización de sus aportes.

Por otra parte, en conversaciones con la maestra Enerith Núñez y el maestro Oscar Santafé, cada uno destacó la existencia y una constante participación de la mujer en escenarios públicos y privados. Núñez comenta que “se ha evidenciado la participación de las mujeres en los diferentes formatos en donde la actividad cultural se traduce en términos de formación musical en diferentes currículos, en encuentros, concursos y convocatorias del orden nacional, regional o local”. En esa misma línea Santafé menciona que ha encontrado a la mujer vinculada a la interpretación en instrumentos como la flauta, el oboe, el violín o el clarinete y el canto. Quintana (2012) argumenta que se debe en gran medida al acceso restringido que tenían las mujeres en el aprendizaje de ciertos instrumentos y en la supervisión masculina que se les imponía.

El maestro Oscar menciona que en varias ocasiones se llegó a interpretar obras como “El Cafetero” de Maruja Hinestrosa o “Los Filipichines” de Emma Perea de la Cruz, tanto en agrupaciones de la universidad como instituciones externas. En esta misma línea, Enerith destaca diversos nombres de compositoras de música andina colombiana, “las maestras Sofía Elena Sánchez Messier, Isabel Espinosa García, Maruja

Hinestrosa Erazo y Leonor Buenaventura de Valencia” (Núñez, 2024). De acuerdo con estas afirmaciones podría inducirse que la invisibilidad parece no estar presente bajo la mirada de Núñez y Santafé, puesto que se han circulado obras de compositoras en diversos espacios, y se encuentra presencia en la escena desde diversos campos no solo compositivos.

Un espacio donde circundan compositores e intérpretes y demás actores del ecosistema musical es el Festival de Música Mono Núñez desde donde se buscó indagar con Bernardo Mejía, presidente de Funmúsica <sup>9</sup> sobre la participación de mujeres y niñas en el certamen, acerca de lo cual manifestó que suele ser alta, y que puede visualizarse tanto en agrupaciones como en instrumentistas y cantantes solistas, destacando en este último una mayor participación de mujeres con relación a los cantantes hombres de quienes comenta que “están en vía de extinción” pues, al nombrar varios certámenes resalta un mayor número de finalistas mujeres. A esta voz se suma el maestro Santafé que manifiesta:

Porque yo sí puedo decir con alguna claridad o por lo menos tranquilidad que en estas músicas el asunto del género pareciera no ser una determinante de muchos aspectos y en ese sentido yo siempre he visto que hay participación muy clara de todos los géneros posibles habidos y por haber, o sea, allí no hay una consideración en ese sentido. (Santafé, 2024 00:19:31)

En este sentido el panorama de música andina colombiana parece no verse permeado por prácticas discriminantes que hayan invisibilizado la figura de la mujer, puesto que los entrevistados han presenciado una participación constante en la enseñanza (es decir profesoras), en interpretación y composición, destacan mayormente a compositoras en el área vocal, es decir, cantautoras).

Sin embargo, es importante señalar un vacío al centrarse exclusivamente en el ámbito instrumental, donde el panorama resulta menos optimista en cuanto al reconocimiento e integración de repertorios, ya que suele haber una mayor preferencia hacia los compositores sobre las compositoras o al menos esto se puede evidenciar en programas de mano, conmemoraciones o en la misma historia de la música. Esto deja entrever que aún se deben seguir formando y gestando espacios donde se difundan en diversos públicos los aportes musicales de compositoras tanto dentro como fuera de la academia.

### **5.1.8 Actualidad en los espacios de divulgación y difusión**

De acuerdo con los entrevistados, al parecer ha ido incrementándose la participación de mujeres en ramas como la interpretación, la dirección y la composición; sin embargo, en materia de divulgación de obras parece ser un camino que aún debe seguir abonándose. La directora Laura Alejandra Orjuela Niño en “El papel de la dirección de orquesta en la difusión y visibilización de las Compositoras Colombianas” (2012) reconoce espacios como la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Festival de Mujeres en la Música Nueva (FMMN) y agrupaciones como la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, así como directoras/es que han incorporado repertorios de compositoras a sus programas de concierto, si bien se enfatiza en la necesidad de que se incluyan con mayor frecuencia.

En esta misma línea se indagó con los entrevistados si tienen conocimiento de espacios donde se difundan y divulguen a públicos diversos los aportes y obras de compositoras. Desde allí Alejandra Quintana en primera instancia plantea cómo gracias al avance tecnológico, al desarrollo del internet y las plataformas de distribución de música, hay

un mayor grado de circulación de las obras de compositoras. Por otro lado, destaca la proliferación de redes de mujeres artistas en diversos géneros como una labor de cooperación, reconocimiento y visibilización en este ámbito artístico.

A propósito de las redes de divulgación, Oscar Santafé mencionó a Cantandina, una iniciativa de cantautores/as para promover los géneros de la zona andina colombiana en la que han circulado mujeres compositoras, conformando una gran parte de la plantilla de cantautores a nivel nacional. En materia de festivales el maestro reconoce diferentes festivales como el Mono Núñez, el encuentro de tiple del Negro Parra, que en una ocasión realizó un encuentro focalizado en la mujer.

Entre los entrevistados, Quintana destaca que muchas instituciones tienden a mantener una cierta rigidez en la inclusión de repertorio de mujeres, priorizando el canon europeo y perpetuando un repertorio dominado por obras de compositores masculinos.

Por el contrario, el docente Santafé (2024) considera que el género (hombre o mujer) de compositores/as en los repertorios abordados en sus clases no obedece a criterios de género. En su lugar, prioriza los aspectos técnicos que cada estudiante necesita trabajar en la cátedra instrumental, como lo expresa en su declaración: "nunca pienso en el género cuando he de escoger los repertorios" (00:16:53)

Esta rigidez manifestada por Quintana también se ve en los criterios propuestos por algunos festivales al establecer parámetros de selección en cuanto a la experiencia, desconociendo los avatares por los que ha atravesado la mujer en el mundo de la música y que no permiten evaluar de la misma forma a estas intérpretes o compositoras.

Se consultó a Bernardo Mejía sobre el proceso de selección de los homenajeados y se encontró que existen diferentes tipos de reconocimientos, uno de ellos se otorga en reconocimiento a la vida y obra de un artista, y otro por sus contribuciones significativas a la música andina colombiana. Al indagar por las pocas conmemoraciones de mujeres compositoras, Mejía resalta que un aspecto crucial para definir a quien se va a conmemorar, es que cumpla con un número mínimo de composiciones en el certamen, es decir 14 obras, ya que son 14 intérpretes los que deberán asumir una obra del homenajeado.

Hay una limitación, por ejemplo, [...] para nosotros de manejar un compositor o una compositora, debe tener por lo menos 14 obras, no podemos hacer el homenaje cuando tenemos 14 intérpretes [y] una compositora hizo (solo) una [obra, hay que tener en cuenta que] para que nos ayude a hacer el festival como tal, que tengan sus 14 obras, que es lo que necesitamos. Si le queremos hacer homenaje a un solo ser, ya como te digo, si hacemos un pues una reunión que pues de 2 o 3 [es decir en una misma edición reunir varios compositores/as]. (Mejía, 2024, 00:31:57)

En el caso de tener varios compositores/as con poco repertorio publicado se juntan o reúnen varios para realizar la conmemoración en esa edición, como se realizó en la

edición 31° del festival celebrado en 2005 que homenajeó a las cantautoras Graciela Arango de Tobón, Sonia Dimitrovna, Elena Chavarriaga y Chava Rubio. No obstante, al volver a centrar la mirada en compositoras de música instrumental parece no haberse realizado una conmemoración a compositoras, algo que Mejía reconoce que efectivamente se debe a vacíos que han ocurrido en la organización. En este sentido cabe mencionar la relevancia simbólica que implica ver a un hombre o una mujer como referente, pues desde allí cada individuo puede visualizarse y/o tomarse como referente. Al exponer mayor figuras mujeres es posible que esto siga impactando favorablemente.

#### ***5.1.9 Posibles consideraciones para la elaboración de arreglos en el formato instrumental de Dueto Andino***

Previo al desarrollo de los arreglos para el formato de Dueto Andino, se tuvieron en cuenta algunas consideraciones compartidas de parte del maestro Oscar Santafé el cual, en primera instancia, resalta que el mantener un instrumento solista tocando la melodía mientras el otro acompaña no obedece a un formato de “Dueto”, puesto que en dicho formato debe entretajerse una conversación donde la pregunta y respuesta melódica se dé con coherencia. En primer lugar, debe dejarse claro que es una reunión de dos instrumentos debido a que se ha considerado el dueto como un tiple acompañado por otro tiple. Y no, allí hay una consideración en términos técnicos que debería ser revisada.

Una cosa es un solista con el acompañamiento de otro instrumento, y otra cosa muy diferente es la forma como se entretaje la idea de un dueto en donde [hay una] conversación constante. [...] Y cuando hablo de conversación hablo [de cómo se reparten] las melodías para que las preguntas y respuestas se den entre

los dos instrumentos, para que la agógica y aquello de los motivos con las respuestas [motívicas sean] consecuentes, [que es algo común] de la Música Andina Colombiana, realmente [esto hace que] se perciba y se entienda como un dueto. (Santafé, 2024, 00:27:33)

En cuanto al formato de tiple y guitarra Santafé refiere que:

En esa mirada me llama mucho la atención que estamos hablando de dos instrumentos que a la vez son armónicos y melódicos [el tiple y la guitarra], entonces están realmente metiéndose en un espacio que primero que todo no es muy novedoso, porque dos instrumentos armónicos convertidos en melódicos armónicos, eso ya lo han hecho. (Santafé, 2024, 00:27:33).

Al respecto de lo comentado por el maestro Oscar debe resaltarse que el formato de Dueto Andino o tiple-guitarra no ha pretendido irrumpir los cánones de la tradición andina, ni mucho menos innovar en un sentido de revolucionar las dinámicas en que se ha forjado la música andina colombiana. Mas bien, se ha querido dar nombre a un formato instrumental ya existente pero poco usual y dejar un precedente de sugerencias o consideraciones que puedan tomarse a la hora de desarrollar un arreglo para la guitarra y el tiple.

Tomando como referencia la tabla de composiciones de Maruja Hinestrosa previamente expuesta, se obtuvo un total de 46 obras posibles a seleccionar. No obstante, al no encontrarse registros sonoros, la cantidad total se redujo a un número de 25. Como criterio de selección se tuvieron en cuenta aquellas obras que no han tenido una gran divulgación dentro del catálogo de la compositora desde este punto se delimitó que las obras a intervenir deberían ser sobre aires andinos colombianos. De acuerdo con esto se decantó a: cuatro pasillos (entre ellos El Cafetero), dos bambucos y seis valeses,

de los cuales se definió realizar uno de cada aire de los que se tuviese un registro escrito (partitura) o grabación. De esta manera se seleccionaron finalmente las siguientes: el pasillo “Gloria”, el Vals “Valle de Atriz” y el bambuco “La molienda”.

Dentro de las obras selectas debe destacarse que se tuvo que realizar ajustes en cuanto a la tonalidad original, puesto que tanto el Valle de Atriz como La Molienda se encontraban en tonalidades de Mi bemol mayor y Do menor respectivamente, por ende, el desarrollo melódico y armónico tanto del tiple y la guitarra, representaban una menor posibilidad de aprovechar la proyección sonora debido al uso constante de cejilla y un menor aprovechamiento de cuerdas al aire.

El uso de la encordadura en la guitarra significó un apoyo en la medida de proporcionar un apoyo armónico, ampliando su rango en el registro de bajos a un Re, este recurso se empleó para las obras de “Valle de Atriz” y “Gloria” que se desarrollaron en la tonalidad de Si menor. En el caso del tiple se conservó su afinación estándar.

Registro de la guitarra y el tiple manejados en los arreglos.



*Ilustración 11. Registro Tiple*



*Ilustración 12. Registro de Guitarra, con Sexta con (scordatura en D)*

### **5.1.9.1 Gloria (pasillo)**

Textura: Melodía con acompañamiento

Forma: AA BB CC

Tonalidad: Re mayor (secciones A y B) Sol Mayor (sección C)

Para este pasillo no se contó con partitura o manuscrito guía, sin embargo, se empleó la grabación del LP “De mi terruño” como insumo para realizar la transcripción correspondiente de melodía y armonía.

Consideraciones empleadas para el arreglo:

La textura que se maneja a lo largo de la obra abre oportunidades de desarrollo musical ya que su línea melódica permite incluir segundas voces y contramelodías que logran complementar el discurso melódico de Maruja Hinestrosa.

Se tuvo en cuenta aspectos como el sentido de pertenencia de la compositora al autoproclamar “incaica” y resaltar continuamente la cultura de la zona andina latinoamericana. Es por ello que se consideró integrar al acompañamiento de pasillo colombiano pequeñas secciones de pasillo ecuatoriano en el acompañamiento de la guitarra, que se hará evidente en la sección B de la pieza.



Ilustración 13 Ritmo de pasillo ecuatoriano presente en compases: 50, 66,67 y del 74 al 78.

## Sección A

Para empezar, se buscó realizar un contraste en la agógica en la parte A en donde se intercala la melodía entre el tiple (compases 1-2 y desde el 11 al 16) y la guitarra (desde compás 3 al 10 y 15-16), al final todo un tempo lento. En esta primera sección A el tiple realiza arpeggios para acompañar la melodía.

Score

### Gloria Pasillo

Arreglo para Dueto Andino  
Compositora: Maruja Hinestrosa

Guitarra con 6ta en D

**A**

**Lento**

Tiple

Guitarra.

Tpl.

Guit.

Tpl.

Guit.

Arm. 8do

Arm. nat.

Ilustración 14 Gloria (pasillo) Sección A

Ilustración 15 Gloria (pasillo) Sección A

La repetición de la sección A se da sobre un tempo Moderato con el fin de contrastar la primera sección. El tiple realiza acompañamiento la mayor parte con algunas contra melodías en movimiento contrario con relación a la melodía. Durante esta sección A y B la guitarra será protagonista en la melodía, debido a la extensión que la compositora maneja.

Ilustración 16 Gloria (pasillo) - Sección B, compases 33-44.

### Sección B

La sección B se caracteriza por realizar una escala cromática desde Fa3 que se le asignó a la guitarra desde el compás 33 al 39, para luego realizar arpeggios en ritmo de pasillo con la armonía desde el compás 44 al 48.

The musical score consists of four systems, each with a Tpl. (Trumpet) and Guit. (Guitar) part. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The first system (measures 45-48) starts with a *mf* dynamic. The second system (measures 49-52) starts with a *f* dynamic. The third system (measures 53-56) starts with a *p* dynamic. The fourth system (measures 57-60) starts with a *f* dynamic. The Tpl. part in the first system plays chords, while in the second system it plays chords and in the third and fourth systems it plays a melodic line. The Guit. part in the first system plays a rhythmic pattern, while in the second system it plays a rhythmic pattern and in the third and fourth systems it plays a rhythmic pattern.

*Ilustración 17 Gloria (pasillo) - Sección B, compases 45-60.*

La repetición de la sección B mantiene la misma distribución melódica entre ambos instrumentos. Únicamente se realizó variación en el acompañamiento que estos realizan, por ejemplo, el tiple hace contra melodía en lugar de realizar armónicos artificiales al inicio de la sección, mientras que la guitarra emplea el acompañamiento de pasillo ecuatoriano.

61

Tpl.

Guit.

65

Tpl.

Guit.

69

Tpl.

Guit.

5

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*Ilustración 18 Gloria (pasillo). Repetición de sección B, variación en acompañamiento de guitarra pasillo ecuatoriano. Compases: 66, 67, 74, 75, 76.*

### **Sección C**

En el inicio de esta sección se optó por exponer la melodía en los primeros tres compases, empleando recursos de la guitarra solista hasta el compás 84 donde el tiple duplica a la octava la melodía.

*Ilustración 19 Sección C compás 81, solo de guitarra.*

Más adelante este mismo recurso de realizar la melodía y acompañamiento similar a la guitarra solista se emplea desde el compás 90 hasta el final de la obra, mientras el tiple realiza una contramelodía en una dinámica de piano buscando adornar la melodía que lleva la guitarra.

*Ilustración 20 Sección C Compas 89 al 97*

### 5.1.9.2 La molienda (Bambuco)

Textura: Melodía con acompañamiento

Forma: AABBA

Tonalidad: Re mayor

En la introducción y sección A la melodía se delegó al tiple, mientras en la

sección B la melodía se desarrolla en la guitarra, en esta el tiple realiza acompañamiento y algunas contramelodías.

Consideraciones empleadas para el arreglo:

En el caso del ritmo bambuco, para los arreglos se decidió conservar la métrica en la que la compositora escribió la obra, es decir, en una signatura de 3/4 en aras de mantener la esencia. En este caso, la obra está escrita acorde a lo que algunos denominan “bambuco cruzado” (Suárez, 2009), en donde el cambio armónico se realiza en el segundo tiempo y se anticipa, como puede observarse desde el compás 12 luego de la introducción. Se aprecia la forma tradicional de bambuco en 3/4, y posteriormente en el compás 12 hacer la anticipación armónica.

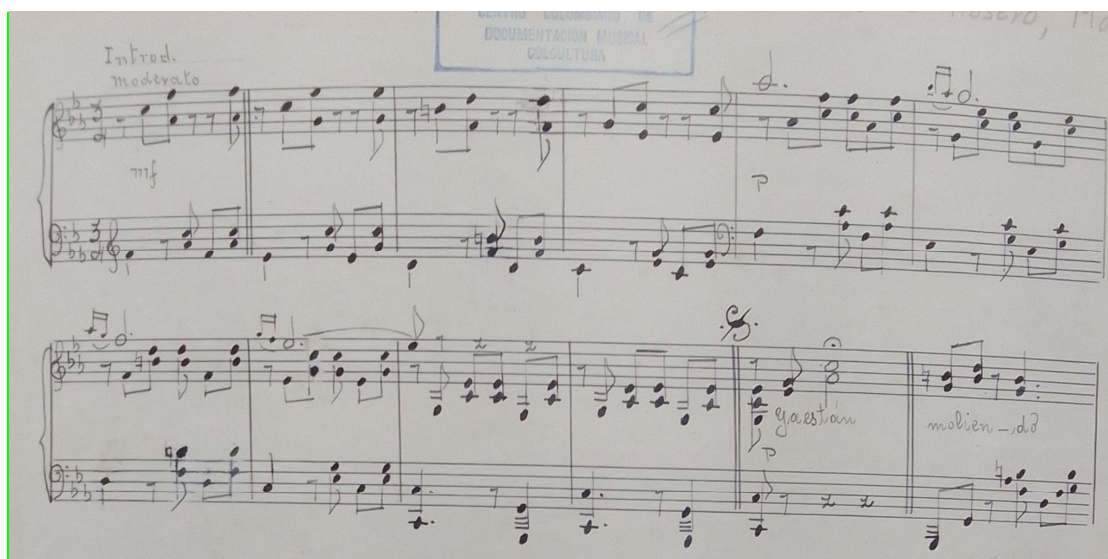


Ilustración 21 La molienda (bambuco). Introducción.

Fuente: Biblioteca Nacional.

En esta obra, la compositora no desarrolló ningún tipo de contracanto en la mano izquierda, si se compara con las otras obras. Es por esta razón y con la intención de generar contrastes con la melodía, que se asignaron a la guitarra a modo de bajos a lo largo de la pieza, como puede evidenciarse en la imagen. Por otra parte, el tiple emplea

este mismo recurso en la parte B desde el compás 38 hasta el 43, mientras la guitarra toca la melodía.

## La molienda

Bambuco

Maruja Hinestrosa  
Arreglo para dueto Andino

The musical score for 'La molienda' (Bambuco) is presented in three systems. The first system (measures 1-4) shows the Tiple and Guitarra parts. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment. The third system (measures 9-10) concludes the introduction, featuring a dynamic change from *mf* to *p*.

Ilustración 22 La Molienda (bambuco). Introducción. Compases 1-10.

La maestra Hinestrosa opta por realizar una reexposición del “coro” para dar cierre a la obra.

The handwritten musical score for 'La molienda' (Bambuco) shows the final measures of the piece. The score is for Tiple and Guitarra. It includes the lyrics 'ay! que ri-ca es-to.' and 'rall'. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The guitar part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The tiple part has a melodic line with some rests. Dynamics include *mf* and *p*.

*Ilustración 23 Re exposición coro- Cierre de la obra. Fuente: Biblioteca Nacional.*

Sin embargo, en esta última sección se buscó reexponer el “coro” proponiendo una variación melódica a partir del compás 53 a modo de paráfrasis. Desde el compás 58 se buscó desarrollar en el tiple y la guitarra un juego ritmo-melódico a modo de pregunta y respuesta, empleando la escala pentatónica menor de Si hasta concluir en un acorde final, un acorde abierto de dominante.

D.S. al Coda

D.S. al Fine

*Ilustración 24 Paráfrasis del coro propuesta. Compases 54-64.*

### **5.1.8.3 Valle de Atriz (vals)**

Textura: Melodía con acompañamiento

Forma: AA BB CC A

Tonalidad: Re mayor (parte A y B) - Sol mayor (parte C)

Consideraciones empleadas para realización del arreglo:

Para la siguiente obra se empleó como insumo la transcripción de Luis Gabriel Mesa Martínez de la investigación sobre Maruja ya mencionada, debido a que fue la única encontrada por los investigadores.

En esta pieza particularmente se hallaron dificultades técnicas para la adaptación y arreglo, debido a su amplio rango melódico similar al pasillo de Gloria, abarcando cuatro octavas de un La<sub>2</sub> hasta un Do<sub>6</sub>. Dada esta condición se tuvo que ajustar a la octava de acuerdo con el rango de los instrumentos correspondientes, asimismo se buscó emular los adornos que la compositora sugiere en la partitura, empleando cuerdas al aire, que permitan al instrumentista poder desplazarse con agilidad para digitar las notas del arpeggio y lograr emular lo sugerido inicialmente por Maruja.

Score

## Valle de Atriz

Vals

Maruja Hinestrosa

Tomado de la transcripción de Luis G. Mesa

**Moderato**  
♩ = 120

Piano *p*

7

Pno.

**Con moto** ♩ = 140

13 *mf* *p*

Pno. *p*

*Ilustración 25 Transcripción Valle de Atriz (Vals).*

Debido a estas condiciones que proponía la obra se ajustó la tonalidad de un Mi bemol a Re mayor. Se buscó resaltar los intercambios de melodía y frases, estableciendo una dinámica de forte o mezzoforte. En cuanto las contramelodías y/o acompañamiento, se buscó una dinámica más baja con el fin de que lo que más resalte sea el discurso melódico principal.

Score

## Valle de Atriz

Vals

Maruja Hineirosa  
Arreglo para Dueto Andino

Guitarra 6ta en D  
Moderato ♩ = 120

The musical score is presented in three systems. Each system consists of two staves: Tiple (Tpl.) and Guitarra (Gtr.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato, with a metronome marking of 120 beats per minute. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rests.

*Ilustración 26 Score Valle de Atriz (vals).*

A nivel estructural, con la obra se buscó respetar aquellos cambios de octava que emplea la compositora: para esto se jugó con los registros tanto de la guitarra que se apoyó en la scordatura en Re, como del tiple manejando acordes en segunda y tercera posición.

The musical score consists of three systems, each with a Trumpet (Tpl.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 25, 29, and 33 are indicated at the start of their respective systems. The first system (measures 25-28) includes a 'Guajeo' section. The second system (measures 29-32) shows a dynamic shift from piano (p) to forte (f). The third system (measures 33-36) includes dynamic markings of mezzo-forte (mf) and forte (f).

*Ilustración 27 Valle de Atriz (vals) - Compases 25 al 36*

De acuerdo con la transcripción se observa que el vals “Valle de Atriz” emplea poco las respuestas en el bajo o segundas voces en la mano izquierda, por cual se buscó generar ese discurso entre el tiple y la guitarra evidentes a lo largo del arreglo, y asimismo resaltar las secciones octavadas que están originalmente dentro del vals como puede observarse en los compases 30 y 31.

## Conclusiones

El llegar a la presente investigación significó un ejercicio de reflexión en torno al contexto inmediato como estudiantes, al observar que aquellos espacios de difusión que dan cabida a la participación de la mujer suelen ser muy escasos. Desde los conjuntos instrumentales de la institución se reconoce un pequeño número de obras de mujeres compositoras que han sido ejecutadas. En esta misma línea en las cátedras instrumentales, el abordaje de repertorios de mujeres es aún más escaso, sin embargo, se reconocen iniciativas como el proyecto de investigación *Contestando al olvido: Mundo al día y la memoria sonora de 11 compositoras del siglo XX*, dirigido por las maestras Bibiana Carvajal y Bibiana Delgado. Si se habla puntualmente de referentes parece haber un desconocimiento histórico en su influencia dentro y fuera de la academia.

Es a raíz de estos vacíos que nace el interés por indagar en la historia de la sociedad colombiana del siglo XX desde la perspectiva de la mujer en la música, ya que parte de lo que se cuenta hoy en día sobre ellas sigue teniendo rezagos del pasado con relación a cómo se les incluye en la historia. Cuestiones como ¿qué factores influyen en que una compositora en el área instrumental sea referenciada en la actualidad? o ¿por qué se presentaba la dicotomía entre interpretar y/o sobresalir en el medio musical del siglo XX? fueron guía para entender no solo aspectos artísticos de Maruja Hinestrosa sino parte de su historia de vida.

El realizar una recopilación documental representó encontrarse con retos en aspectos como la aparente desconexión entre instituciones de archivo y documentación, lo que supuso enfrentar limitantes al momento de acceder a información que estuviese fuera de la ciudad de Bogotá, derivando así en dificultades a la hora de reconstruir hechos históricos. En el caso de Maruja Hinestrosa se contó con la ventaja de tener una

investigación que sirvió como puente para analizar su vida y práctica musical. Sin embargo, quedan interrogantes sobre aquellas compositoras y compositores de los cuales poco se ha investigado y resulta complejo hallar un punto de partida, siendo los materiales efímeros un insumo importante para estos casos, ya que proporcionan datos que no figuran en textos ni en investigaciones.

Se examinó parte de las prácticas socioculturales de mediados del siglo XX deduciendo que lo que buscaba la sociedad en la época era mantener el orden en cuanto a roles de género implantados en siglos pasados. En el caso de la mujer no se veía con buenos ojos dejar de lado las funciones como esposa y madre, por lo que mantenerle al margen del ámbito intelectual se vio como una práctica normalizada, algo que los movimientos sociales de la época pretendían subvertir. Es por ello que actualmente en el campo de la música resulten ser pocas las evidencias de compositoras emergentes en el siglo XX y más aún que se hable de ellas como referentes.

Al desarrollar los tres arreglos para Dueto Andino, los investigadores esperan contribuir a la producción artística y a la integración de las cátedras de Tiple y Guitarra dentro de la Universidad Pedagógica Nacional, ya que esto ocurre poco dentro de las aulas. Por otra parte, se quiere tomar este ejercicio arreglístico como una forma de preservar los aportes de la compositora María de la Cruz Hinestrosa. Si bien esto constituye un insumo para la difusión de la obra de la compositora, hoy en día resulta insuficiente si no se potencia a través de canales de divulgación masiva y una difusión de la obra dentro de la comunidad universitaria. Para esto sería importante incentivar espacios de formación focalizados en la vida y obra de compositoras dentro de la música andina colombiana.

Se buscó entablar características de lo que podría constituir un formato

instrumental para dos instrumentos que en la historia de la música andina se han desenvuelto en su mayoría bajo un rol de acompañantes. Se tomaron características del trío típico colombiano para desarrollar los arreglos, tomando como insumo elementos de modalidades solista y acompañante. Desde ahí se utilizaron diversas texturas que lograran adaptarse al estilo de la compositora y su discurso musical.

El ejercicio de montaje y grabación de los arreglos propuestos significó retos a la hora de entender el estilo compositivo de compositora y cómo los intérpretes asumen y entienden la obra al momento de ejecutarla. El empezar a reconocer las características musicales que tiene cada aire o género también lleva consigo reconocer aspectos extra musicales los cuales cobran sentido en el contexto y prácticas culturales de un grupo.

A través de la búsqueda de testimonios se hallaron discursos contrastantes con respecto a la concepción de la mujer en el campo de la música, para lo cual fue pertinente realizar un análisis desde el territorio, el contexto, las instituciones y los actores que se vieron implicados en la vida de Maruja Hinestrosa. Desde allí se develaron prácticas discriminatorias que se dieron en su mayoría indirectamente en distintos frentes, es decir de una forma interseccional (lugar de procedencia, cultura y género) y a través de distintos tipos de violencia (estructural, cultural y simbólica) los cuales pueden servir de insumo para extrapolar la investigación hacia otras compositoras de aquella época o de la actualidad. En este último punto, la presente investigación busca seguir sumando esfuerzos a la construcción de la memoria histórica y musical de la mujer.

## Bibliografía

### Libros y capítulos de libros

- Ameigeiras, Aldo Rubén. “El abordaje etnográfico en la investigación social.” En *Estrategias de investigación cualitativa*, editado por Irene Vasilachis de Gialdino, 107–149. Barcelona: Gedisa, 2006.
- Bonilla-Castro, Elssy. *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales*. Bogotá: Editorial Norma, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Campo, Sandra Soler. “Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer.” *Dossiers Feministes*, no. 21 (enero de 2016): 157–174.  
<https://doi.org/10.6035/dossiers.2016.21.10>.
- Chárriez Cordero, Mayra. “Historias de vida: una metodología de investigación cualitativa.” *Revista Griot* 5, no. 1 (2012): 50–67.  
<https://revistas.upr.edu/index.php/griot/article/view/1775>.
- Cuéncar, Heriberto Zapata. *Compositores nariñenses*. Pasto, 1973.
- Elías, Norbert. *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, s.f.
- España, José Menandro Bastidas. *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860–1917*. Pasto, 2011.

- España, José Menandro Bastidas. *Compositores nariñenses de la zona andina. Volumen 2: Incidencias y declive en la música tradicional, 1918–1950*. Pasto, 2014.
- Figueroa, María Victoria Casas. “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*, 1.a ed., 243–256. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- Foucault, Michel, Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- Fuenmayor, Francisco Ávila. “El concepto de poder en Michel Foucault.” *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales* 8, no. 2 (2006): 215–234.
- Fula, María Cristina. “Repertorio y archivo: el tránsito de las mujeres bogotanas del espacio privado al público a través de la música del siglo XX.” En *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*, 220–242. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- Galeano Marín, María Eumelia. *Estrategias para investigación social cualitativa: el giro de la mirada*. Medellín: Señal Editora, 2004.
- González, Jesús Manuel Tejero. *Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

- González Monteagudo, José. “Las historias de vida. Aspectos históricos, teóricos y epistemológicos.” *Cuestiones Pedagógicas. Revista de Ciencias de la Educación*, no. 12 (enero de 2009): 223–242.  
<https://revistascientificas.us.es/index.php/Cuestiones-Pedagogicas/article/view/10240>.
- Latham, Alison, y Alejandro Pérez Sáenz. *Diccionario enciclopédico de la música*. Traducido por Federico Bañuelos, Yael Bitrán y Juan Arturo Brennan. Colección Tezontle, vol. 27. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Madrid: Idea Books, 1989.
- Lázaro Gutiérrez, Raquel. “Entrevistas estructuradas, semi-estructuradas y libres. Análisis de contenido.” En *Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario*, 65–83. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021. <https://hdl.handle.net/10578/28529>.

#### Artículos de revista

- Álvarez Hoyos, María Teresa. “Ilustración nariñense, la revista cultural del sur de Colombia 1924–1955.” *Historia y Memoria*, no. 13 (julio de 2016): 257–297.  
<https://doi.org/10.19053/20275137.5206>.
- Calderone, Mónica. “Sobre violencia simbólica en Pierre Bourdieu.” *La Trama de la Comunicación* 9 (enero de 1970): 59–65.  
<https://doi.org/10.35305/lt.v9i0.172>.

- Castro, William Rodrigo Avendaño, Gerson Rueda Vera y Henry Orlando Luna Pereira. “Manifestaciones de violencia simbólica en mujeres universitarias.” *Revista Boletín Redipe* 10, no. 10 (2021): 165–176.  
<https://doi.org/10.36260/rbr.v10i10.1475>.
- Hernández Vega, Gabriela. “La condena a la equidad: el ingreso de las mujeres a la Universidad de Nariño.” *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 8 (junio de 2015): 221–238.  
[https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_educacion\\_latinoamericana/article/view/3603](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/3603).
- Hernández Vega, Gabriela. “Educación de las mujeres en Pasto: del silencio a la palabra.” *Revista Historia de la Educación Colombiana* 14, no. 14 (2011): 97–120. <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/568>.
- López Cano, Rubén y Úrsula Opazo Cristóbal. *Investigación artística en música*. Primera edición. Barcelona: Editorial Conaculta, 2014.
- Mallimaci, Fortunato y Verónica Giménez Béliveau. “Historia de vida y métodos biográficos.” En *Estrategias de investigación cualitativa*, editado por Irene Vasilachis de Gialdino, 151–170. Barcelona: Gedisa Editorial, 2006.
- Martínez, Luis Gabriel Mesa. *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través su piano*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2014.
- Marulanda Morales, Octavio. *Las mujeres compositoras de Colombia: o un capítulo de nuestra música que no tiene historia*. Bogotá: Alcaldía Mayor, 1989.

- Lizcano, María Clara Farfán, Claudia M. de Benavides y Ángela Quintero Martínez. “Repertorio y archivo: el tránsito de las mujeres bogotanas del espacio privado al público a través de la música en el siglo XXI.” En *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*, 1.ª ed., 219–242. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.  
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt15hvx56.12>.
- Santos, Victoria Espinosa. “Difusión y divulgación de la investigación científica.” *Idesia* 28, no. 3 (2010): 5–6. <https://doi.org/10.4067/s0718-34292010000300001>.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Editado y traducido por J. Fuente Charfolé. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- **Tesis y trabajos académicos**
- Rendón Marín, Héctor. *De liras a cuerdas: una historia social de la música a través de las estudiantinas, Medellín, 1940–1980*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Escuela de Historia, 2009.

## Documentos en línea

- Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). *La discriminación y el derecho a la no discriminación*. Ciudad de México: CNDH, 2018.
- Cortés Gómez, Ismael. *Antigitanismo e interseccionalidad: Un análisis multinivel (Europa, España y Euskadi)*. 2023. <https://doi.org/10.5569/1134-7147.81.05>.
- Galindo Palma, Humberto. *Música, cultura y pensamiento*, núm. 4, 4ª ed. Ibagué: Conservatorio del Tolima, 2012.  
<https://conservatoriodeltolima.edu.co/wp-content/uploads/2021/04/Musica-cultura-y-pensamiento.04.pdf>.
- Galtung, Johan. *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Traducido por Teresa Toda. Gernika: Gernika Gogoratz, 2003.  
<https://www.gernikagogoratz.org/wp-content/uploads/2020/05/RG07completo-A4.pdf>.
- Hoyos, María Teresa Álvarez. “Ilustración nariñense, la revista cultural del sur de Colombia 1924-1955.” *Historia y Memoria*, no. 13 (julio de 2016): 257–97.  
<https://doi.org/10.19053/20275137.5206>.
- Hoyos, María Teresa Álvarez, y Rosa Isabel Zarama Rincón. “Mujeres en las letras y las artes en el sur de Colombia. 1930-1950.” *Historia y Memoria*, no. 18 (febrero de 2019): 211–42. <https://doi.org/10.19053/20275137.n18.2019.8492>.
- Junquera, Marina E. “Cómo comunicar la música: La divulgación musical.” *Melómano: La Revista de Música Clásica*, 14 de noviembre de 2022.  
<https://www.melomanodigital.com/como-comunicar-la-musica-la-divulgacion-musical/>.

- Ley 57 de 1887 - Gestor Normativo. s. f. Función Pública.  
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=39535>.
- Martínez, Luis Gabriel Mesa. “Del *Cafetero*, de Maruja Hinestrosa, al *Hombre Macho*, de Adán Guevara: Género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, no. 2 (2018): 123–45. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.dcdm>.
- Mendivelso, Lyda Aleydy Tobo. *Mujeres, música y sociedad patriarcal: las mujeres y la música en la zona andina nariñense*. 2020. [Agrega editorial o institución si es posible].
- Navarro Carrascal, Oscar, Alina Prevert, y Ewa Bogalska-Martin. “La discriminación social desde una perspectiva psicosociológica.” *Revista de Psicología Universidad de Antioquia* 4, no. 1 (2012): 7–20.  
<https://doi.org/10.17533/udea.rp.13327>.
- Ramos López, Pilar. “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres.” *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, no. 37 (diciembre de 2013): 207–24. <https://doi.org/10.18172/brocar.2546>.
- Reyes Cárdenas, Catalina. “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX.” *Credencial Historia*, no. 68 (agosto de 1995): 10–13.  
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-68/cambios-en-la-vida-femenina-durante-la-primera-mitad-del-siglo-xx>.

- Salazar, Luis, Héctor Islas Azais, Estela Serret, y Pedro Salazar. *Discriminación, democracia, lenguaje y género*. México: Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal y Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, 2007.  
<http://web.archive.org/web/20201006204204/https://www.corteidh.or.cr/tablas/27894.pdf>.
- Sanhueza Rodríguez, Alexis, Daniela Cartes Pinto, y Alexandro Maya Riquelme. “Las invisibilidades sociales en la didáctica de las ciencias sociales. Una interpretación crítica.” *REIDICS: Revista de Investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales*, no. 10 (marzo de 2022): 228–47.  
<https://doi.org/10.17398/2531-0968.10.228>.
- Stagnaro, Adriana Alejandrina. “La insurrección de los saberes sometidos: Una interpretación del film *Talentos ocultos* desde la antropología de la ciencia.” *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, no. 95 (septiembre de 2020). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi95.3912>.
- Torres-Guarnizo, Mauricio Antonio, ed. *Diálogos: Los derechos humanos después del acuerdo*. Bogotá: Sello Editorial ESDEG, 2019.  
<https://doi.org/10.25062/9789585698352>.

### Videos y recursos multimedia

- Banrepcultural. *Musicología femenina | Teresa Tanco: Su obra musical en el siglo XIX, por Laura Galindo*. Video de YouTube. Publicado en 2022.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CfEpGXPIRaw>.
- Martínez Mesa, Luis G. *Maruja Hinestrosa - Entrevista para “La Noche del Galeras” (1993) - Colcultura*. Video de YouTube. Publicado en 2016.  
<https://www.youtube.com/watch?v=xYuS7-GTZzA>.

- Núñez Pardo, Enerith. *Entrevista Javeriana Estéreo - Una guitarra, mil mundos - Maestra Enerith Núñez Pardo*. Video de YouTube. Publicado el 8 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=I7HKwF4BnN8>.

## Anexos

- Anexo 1: Link de YouTube al canal con los arreglos de dueto Andino  
[https://youtube.com/playlist?list=PLZ-3Ahy0ko-qSMok-JhKBU0EBR7xETtoz&si=YhaCud\\_Y3k7mm4Wo](https://youtube.com/playlist?list=PLZ-3Ahy0ko-qSMok-JhKBU0EBR7xETtoz&si=YhaCud_Y3k7mm4Wo)
- Anexo 2: Transcripción de la melodía de la obra *Gloria (pasillo)*  
[https://drive.google.com/file/d/1hiBEPO3JxPzgg92Sdb-1whce\\_RApffPH/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1hiBEPO3JxPzgg92Sdb-1whce_RApffPH/view?usp=drive_link)
- Anexo 3: Transcripción de la obra de piano solo de *Valle de Atriz (Vals) tomada de Luis G. Mesa*  
[https://drive.google.com/file/d/1k0QLDx-o-S9EdrgaAaB1Z6EwUicp7nDg/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1k0QLDx-o-S9EdrgaAaB1Z6EwUicp7nDg/view?usp=drive_link)
- Anexo 4: Transcripción de la obra *La molienda (Bambuco)*  
[https://drive.google.com/file/d/1-FUw9CTd0WiciyhpugBM7J1keOf-1I9z/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1-FUw9CTd0WiciyhpugBM7J1keOf-1I9z/view?usp=drive_link)
- Anexo 5: Copia del manuscrito del bambuco *La molienda*  
[https://drive.google.com/file/d/1PY2MSF3kKqXZKPm28BqY1XTT0\\_Kc0Cu9/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1PY2MSF3kKqXZKPm28BqY1XTT0_Kc0Cu9/view?usp=drive_link)
- Anexo 6: Arreglos para Dueto andino de Gloria (Pasillo)  
[https://drive.google.com/file/d/1R6SiW7zcsy7RCoJwsLPvH0Z6l8gG\\_PsP/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1R6SiW7zcsy7RCoJwsLPvH0Z6l8gG_PsP/view?usp=drive_link)
- Anexo 7: Arreglos para Dueto andino de La molienda (Bambuco)  
[https://drive.google.com/file/d/1odHXI5UWGiNEs1Pqk8Y8ea-4kIkS11AZ/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1odHXI5UWGiNEs1Pqk8Y8ea-4kIkS11AZ/view?usp=drive_link)
- Anexo 8: Arreglos para Dueto andino de Valle de Atriz (Vals)

<https://drive.google.com/file/d/1aqeRWHVf6ZlJtjUkPLhf1yjL6uOVgHQf/view>

[?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 9: Formatos de consentimientos informados

[https://drive.google.com/drive/u/7/folders/1jctDBXQFoX-smg8-9k5C3\\_gZs-](https://drive.google.com/drive/u/7/folders/1jctDBXQFoX-smg8-9k5C3_gZs-cuCe-J)

[cuCe-J](#)

- Anexo 10: Entrevista y transcripción de Jaime Rosero

[https://drive.google.com/drive/folders/131liQm5W\\_VITjET2IUT6Q\\_w\\_ggxZA](https://drive.google.com/drive/folders/131liQm5W_VITjET2IUT6Q_w_ggxZARJi?usp=drive_link)

[RJi?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 11: Entrevista y transcripción de Luis Gabriel Mesa Martínez

[https://drive.google.com/drive/folders/1wfX5mGsGd5D9Se3G9LXTpsQpI4jAb](https://drive.google.com/drive/folders/1wfX5mGsGd5D9Se3G9LXTpsQpI4jAbdvD?usp=drive_link)

[dvD?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 12: Entrevista y transcripción de Alejandra Quintana Martínez

[https://drive.google.com/drive/folders/1bXpP\\_jqccSU8Sq1iBZYAGq5EeygaeY](https://drive.google.com/drive/folders/1bXpP_jqccSU8Sq1iBZYAGq5EeygaeYuW?usp=drive_link)

[uW?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 13: Entrevista y transcripción de José Menandro Bastidas España

[https://drive.google.com/drive/folders/1B2SUCRxpEx0UVC768DMHGNeXUZ](https://drive.google.com/drive/folders/1B2SUCRxpEx0UVC768DMHGNeXUZLIO7NO?usp=drive_link)

[LIO7NO?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 14: Entrevista y transcripción de Oscar Santafé

[https://drive.google.com/drive/folders/1UpMpy7PZfzRL6Ps\\_z9A-](https://drive.google.com/drive/folders/1UpMpy7PZfzRL6Ps_z9A-UotQwESfPOfa?usp=drive_link)

[UotQwESfPOfa?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 15: Entrevista Enerith Núñez Pardo

[https://drive.google.com/drive/folders/1FFnFIPWAADb7r1c8JpUfWxWD6jP2](https://drive.google.com/drive/folders/1FFnFIPWAADb7r1c8JpUfWxWD6jP2BW8J?usp=drive_link)

[BW8J?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 16: Entrevista y transcripción de Bernardo Mejía

<https://drive.google.com/drive/folders/1YkXTKDWbJP9EeDvjxSATKKV5JZ2>

[D3RCW?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 17: Diario de campo Gina Vanessa Delgado Bernal

[https://docs.google.com/document/d/1B-](https://docs.google.com/document/d/1B-c16y2uKlJsWePPqrvw47HTT7dztQGk/edit?usp=drive_link&oid=1018053072)

[c16y2uKlJsWePPqrvw47HTT7dztQGk/edit?usp=drive\\_link&oid=1018053072](https://docs.google.com/document/d/1B-c16y2uKlJsWePPqrvw47HTT7dztQGk/edit?usp=drive_link&oid=1018053072)

[36714573630&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/1B-c16y2uKlJsWePPqrvw47HTT7dztQGk/edit?usp=drive_link&oid=1018053072)

- Anexo 18: Diario de campo Juan Diego Beleño Velandia

<https://docs.google.com/document/d/1Fbzutu5yaGrkWS2PSn9cOOtaGAMyt6O>

[4/edit?usp=drive\\_link&oid=101805307236714573630&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/document/d/1Fbzutu5yaGrkWS2PSn9cOOtaGAMyt6O4/edit?usp=drive_link&oid=101805307236714573630&rtpof=true&sd=true)

- Anexo 19: Partituras de compositoras encontradas durante la recopilación documental (Emma Perea de la Cruz y Rosita Herrera de Rocha)

<https://drive.google.com/drive/folders/1gH->

[AbLU6QWOLizilLnXHpR3J5u5JMBkk?usp=drive\\_link](#)

- Anexo 20: LP de “De mi Terruño” - Maruja Hinestrosa

[https://pedagogicaedu.my.sharepoint.com/:f:/g/personal/jdvelandia\\_upn\\_edu\\_co/](https://pedagogicaedu.my.sharepoint.com/:f:/g/personal/jdvelandia_upn_edu_co/)

[EkEtkPU50S1Atm6Z3cSLuTsBYWml2\\_BIEhKEq\\_F1So2orQ?e=bgraPv](https://pedagogicaedu.my.sharepoint.com/:f:/g/personal/jdvelandia_upn_edu_co/EkEtkPU50S1Atm6Z3cSLuTsBYWml2_BIEhKEq_F1So2orQ?e=bgraPv)