La Guardavoces: una indagación sobre ser compositora desde Colombia.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Maestría en Estudios Artísticos

Bogotá, D.C. Colombia
2026

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Facultad de Artes-ASAB

Maestría en Estudios Artísticos

La Guardavoces: una indagación sobre ser compositora desde Colombia.

Proyecto de grado para obtener el título de
Magíster en Estudios Artísticos
Línea de Investigación
Estudios Culturales de las Artes

Lina Melissa Vargas Franco

Maritza Pinzón Ramírez
Directora del proyecto

Modalidad:
Investigación-Creación

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Maestría en Estudios Artísticos
Bogotá, D.C. Colombia
2026

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Facultad de Artes-ASAB

Maestría en Estudios Artísticos

Resumen español

La Guardavoces: una indagación sobre ser compositora desde Colombia es un proyecto que buscar indagar en el relato histórico de la música académica del país y ubicar la presencia activa de las compositoras y su legado vivo en la actualidad. En primer lugar, recogiendo las voces y proponiendo una historia que integre sus aportes; en segunda instancia, revisando críticamente algunas de las problemáticas de género estructurales enfocadas en la música para desde allí indagar estrategias que aporten en la transformación del medio y, en tercer lugar, imaginando composiciones y metodologías creativas que cuestionen los cánones impuestos desde diferentes escenarios hegemónicos.

Abstract

La Guardavoces: An Inquiry into Being a Woman Composer from Colombia is a project that seeks to investigate the historical narrative of art music in Colombia and to situate within it the active presence of women composers and their living legacy in the present. First, by gathering their voices and proposing a historical account that incorporates their contributions; second, by critically examining some of the structural gender-related issues within music in order to explore strategies that may contribute to the transformation of the field; and third, by envisioning compositions and creative methodologies that question the canons imposed by different hegemonic contexts.

TABLA DE CONTENIDO

La Guardavoces: una indagación sobre ser compositora desde Colombia.

1. Desde: mi / su / nuestra historia …….. **p. 6.**

1.1. Aproximación a una autoetnografía: *Eso que viene.* (2025) para lector/a+ y electrónica íntima

1.2. Eso que viene. (2025) - Melissa Vargas …….. **p. 8.**

2. Siempre hemos estado. ¿Por qué no nos escuchan? …… **p. 11.**

2.1. Ausencias históricas: Situación de las compositoras: revisión crítica de la programación …… **p. 12.**

2.2. Compositoras y creadoras musicales/sonoras desde Colombia …… **p. 20.**

2.3. Festival Mujeres en la Música Nueva 2017-2026 …… **p. 38.**

2.4. Rastreando linajes, entrevista a tres compositoras colombianas: Amparo Ángel, Carolina Noguera y Violeta Cruz …… **p. 60.**

2.5. Notas sobre las entrevistas …… **p. 85.**

3. Escuchar es pensar, componer es conocer …… **p. 63.**

3.1. Aperturas preliminares a los entornos …… **p. 65.**

3.2. Quiebres, afectos y escuchas comunales …… **p. 71.**

Conclusiones …… **p. 83.**

Bibliografía …… **p. 115.**

Anexos

Introducción

Escribir este texto me ha tomado algunos años más de lo previsto, y considero que está relacionado con la necesidad de encarnar los conocimientos y reflexiones que la Maestría en Estudios Artísticos me brindó, y con los cuales hubo sintonía en mi praxis artística. Eso significa que al pasarlos por el cuerpo y por el acto creativo pudieran decantarse en propuestas que permitan, a quienes se acerquen *leyendo, escuchando y activando*, contextualizar y situarse desde mi esfera personal tanto la problemática de las mujeres y disidencias en la música, como el enunciarse *compositora* desde América Latina y Colombia.

Este trabajo se inscribe en ese lugar de construcción epistémica, estética, política y éticamente comprometidas con transformar, contar otras historias y crear otros mundos en los que la colonialidad, que "afecta los cuerpos, deshumaniza a las personas, controla el poder y determina el saber destruyendo la naturaleza y la vida" (Gómez Moreno, 2018, p. 7), deje de operar.

Siguiendo a Borgdorff, me adhiero a la "perspectiva inmanente" que se inscribe en la *Investigación en las artes* y que señala la estrecha cercanía entre quien investiga y la práctica artística.

> Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. (Borgdorff, 2010, p. 30)

La reflexión y la práctica artística están entrelazadas y en esa dirección la producción de conocimiento se puede expresar a través del proceso creativo y la práctica artística misma.

Ruta de lectura y escucha

La Guardavoces: una indagación sobre ser compositora desde Colombia es una propuesta de revisión-acción de una problemática particular, el hacer música contemporánea y experimental en un contexto como el colombiano desde mi presencia situada y reflexiva en el contexto que habito. Está dividida en tres partes que articula dimensiones epistemológicas

y metodológicas de manera simultánea y entretejidas por la experimentación, la creación, la praxis y la reflexión**:**

Una **apertura** que nace de la experiencia personal y una propuesta autoetnográfica creativa desde el sonido; una **segunda parte** que incluye la revisión de la ausencia histórica de las creaciones de compositoras en algunos de los espacio de músicas académicas en el país y dos propuestas prácticas de acción que he llevado a cabo desde 2017, el *Festival Mujeres en la Música Nueva* y el *Blog compositoras y creadoras desde Colombia*. La **tercera parte** es una propuesta creativa que nace a partir la música que pude crear atravesada por la pregunta ser compositora desde Colombia que contiene, además, los cuestionamientos sobre cómo crear para activar la comunalidad y la resistencia colectiva en mi práctica artística.

En cada una de las partes se encuentran señalados los enlaces, sea para la escucha de un audio, perteneciente a una obra, o para indagar en las diferentes plataformas en la red de internet, que están diseñadas e integradas en este trabajo y que sirven a la vez de fuente de consulta pública. Para la tercera parte, las obras cuentan con enlace a grabación o fragmento de esta y, al final del capítulo, un enlace al repositorio de partituras.

Este texto parte de una pregunta general:

> ¿Cómo comprenderme en la historia de las compositoras colombianas, poniendo en tensión los procesos de validación heredados de los cánones impuestos, a través de nuevas categorías que surgen del proceso creativo-investigativo?

Teniendo como objetivo principal:

> Comprenderme en la historia de las compositoras colombianas de música académica, poniendo en tensión los procesos de validación heredados de los cánones impuestos, a través de nuevas categorías que surgen del proceso creativo-investigativo**.**

Objetivos específicos:

- Ubicarme como mujer compositora y creadora en el panorama musical contemporáneo en Colombia.
- Problematizar la historia de la música en Colombia.
- Abordar la pregunta por el significado del hacer compositivo como una forma de investigación y creación de conocimiento sensible.
- Componer, producir y socializar una obras musicales de mi autoría que involucren los conceptos y formas de hacer planteados.

El título de este trabajo *La Guardavoces*, hace referencia al inicio de mi carrera como compositora, ya que una obra con el mismo nombre es la primera de mi catálogo de composición y data del año 2009. Es una manera de hacer alusión al proceso lento que se transforma en el tiempo y que desemboca en la reflexión actual, que con toda seguridad, se verá alterada por otro aspecto sensible el día de mañana.

1. Desde: mi / su / nuestra historia

"Que nadie se engañe, solo consigo la simplicidad con mucho esfuerzo"

Clarice Lispector (Ucrania, 1920 - Brasil, 1977)

1.1. Aproximación a una autoetnografía: *Eso que viene.* (2025) para lector/a+ y electrónica íntima.

Del tiempo profundo

Para hablar sobre ser compositora en Colombia, debo remitirme, en un primer momento, a la experiencia desde adentro, *siendo y habitando* este territorio, ejerciendo profesionalmente la composición y participando en los circuitos de música nueva en el país. Estoy hablando entonces del conocimiento situado, desde el cual se ejerce la responsabilidad de mostrar y no representar lo que somos las compositoras colombianas, así como tampoco asumir que es una historia total o completa y cerrada (Haraway, 1995). Para este proceso entiendo también que la composición no es solamente objeto de análisis sino una práctica capaz de producir conocimiento y herramientas de transformación.

Lo que fue una pregunta inicial sobre la presencia de las compositoras colombianas en el medio y la posibilidad de trazar una breve genealogía, se tornó en una indagación sobre cómo se produce conocimiento cuando mi propia práctica es transformada al nutrirme de teorías y análisis, tanto de las feministas, la decolonialidad y la composición, como de las propuestas para poner en circulación estrategias de compensación que reviertan el canon musical.

Quiero entonces, como lugar de enunciación, comenzar este viaje activando la escucha y abriendo la sensibilidad, planteo este lugar de enunciación a manera autoetnográfica, invocando la memoria con recuerdos que son destellos, atisbos que dan cuenta de mi procedencia, experiencias y otros aspectos relevantes que menciono porque son de utilidad

para rastrear las preguntas actuales sobre mi hacer anclado-relacionado con el pasado, y para entrever las líneas temporales que me estructuran en este performance complejo que es ser mujer - la feminidad - el género. Parto de la consideración de Gloria Anzaldúa, quien define del acto creativo como forma de conocimiento que permite transformar la experiencia en pensamiento lenguaje e imaginación: elaborar significado a partir de lo vivido.

> "That's what writing is for me; an endless cycle of making it worse, making it better, but always making meaning out of the experience, whatever it may be." (Anzaldúa, 1987, p. 95)[1]

Esta creación pretende una cacofonía[2] (visual y sonora), contiene comentarios que irrumpen la continuidad del texto, evocando los pensamientos intrusos que tenemos a diario cuando notamos que la supuesta naturalidad de lo aprendido sobre nuestros cuerpos, eso que rechazamos como el deber ser de las mujeres, se hace presente. Aparecen resaltados algunos momentos que recuerdo como relevantes en la historia de vida porque en ellos son evidentes las ideas de cómo se configura eso que nos "corresponde" y el "debemos ser", la construcción del cuerpo, las formas, el pensamiento y el deseo desde mi entorno social – familiar.

A través de la experiencia de interpretar, invito a quienes se aproximen a este trabajo a sumarse al "ciclo" y activar su agencia creativa, apropiando para su experiencia los rastros de la mía.

La composición de esta pieza aparece como propuesta que, aunque se ubica como apertura, es el cierre de este trabajo de creación que, al ser permeada por la investigación, se ha transformado. Retomaré su análisis en el capítulo final sobre la composición.

[1] «Eso es lo que significa para mí escribir: un ciclo interminable de empeorar las cosas, mejorarlas, pero siempre creando significado a partir de la experiencia, sea cual sea» (traducción propia).

[2] Uso la definición de *cacofonía* para llenarla de contenido semántico cargado de la potencia reflexiva sobre la experiencia propia.

Audio partitura: Eso que viene. (2025) - Melissa Vargas

Para lector/a+ y electrónica intima (escuchar preferiblemente con audífonos)

Enlace para escuchar: Eso que viene. (2025) para lector/a+ y electrónica íntima.

Notas de interpretación: Iniciar la lectura después de darle Play (iniciar) a la grabación, si termina primero la lectura puede quedarse solamente escuchando o volver a comenzar hasta que el audio llegue a su fin.

Nací en Sogamoso, una ciudad pequeña del departamento de Boyacá en 1980. Cuenta mi mamá que me pasé, como una uva pasa, salí de su vientre una semana después de lo debido arrugadita y negrita. Dice también mi mamá que yo terminé haciendo música porque ella se acostaba horas a escuchar discos de música instrumental en la sala de la casa, pero ni idea, tantas conexiones en esos procesos vitales.

El señor dueño de esa casa siempre molestaba a mi mamá, le decía que "tan linda". La esperaba al salir para el trabajo tempranísimo para hacerle comentarios incómodos sobre cómo podía pagarle el arriendo.

Recuerdo con mucha claridad que vivíamos en un segundo piso, en arriendo, detrás del hospital de Sogamoso. Mi mamá era enfermera y era bueno porque ella podía irse caminando al trabajo, para no gastar en buses o demorar tanto tiempo en llegar. Mi papá iba en bicicleta a su trabajo, era en la UPTC (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia). Era muy lindo porque sabiendo las incomodidades mi papá acompañaba a mi mamá a su trabajo siempre que podía e iba a esperarla para regresar a casa.

Labor femenina porque se ocupa de cuidar a los demás que no son su familia. Todas las compañeras de trabajo de mi mamá siempre fueron mujeres.

Vivir en el centro era pesado, no había parques o lugares para jugar. El jardín al que iba era el de Bienestar Familiar del mismo hospital y no tenía amigas/os en el barrio. De esa casa puedo traer a mi memoria muy vívida el día que me fui, que me escapé. Cogí un saco y unas tablitas de madera pintada para jugar que me encantaban, bajé las escaleras diciendo que me iba de la casa y me dejaron salir. Corrí, al frente había un potrero, y me escondí detrás de una montaña de gravilla hasta que anocheció y me asusté. Tenía siete años. Me asomé con cuidado sobre el borde de la montaña y vi a mi mamá en la ventana mirándome, esperando que regresara.

Porque a las mujeres siempre les puede pasar algo solas en la calle.

Cuando volví, me dijo insistentemente que tuviera cuidado de estar sola en la calle, que cualquier tipo me podía robar y violar.

Un día salimos al centro, cerca el terminal de transportes, porque ahí quedaba "Botones", una tienda de telas, hilos, cintas y toda clase de maravillas para coser. Mi abuela, quien vivía cerca de nuestra casa, era entre otras cosas, bruja costurera, y mi mami iba a comprarle materiales. Se llegaba al almacén por la avenida San Martín, rodeando un caño y de regreso se terminaba de rodear ese mismo canalito y al cruzar la estación principal de la Policía, estábamos en casa. Vivíamos cerca de la carrera 14, que era peligrosa porque ahí quedaban los prostíbulos y para cruzar donde, una amiga de mi mamá, dábamos la vuelta para no encontrarnos con una parte de la familia materna que trabajaba por esa zona.

Migrante, desplazada de su casa y su ciudad por su esposo maltratador. Logró huir con sus dos hijas después de varios intentos y se escondió en diferentes ciudades del país durante años para que mi abuelo no la encontrara.
Nota: ambas me contaron que mi abuelo no les compraba zapatos para que no salieran de la casa y que las cuidaba con perros guardianes.

Parte de mi familia paterna es de ese pueblo.
Cada vez que iba, mi tía me decía que me sentara bien: "las niñas no se sientan así" "las niñas no abren las piernas" "las niñas se sientan suave" "las niñas se ríen pasito" "las niñas no dicen groserías" "las mujeres se hacen respetar" "las mujeres no se hacen tatuajes"

"las niñas respetan a Dios"

No me gustaba ir a esa casa porque siempre estaba el padrecito y era muy incómodo. Recuerdo que cuando llegaba me cantaba una canción de música para planchar "Melina", bien cerquita en el oído y decía que me sentara en sus piernas. Yo siempre salía corriendo y nos íbamos con mi mama. La señora Gloria nunca dijo nada, después ellas dejaron de hablarse.

Mi papá me llevaba todos los días en bicicleta al colegio durante la primaria y regresaba caminando con algunas compañeras que vivían en el mismo barrio. Estudié en un colegio Luterano Evangélico sin que me interesara mucho la religión y creo que a mi familia tampoco. Aunque pasé por dos de los sacramentos básicos, Bautizo y Primera Comunión. En las tardes siempre estaba en entrenamiento de atletismo y en las noches en clase de música y cantando en el coro. Toda la familia nuclear fue siempre muy deportista, jugar basquetbol, salir a correr, montar bicicleta y demás planes recurrentes durante años.

Con ellas corrimos varias veces de los tipos exhibicionistas (que se masturbaban frene a nosotras) que iban en bicicleta a la puerta del colegio o nos perseguían en los parques.

Cuando estaba en quinto de primaria me gustaba un chico de 5. Un día me citó en medio del patio a la hora del recreo. Yo pensé que me iba a decir que yo le gustaba. Todo lo contrario, cuando llegué se reían con sus amigos y se me acercó empujándome dentro de la caneca de basura del colegio. Me regañaron y tuve que recoger basura toda la hora siguiente.

Un tipo en bicicleta se nos acercó. Yo lo ví como raro y mi mamá me puso detrás de ella. Él Le dijo cosas horribles, mientras se desabrochaba los pantalones y para mostrarle sus partes íntimas. Corrimos, mi mami gritó y yo lloraba, el tipo nos perseguía.

Parte del colegio colegio de Nobsa. Luego fui a Pedagógica Colombia unos tres años estudiando ingeniería. En 2002 decidí cambiarme de carrera a música y mudarme a Bogotá. Ingresé a la Academia Superior de Artes de Bogotá (hoy Facultad de Artes de la Universidad Distrital) a estudiar la carrera profesional de música, en un principio pensando profundizar en investigación y luego de algunos semestres decidí dedicarme a la composición.

bachillerato lo cursé en un técnico y me gradué del estudiar a la Universidad y Tecnológica de en Tunja, donde estuve

En el colegio, compañeros de bachillerato, me llamaban Melisso, creo yo que a manera de ofensa. Siempre en ropa deportiva y con el pelo corto, les parecía un hombre y por ello merecía un nombre masculino. Un día golpee en la cara a uno de ellos y jamás me llamó Melisso de nuevo.

En este se elegía un taller después de pasar por 8 opciones diferentes. Me dijeron que no podía elegir Mecánica Industrial o Electrónica, porque las niñas debían cursar dibuio técnico o sistemas..

En ese espacio era muy común que hombres mayores (estudiantes y profesores) te invitaran a salir. Relaciones con diferencia de 10, 15 y 20

A mi mamá le entró una crisis porque yo era muy "masculina". En su angustia me inscribió en un curso de modelaje, para que me volvieran una mujercita. Aprender a caminar, a peinarse, a hablar, a maquillarse, alimentarse o no. comportarse.

Me recuerdo hablando de otras mujeres con desprecio e intención de humillarlas, recuerdo amigas que me dijeron que eso no estaba bien.

Escuchar repetidamente que me iba a Bogotá a "prostituirme" como manera de manipular por parte de mujeres de mi familia..

Comencé a interesarme en el trabajo de las compositoras y a investigar sobre ellas cuando finalizaba mi carrera de pregrado, sobre todo en ese cruce geográfico, de género y de práctica musical. En este camino me encontré con la musicología de género y la ruta trazada desde allí sigue viva, haciéndome preguntas que poco a poco voy contestando. Esta corta propuesta auto etnográfica hace parte de ese proceso.

En mi formación instrumental NUNCA estudié una obra de compositora. Cuando lo propuse, fue rechazado por el maestro de inmediato.

Entrevisté a varias compositoras relevantes em el medio, quienes me dijeron que ellas jamás se habían sentido incómodas en su carrera y que si las mujeres no eran nombradas debía ser porque no eran buenas.

En la universidad decían que me volví lesbiana por feminista.

"(...) *si no paramos de matar*
a la otra
en nosotras
al yo que odiamos
en la otra
pronto yaceremos todas
en la misma dirección (...)"

Audre Lorde (E.U.A., 1934-1992)
Del poema: *Entre nosotras*, incluido en el libro *El unicornio negro*.
Traducción: Jimena Jiménez Real

Ilustración 1. Partitura - Eso que viene. Melissa Vargas 2025

2. Siempre hemos estado. ¿Por qué no nos escuchan?

La invisibilidad social de la experiencia de las mujeres no es un <fracaso de la comunicación humana>. Se trata de un sesgo tramado a nivel social que ha persistido mucho después de que la información acerca de la experiencia femenina esté disponible… (Russ, 1983/2018)

A partir del ejercicio profesional de la composición en Colombia, quise retomar el estudio y la genealogía que había realizado en 2014 sobre compositoras latinoamericanas, pero con las compositoras colombianas que residen dentro y fuera del país, en un principio con el ánimo de hablar sobre su trabajo y presencia activa en el medio musical académico colombiano. Luego, siguiendo a Donna Haraway, «importa qué historias contamos para contar otras historias» y «qué historias crean mundos, qué mundos crean historias» (Haraway, 2019, p. 35) en este sentido, contar otras historias no significa únicamente incorporar nuevas voces a los relatos existentes, sino transformar las formas desde las cuáles intervenimos en la realidad y creamos otras posibilidades, incluí entonces las estrategias que desde la praxis he imagina y desarrollado para aportar en el cierre de la brecha de género, la discriminación y la compensación de la presencia de las compositoras en estos espacios de circulación.

Esta sección inicia con una revisión del repertorio que contienen los programas de mano parte del archivo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá entre 1980 y 2026, y el Cartagena Festival de Música entre 2017 y 2026, exponiendo la problemática de exclusión de las compositoras en la programación de sus conciertos. Continuaré con dos propuestas para pasar del silenciamiento a la acción: el Blog de Compositoras Colombianas y el Festival Mujeres en la Música Nueva, pasando antes por un sucinto resumen sobre la presencia de las compositoras colombianas en el medio musical local y cerrando con tres entrevistas a compositoras vivas, a través de las cuales enlazaré mi propia experiencia para entrever cruces y divergencias en el ejercicio profesional.

2.1. Ausencias históricas: Situación de las compositoras: revisión crítica de la programación

Esta problemática no se distancia de otros escenarios sociales, artísticos y culturales, en el campo de la musicología de género Marcia Citron, ha trabajado la categoría de *canon,* que resulta útil para considerar en el marco de este trabajo y se entiende como: el poder cultural que se construye al codificar y perpetuar intereses y las ideologías de los grupos dominantes, dictando así el futuro. Para el caso, omitiendo, excluyendo o anulando la existencia de obras musicales que no cumplen con las condiciones establecidas para ser tenidas en cuenta y formar parte del conglomerado de repertorio que será el corpus teórico de la disciplina. Siendo entonces este *canon* el que marca las obras, protagonistas y momentos históricos que se enseñan como estructurales en universidades, escuela, clases particulares, etc., y que se instala, también a través de la institucionalización de repertorios interpretados en salas de concierto, radio, televisión, teatros, etc., por agrupaciones tanto de entidades oficiales como independientes.

Para la mirada crítica feminista en la música, podemos enfrentar ese *canon,* de en dos sentidos, el primero es conocer y revelar cómo han sido los procedimientos, aparentemente neutros, propios de la música, (estilo, conceptos, sintaxis, entre otros) y comprender el papel y posición de las mujeres allí. Un segundo sentido es entender cómo esos procedimientos interactúan con valores sociales, poner en cuestión qué valores se articulan, con qué fin y qué se construye con esta interacción en el marco disciplinar. (McClary, 1993. P. 409).

Es necesaria entonces la observación al detalle los repertorios, agrupaciones y espacios de formación, con el fin de hacer notoria la presencia de este *canon*, y así proponer otras maneras de hacer que, además de evaluar, discutan y transformen la estructura asentada. La revisión completa de la programación musical por parte de instituciones dedicadas a las músicas académicas es un proceso necesario, urgente, amplio y complejo, que excede los objetivos de este trabajo, sin embargo, sí considero es necesario tomar dos casos que representan significativamente la idea de programación en la música académica en Colombia y hacer un rastreo del repertorio de compositoras en ella.

- La Orquesta Filarmónica de Bogotá – OFB, institución pública que se ocupa de la música académica en la capital del país y que, dentro de sus agrupaciones, cuenta con una orquesta que lleva el mismo nombre.
- 2. El Cartagena Festival de Música, iniciativa privada con apoyos estatales, dedicado a la música académica y que fue declarada patrimonio cultural de la nación como dicta el Congreso de la República en la Ley 2340 de 2023.

- **OFB – Orquesta Filarmónica de Bogotá**

Realicé una revisión de los datos disponibles en el espacio en Internet de la OFB[3] y pidiendo los programas de mano[4] vía PQRS. Analizando este material se obtienen números significativos y reveladores, que ayudan a sostener el argumento del silenciamiento y exclusión en la programación desde la institución.

La Orquesta Filarmónica de Bogotá, es, además de la agrupación principal, la institución de que debe encargarse de gestionar los recursos asignados por el distrito de Bogotá, para adelantar los programas de divulgación, promoción, estímulos u formación en música académica. Para las músicas populares y tradicionales, la institución encargada es el Instituto Distrital de las Artes.

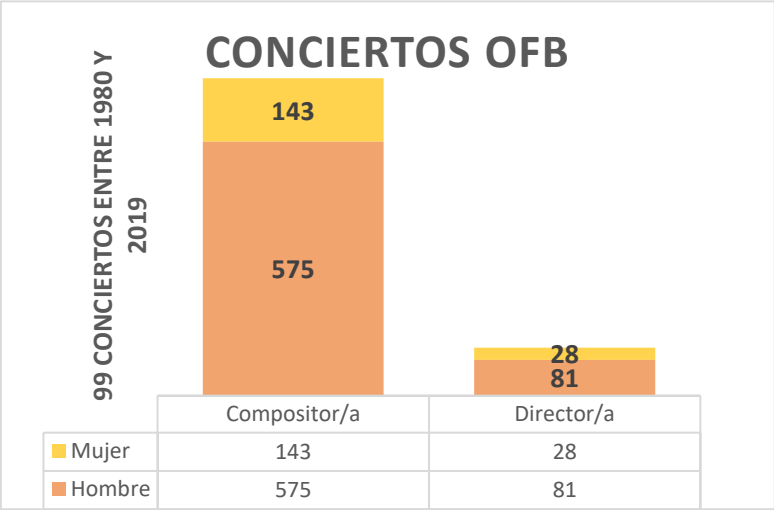
Está integrada también por agrupaciones más pequeñas, creadas recientemente, este es el listado completo:

- **Orquesta Filarmónica de Bogotá**
- **Orquesta Filarmónica Juvenil de Cámara**
- **Orquesta Filarmónica Juvenil**
- **Orquesta Filarmónica de Mujeres**

[3] Biblioteca especializada en música: https://filarmonicabogota.janium.net/janium-bin/busqueda_rapida.pl?Id=20260227093453, consultado entre agosto de 2019 y febrero de 2026.
[4] Se revisaron alrededor de 1050 programas de mano.

- **Filarmónica de Música Colombiana**
- **Coro Filarmónico Juvenil**
- **Banda Filarmónica Juvenil**

Desde agosto de 1980 a junio de 2019 la música compuesta por mujeres ha sonado **143** veces en **99** conciertos, frente a las **575** veces de la música de los hombres en los mismos eventos, da la impresión de no ser tan pocas, pero la realidad revela que, en esos 39 años, sólo hay nombres de 45 compositoras en la programación de la orquesta más importante de Colombia.

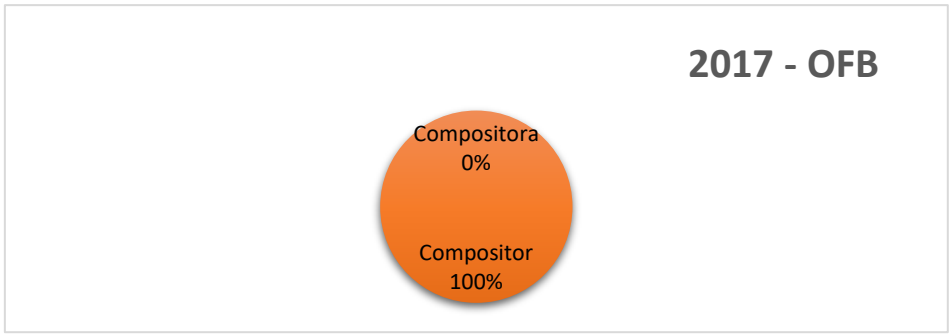


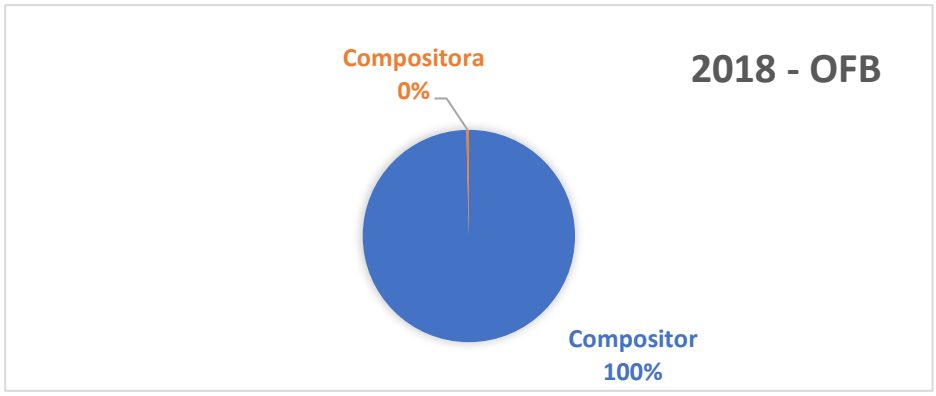
AÑO	CONCIERTOS	OBRAS	COMPOSITORES	COMPOSITORAS
2017	104	175	167	0
2018	250	1173	784	3
2019	98	232	277	13
2020	43	161	149	0
2021	90	349	291	4
2022	137	478	393	15
2023	60	237	217	5
2024	86	329	284	10
2025	75	253	206	9

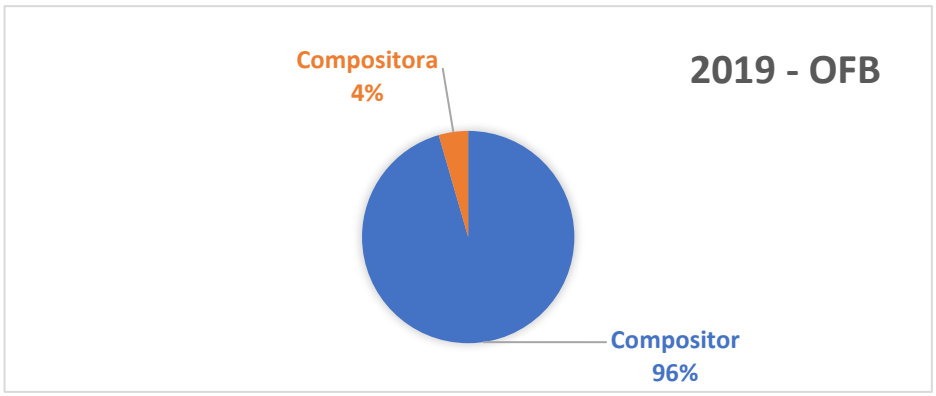
Tabla 1. Cifras obtenidas entre 2017 y 2025

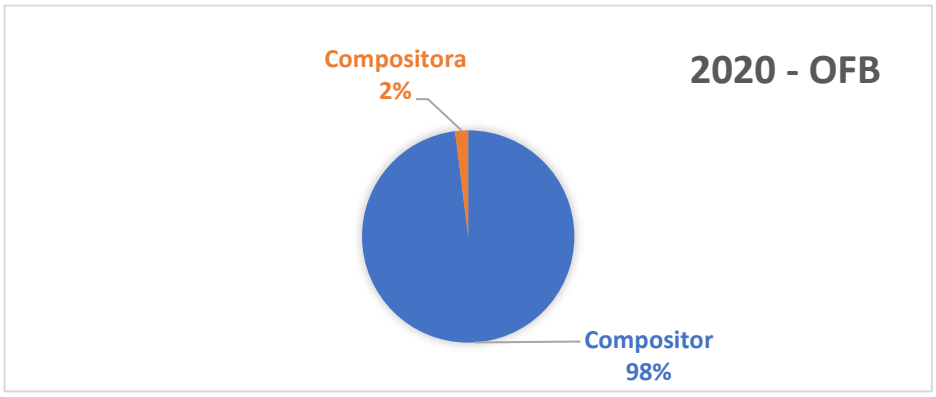
La tabla anterior muestra la información agrupada en categorías.

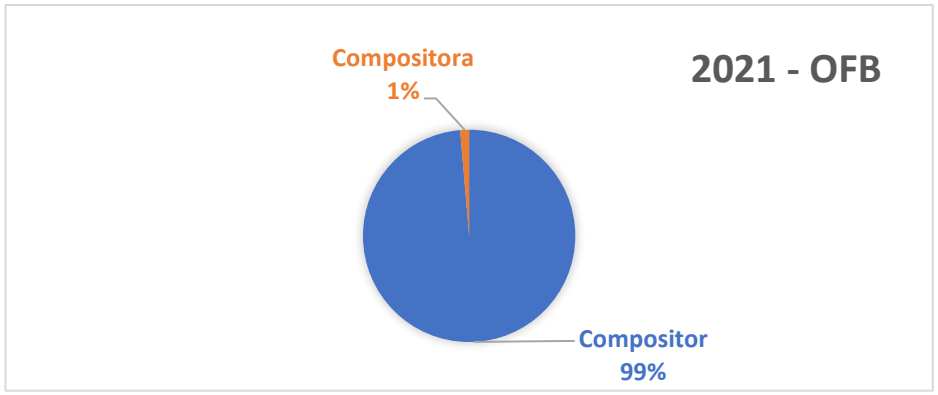
Se presenta aquí en gráficas por año:

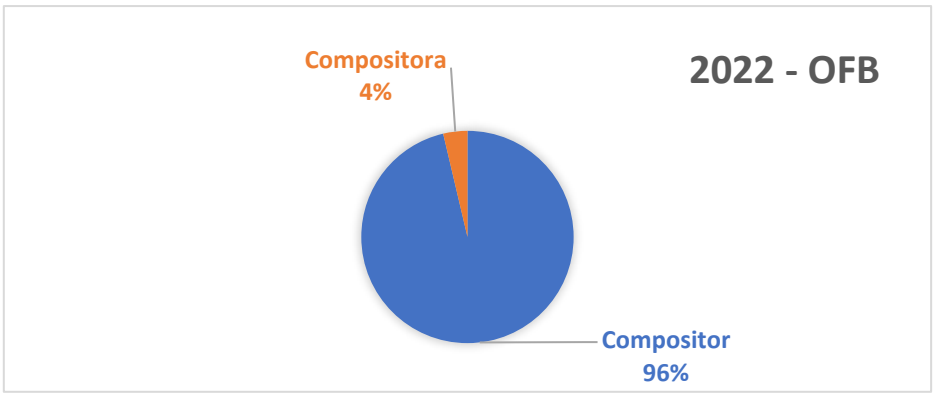

2017 - OFB
Compositora
0%
Compositor
100%

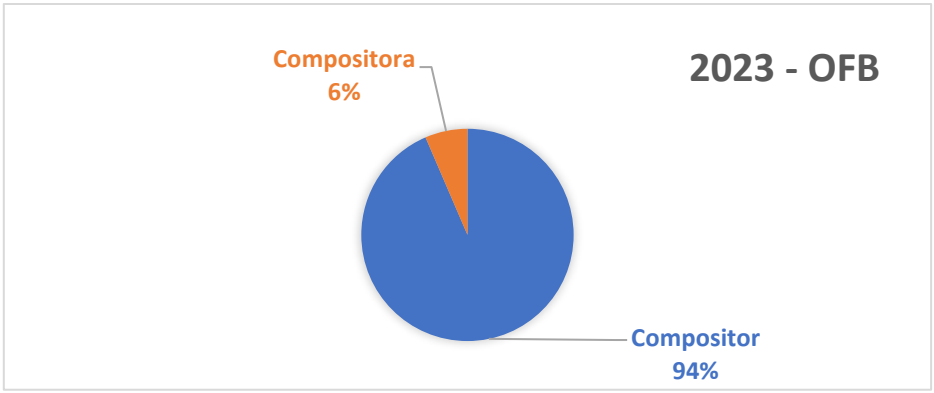

2018 - OFB
Compositora
0%
Compositor
100%

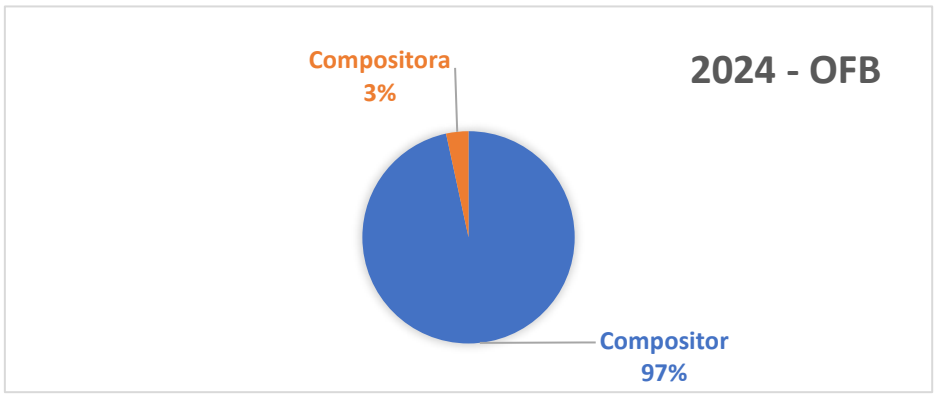

2019 - OFB
Compositora
4%
Compositor
96%

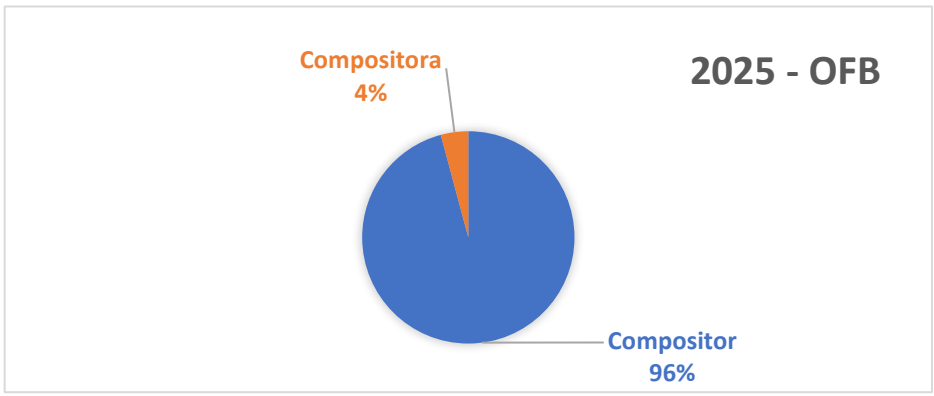

2020 - OFB
Compositora
2%
Compositor
98%


2021 - OFB
Compositora
1%
Compositor
99%


2022 - OFB
Compositora
4%
Compositor
96%







Las gráficas dan cuenta de que, aunque se ha iniciado un proceso de valoración e inclusión de la música de compositoras, son apenas ajustes cosméticos, se requieren transformaciones estructurales para poder lograr una programación paritaria, de lo contrario seguirá siendo la excepción y tendremos otra década de programación ausente de mujeres en el área de composición.

La OFB cuenta hace 4 años con el *Premio de Composición de Mujeres para Mujeres de la Filarmónica de Bogotá*, en el cual se elige una obra de compositora, a través de un concurso,

que será interpretada por la Filarmónica de Mujeres. Esta orquesta es de una gran calidad artística, pero es importante que todas las orquestas, comenzando por la principal, estudien e interpreten música de compositoras porque al ser una problemática sistémica, no serán evidentes los cambios porque es un deber de la sociedad y no únicamente le corresponde a las mujeres.

Otro tema que merece un estudio más detallado a nivel nacional es el de los premios de composición y cómo se relaciona con el sistema de valores del medio y de una sociedad, pero eso será en otro trabajo.

- **Cartagena Festival de Música**[5]

Según la Ley 1185 de 2008, en su artículo 1.º, que modifica el artículo 4.º de la Ley 397 de 1997, define el patrimonio cultural de la nación de la siguiente manera*: El patrimonio cultural de la nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico. […]*

Traer esa definición a este documento está relacionado con la problemática sobre la construcción de realidad (pasado-presente-futuro) que nos deja ver la idea de qué es Patrimonio o Bien de Interés Cultural, y cómo nos deja ver que una política pública permite que el dinero público se invierta en proyectos que dejan afuera a la mitad de la población, en este caso las compositoras.

Excede este trabajo el análisis profundo de la política pública sobre el patrimonio, pero es importante evidenciar, en algo aparentemente tan simple como la programación de un festival

[5] Datos de los programas de mano consultados en: https://cartagenamusicfestival.com/

de música, el *canon* musical, avalado por una comunidad musical y por entidades legislativas, estructurando un proyecto artístico de divulgación y educación que llega a miles de personas cada año.

Vuelve entonces la pregunta: ¿Cómo puede haber en el siglo XXI un festival de música en el que NO esté presente ninguna compositora?

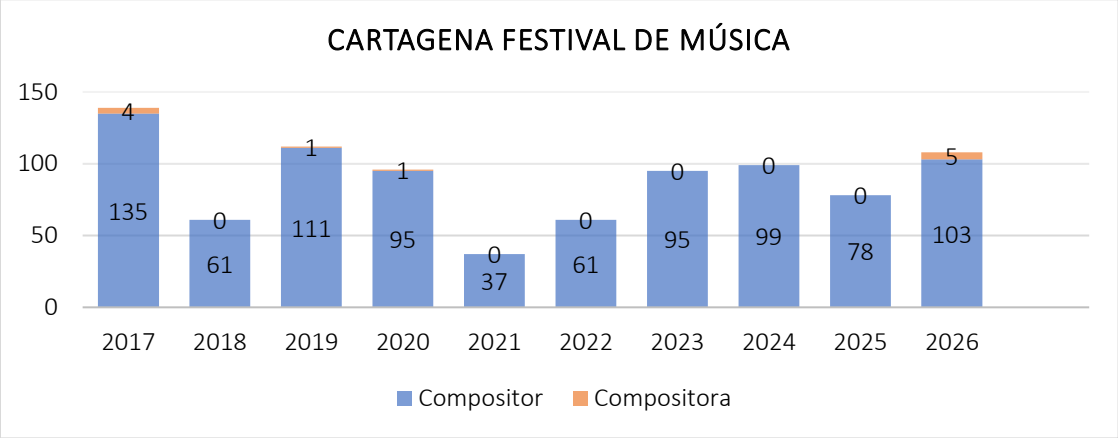


Gráfico 1. Cartagena Festival de Música. Desglosado por año y género.

Año	No. de conciertos	No. de obras
2017	29	210
2018	31	83
2019	27	142
2020	31	183
2021	9	103
2022	21	72
2023	26	140
2024	24	144
2025	22	129
2026	27	161

Tabla 2. Cartagena Festival de Música.
Desglosado por cantidad de conciertos y número de obras interpretadas.

2.2. Compositoras y creadoras musicales/sonoras desde Colombia

La escritora y pensadora estadounidense, Audre Lorde, propone como estrategia transformar el silencio en lenguaje y acción, invitación que también plantea desde la praxis decolonial la pensadora Catherine Walsh. Esto se traduce en el compromiso con el poder del lenguaje, de decir, recuperando esa palabra, ese lenguaje que ha sido utilizado en nuestra contra, analizando y accionando una transformación simultáneamente (Lorde, 1978) y agrietando así el silenciamiento prolongado y las estructuras que lo sostienen (Walsh y Monarca, 2020).

Contar, así sea brevemente, la historia de las compositoras colombianas y brindar herramientas para que se que conozca, se estudie y se profundice, es uno de los caminos que ofrezco en este trabajo que parte de la experiencia como compositora parte de una comunidad crítica, experiencias colectivas con mujeres en la música y gestión cultura colaborativa.

La práctica musical a la cual estoy haciendo referencia es la música académica de tradición occidental, que hace parte de nuestro quehacer sonoro desde la colonización en el siglo XV por parte del Imperio Español. El orden colonial impuso la Iglesia como punto de contacto musical más importante y se replicaron pautas la práctica musical como cargos ocupados por músicos en las Iglesias: maestro de capilla, organista, chantre, coro. (Bermúdez,). No sobra mencionar que los nombres que se encuentran reseñados para estos cargos eran todos de hombres.

En la colonia el espacio para las mujeres en la música era privado, tanto la educación en el hogar - en el caso de las élites - como aquellos de la práctica sacra. Algunas de las religiosas en los claustros tenían acceso a educación musical y hacía parte de su cotidianidad. Dentro de las investigaciones realizadas con relación a las compositoras en el Virreinato de la Nueva España tenemos a Juana de Santa Catarina (México, 1588 – 1633) “monja del convento de Santa Catalina de México que tocaba diversos instrumentos y dejó varias piezas escritas tras su muerte”. (Vera, 2016, p. 658); También está la importante figura de Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1651-1695) quien además de escribir 15 colecciones de villancicos en latín, castellano, portugués, jerga de negros y náhuatl, estudió y música, además, se tiene conocimiento de un tratado de armonía que escribió llamado Caracol, pero se encuentra perdido. (Pulido, 1991, p. 21-25).

Durante el periodo de la independencia, se acentuaron las diferencias sociales y el racismo, también se marginaron las pocas referencias que se tenían del legado de músicas africanas e indígenas. La música que se dio en las clases altas sucedía entre la familia y los amigos, la música que se interpretaba era en su mayoría música de salón (vals, danza, contradanza), también algo de repertorio europeo, tonadillas y sainetes. Paralelo a esto sucedió la primera presentación operática en Bogotá (1792) y se crearon algunas agrupaciones y/o asociaciones con intereses musicales e ideología como la conformación de la *Sociedad Filarmónica de Conciertos* (1846) y la creación de la *Sociedad Lírica* (1848). (Duque, 2007, p. 91).

La Sociedad Filarmónica era un grupo de personas clase media baja, cuyos intereses musicales estaban conectados de diversas maneras (interpretación, teoría musical, composición), que se reunía a estudiar, hacer música y conciertos públicos. La formación musical de sus integrantes era más bien regular, se abordó repertorio de cámara, solista y arreglos para pequeñas agrupaciones de obras escritas en formatos más grandes. En estos espacios se permitían interpretar música de compositores locales, aspecto estimulante para la creación y una variedad de piezas cortas de salón fueron publicadas en periódicos y colecciones.



Fotografía. Teresa Tanco Cordovez de Herrera (Confederación Granadina, Bogotá. 1859 – ca. 1946).

De forma paralela a la Sociedad Filarmónica se daban reuniones en casas de familia para presentar música, y otras actividades de la misma índole, algunos de estos encuentros fueron organizados por la familia Quevedo, la compositora y pianista Teresa Tanco Cordovez de Herrera (Confederación Granadina, Bogotá. 1859 – ca. 1946), se presentó en estas reuniones. Recibió una educación privilegiada y viajó a París en 1882 para presentarse en la Salle Pleyel Saint-Saens. En 1883 se estrenó su zarzuela *Similia Similibus*, su obra más conocida, en la casa de Mariano Tanco y se repitió en el Teatro Colón en 1937. Teresa Tanco también conformó la nómina de profesores de la Academia Nacional de Música. (Fula, 2012. P. 233).

La compositora Nicolasa de las Mercedes Garay Díaz (Estados Unidos de Colombia, Estado de Panamá [hoy R. Panamá], 1873 – 1928) es una de las figuras que se revelan por documentos guardados como parte de las memorias familiares. Juan Carlos Garay encontró entre sus recuerdos familiares unas partituras de la hermana de su bisabuelo.

Una figura importante a propósito de las publicaciones fue la pianista y compositora Isabel Ferraras de Pedraza, quien coordinó la colección *Mundo al Día* (1924-1938), en la cual se incluyeron 101 nombres y 205 títulos, de los cuáles 15 pertenecían a 11 nombres de mujeres. (Cortés, 2004. p.83)

Parte del siglo XIX la formación musical se dio en su mayoría por medio de clases particulares. Hubo varios intentos de pequeñas academias y bandas, las agrupaciones suelen ser espacios importantes de educación musical, que solían estar conformadas por exmilitares que al finalizar su periodo en la milicia buscaban como ganarse la vida interpretando un instrumento musical. Es importante mencionar que Bogotá no fue la única ciudad con este fenómeno, y añadir que en la ciudad de Medellín tuvo lugar una academia musical "en la que se agrupó a alumnos de ambos sexos". (Rodríguez, 2010)

La institución de enseñanza musical más importante en el país fue la Academia Nacional de Música fundada 1882 en la ciudad de Bogotá. Hacia 1892 ya se emitía una tarjeta profesional en esta institución y, pasada la guerra de los mil días, en 1905, la Academia Nacional de Música abrió sus puertas nuevamente. En 1910 el compositor Guillermo Uribe Holguín asume la dirección y la convierte en el Conservatorio Nacional de Música.

La investigadora Martha L. Barriga en su texto "La educación musical de la mujer en Bogotá de 1880 a 1920" (2002) escribe que las únicas mujeres que tuvieron formación musical, sea clases particulares o en instituciones, fueron las pertenecientes a la clase social alta. Estas mujeres poco salían de sus casas, salvo las que eran maestras en algún centro educativo o viudas herederas del negocio de sus maridos, las mujeres no solían trabajar fuera.

Los acontecimientos musicales se presentaban en escenarios privados, reuniones acompañadas del piano o de tiple; en las chicherías o bares donde las guitarras y tiples eran protagonistas y en las celebraciones católicas de rigor, en este caso los coros eran

protagonistas pues la iglesia consideraba profano el piano. Los conciertos públicos los realizaban únicamente las bandas militares de la ciudad, en ese momento dos. Un buen número de casas de clase alta contaba con piano en su interior y maestras/os eran contratados para desplazarse hasta donde se encontraba su estudiante para la clase. El repertorio que aprendían oscilaba entre algunas obras de notable dificultad y otras piezas pequeñas de salón.

Esta abundancia de pianos dio como resultado que docenas de señoritas que amaban la música, la conocieran e interpretaran, familiarizándose con el arte, juzgándolo, embelesándose tocando con alguna amiga una pieza a cuatro manos, o a sola una sonata de Mozart o Beethoven. También trajo como resultado la producción de muchedumbres de polkistas, valsistas, pasillistas y bambuquistas llenas de ilusiones (...) comenzaban a aprender teoría y a tocar escalas y ejercicios. Pero a los dos o tres meses, cansadas de mover los dedos inútilmente, suplicaban a sus maestros: "Póngame una piecita que suene sabroso, aunque sea un valsesito". (Barriga, 2002, p. 13)

En 1887 se fundó la sección de señoritas en la Academia Nacional de Música, dirigida por Doña Carmen Gutiérrez de Osorio. Con este acontecimiento aparece la posibilidad de una carrera profesional en música para las mujeres en Colombia. Las clases ofrecidas eran canto, piano, teoría, solfeo y se matricularon 31 estudiantes. Al menos 12 de ellas fueron pianistas, 4 violinistas y 7 cantantes. La primera acta formal de graduación tiene fecha del 8 de marzo de 1889 y son diplomadas Carmen de Osorio, Celmira D. de Calancha y María J. Olivares en canto; Trinidad P. de Gutiérrez y Virginia París en piano. Tanto de violín como de canto las exalumnas abrieron sus propias academias y algunas pianistas enseñaron en la misma Academia Nacional.

.



Fotografía. Alumnas de la Academia Nacional de Música - c. 1900. Fotografía publicada en el Boletín Latino-Americano de Música, IV, octubre de 1938, p. 535.

Aunque para este momento las mujeres podían acceder a una educación formal en una institución musical, únicamente eran bienvenidas las señoritas y para estas estudiantes mantenerse dentro de la academia no era fácil. Estaba el matrimonio, por ejemplo, si querían casarse debían renunciar a sus estudios y cabe la posibilidad de que si una mujer quería dedicarse a la música tuviera que elegir también ser soltera.

Para 1909 ya se tenían algunas regulaciones especiales dentro de la Academia Nacional de Música relacionadas con el control de los grupos mixtos en la formación. Se llegó a prohibir incluso la entrada de hombres en los horarios de clase a los que asistían las mujeres.

El 11 de septiembre de 1909, el Director, Jorge Price, considerando que no estaban en rigor ni el reglamento ni el plan de estudios de la academia; que para la disciplina del instituto no convenían las clases mixtas; que varios profesores habían renunciado irrevocablemente; y que no podía marchar bien la sección de señoritas sin directora ni secretaria. (Barriga, 2014, p. 9).

La pianista y compositora Josefina Acosta de Barón (Bogotá, 1887 – d. 1952), quien fue estudiante de la Academia Nacional de Música y viajó a perfeccionarse en España. Fundó el

Centro Musical de Chapinero en Bogotá en 1917 y lo dirigió hasta 1929. Fue profesora del Instituto Pedagógico Nacional y del Conservatorio del Tolima.

Durante las primeras décadas del siglo XX se terminó de consolidar la educación formal, con la creación de varias instituciones a nivel nacional, por ejemplo, la fundación del conservatorio del Tolima en 1925 y la fundación Conservatorio Antonio María Valencia de Cali en 1933. El Conservatorio Nacional comenzó a formar parte de la Universidad Nacional de Colombia en 1936.

La presencia de mujeres en otros lugares del país dentro de esta práctica musical se dio en mayor medida ejerciendo la docencia del piano y el canto, dirigiendo academias y coros o corales paralelo a la composición; la mayoría de veces fue la enseñanza la actividad principal obedeciendo a una estructura social que asumía como realización de la mujer el dedicarse a las tareas de cuidado y domésticas, incluso es importante decir que, debido a las restricciones conocidas, las mujeres enseñaban solamente a otras mujeres, no a hombres.

Comento brevemente sobre algunas compositoras con obras de música académica que me parece importante se agrupen en este texto y sirvan de detonante en la búsqueda para posibles consultantes que quieran conocer su genealogía:

Isabel Buenaventura (Ibagué, 1903-1973), quien estudió en el Conservatorio del Tolima y posteriormente se desempeñó allí como profesora y directora de coro. Su obra "Al calor del Vodka" se estrenó en 1947 en Nueva York por la Orquesta de Eastman-Rochester y en 1970 la Orquesta Filarmónica de Bogotá interpretó su obra "pastoral". Obtuvo un premio de Naciones Unidas por su obra coral "La canción de la tarde" (Boada, 2013, p. 22).

La compositora y pianista Maruja Hinestroza (Pasto, 1914-2002), procedente del sur de país y cuyas composiciones alcanzaron interpretaciones y reconocimientos internacionales. Luis Gabriel Mesa (2014) describe que "*construyó un lenguaje estilístico (…) donde se delatan amalgamas entre un pianismo romántico teñido de color nacional, sonidos campesinos que evocan tradiciones del Nariño andino y de los influyentes aires de Ecuador, y una particular fascinación por el uso de fluidos arpegios y escalas de amplio registro (tal vez como consecuencia de una formación técnica de alto rigor)".*

Por su parte Leonor Buenaventura (Ibagué, 1914 – 2007), prima de Isabel Buenaventura antes mencionada, fue compositora y trabajó como directora de coro infantil y profesora de piano en el Conservatorio del Tolima, además de ser directora de este. Su nieta Edna Boada (2013) señala aspectos sobre su estética "*(...) se caracterizó por un profundo interés en los ritmos folclóricos nacionales y en la música de su región. Mientras realizaba su formación académica trabajó los compositores del canon europeo. Su principal forma de expresión fue la canción colombiana, con mucho talento para la poesía, también escribió textos, poesía, cuentos, relatos, oraciones etc."*

En todos estos casos cobra importancia el paso de la vida privada a la pública, las instituciones de formación, conciertos, viajes, etc., que ponen en evidencia cómo las mujeres habitaron esos espacios. Los casos mencionados son, sin embargo, los más relevantes y se conoce que hubo un número más amplio de compositoras en ese tránsito del siglo XIX al siglo XX. (Fula, 2012).

Sin duda en esa primera mitad del siglo XX las mujeres estudiaban, practicaban y enseñaban música, gestionaban conciertos, realizaban curaduría para prensa y ocuparon algunos cargos de poder. Habrá que insistir entonces en construir una historia en donde estas mujeres estén presentes y se inserten en las narrativas, haciendo cotidiano que las compositoras en Colombia siempre hemos estado y no se trata de excepciones o casos especiales particulares.

Mujeres y música contemporánea en Colombia.

En el reportaje Música contemporánea y experimental en Bogotá[6], aparece la siguiente definición: "*Lo que llamamos nosotros música contemporánea es simplemente el estado actual de esa tradición viva llamada música clásica"*(Acosta, 2018), desde ahí podemos conectar las nuevas búsquedas musicales con el escenario sonoro que se venía describiendo en el apartado anterior.

[6] Canal TRECE, Bogotá. 2018.

Aquí la definición creada por el Círculo Colombiano de Música Contemporánea[7]: *"Música académica contemporánea -entendida como ´... todo el repertorio creado a partir de la segunda mitad del siglo XX, vinculado a la tradición musical académica (también conocida como clásica, erudita, docta, culta, de arte, o de concierto). Esto incluye música acústica (vocal e instrumental) electroacústica y mixta, géneros como la música experimental, el arte sonoro, la improvisación libre, y su empleo para otros campos artísticos como la danza, el arte audiovisual, el teatro y otros.´"* (CCMC, 2010, p. 1-2).



VIERNES 27 DE MAYO DE 1966

Hoy se Estrenará en Colombia el Premio de Música Latinoamericana

"12 Móviles", una obra colombiana que rompe con lo tradicional.

Por Nohra Parra Martínez. — Un gran acontecimiento en la historia musical del país será el de hoy en el Colón: por primera vez en dicho recinto, la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección de su titular el maestro Olav Roots, interpretará una obra trabajada dentro de la técnica serial libre, escrita por la joven compositora colombiana Jacqueline Nova.

Se trata de "12 móviles", obra ganadora del primer premio para Orquesta de Cámara en el concurso para compositores latinoamericanos menores de cuarenta años, y estrenada en Venezuela el pasado ocho de mayo durante el desarrollo del "Tercer Festival de Música de Caracas".

Entre el ruido de chicharras y grillos fue estrenada en la concha acústica por la Orquesta Sinfónica de Venezuela bajo la dirección del maestro chileno Víctor Tevah. Elogiando la amabilidad de los venezolanos, la compositora restó la de Inocente Palacios, quien retardó el concierto por espacio de una hora mientras se congulata el rudo de los insectos.

Jacqueline Nova, de veintinueve años de edad y de origen santandereano, es la compositora más joven que tiene el país. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá y ha escrito diez obras, algunas de ellas estrenadas en la Radio Nacional y en el Conservatorio.

"12 móviles" fue compuesta durante un mes de trabajo continuo, y está dedicada a la pianista Elvira Mendoza de Díaz. Jacqueline considera que parte de su éxito se debió al seminario que sobre técnica de música contemporánea dictó en la Universidad Nacional el año pasado Blas Emilio Atehortúa.

Jacqueline asistió al estreno de su obra en Caracas. Considera que la experiencia más importante en su carrera es el haber podido presenciar un festival de tal envergadura. Por espacio de doce días alternó con compositores y directores de orquesta europeos, franceses, polacos, japoneses, estadounidenses, mexicanos y de todos los países suramericanos. Escribía el estreno no solo de las obras premiadas sino el de composiciones pedidas por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Incibal). Y al concluir que sobre música se llevó a cabo.

Jacqueline compara su obra con las demás que tuvo oportunidad de oír en Caracas: "Me parece que está a la altura de las demás. Fue un festival integramente de vanguardia y mi obra está dentro de esas características. Me siento muy satisfecha ya que no he estudiado fuera del país".

Jacqueline considera que es su composición más importante y que aunque "cada obra es la niñería del compositor volcada dentro de la misma, todavía queda mucho por delante".

Segura de su valor, Jacqueline no le teme a la reacción desfavorable que pueda tener el público con ella.

No deja de advertir que puede suscitar polémicas por ser muy contemporánea. Sin embargo, pudo comprobar que en Venezuela hasta los alumnos del Conservatorio son muy aferrados a la música tradicional y, pese a ello, su obra gustó mucho.

Al pedirle un análisis de su propia composición, la entrevistada contestó: "Mi concepto estético sobre ella es que es música por pobcua. No describo nada y mucho menos doy mensaje. Lo único es que está comprometida con la época".

Indudablemente la joven compositora no olvidó un solo detalle para lograr los efectos apetecidos que la inspiraron. La selección de los doce instrumentos en el escenario, no siguen la forma tradicional.

Uno de los aportes de Jacqueline con esta obra es el de haber incluido las formas aleatorias a través de ella. Por lo tanto cada interpretación será una obra distinta.

Al preguntarle si del concepto que el director tenga de la música contemporánea depende el resultado final, contestó: "A través de la obra están incluidos todos los parámetros de intensidad, altura, timbre y modo de ataque. Pero no fijo duraciones de un determinado sonido, así que el director tiene mucha libertad de batuta y puede prolongar o disminuir el ritmo, según su inspiración.

Jacqueline considera que "12 móviles" es como una película de suspenso, donde nadie sabe cuál va a ser el final. "A la gente hay que darle cosas nuevas", agregó.

Durante la entrevista, Jacqueline hizo hincapié en la necesidad que tiene el país de festivales de música semejante a los de Caracas. "Es la única forma de pulsar no solo el aporte de los compañeros, sino hasta qué punto tiene calidad la música de vanguardia. Por ejemplo 'la obra ganadora' de dicho Festival fue "Resonancias 3" de la compositora argentina Ilida Dueda. Mientras los estudiantes del Conservatorio protestaron por la premiada, a mí me pareció una de las más interesantes".

Jacqueline Nova lamenta el ausentismo del embajador de Colombia, quien no se ha hecho presente en ninguno de los actos en honor de nuestra compatriota, mientras que los demás ganadores de premios se vieron constantemente acompañados por sus respectivos embajadores.

JACQUELINE NOVA, la más joven compositora colombiana, ganadora del primer premio latinoamericano de música en el reciente concurso realizado en Caracas. (Foto de Abdu Eljaiek).

Ilustración, recorte de prensa.

Una figura que ha sido puesta en el centro de la historia de la música contemporánea y electroacústica en Colombia es Jacqueline Nova (Gante, 1935 – Bogotá, 1975). La primera mujer graduada en composición en nuestro país [1967], estudió en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Posterior a esto estudió en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires, Argentina. Nova, además de la composición, se dedicó a divulgar la música de su tiempo, dirigió el programa radial "Asimetrías" en la Radio Difusora Nacional de Colombia y formó la agrupación "Música Nueva", quienes realizaron dos conciertos entre 1970 y 1975. También compuso música para cine y desarrolló proyectos con otras artes. *"Puso a convivir técnicas, estilos o procedimientos que aparentemente resultaban irreconciliables, como el serialismo libre, la aleatoriedad, referentes de músicas indígenas, evocaciones de músicas tradicionales o populares; integró los medios electrónicos como un instrumento más a la orquesta, valioso aporte si consideramos que la orquesta es quizá uno de los instrumentos más tradicionales y de mayor apego al pasado. (...) Se permitió el acercamiento a diferentes músicas para nutrirse de ellas, tomar lo que necesitara sin limitarse a seguir normas o dogmas."* (Romano, 2012, p. 58*)*

[7] Asociación sin ánimo de lucro, creada formalmente en 2010.

La pianista y compositora Amparo Ángel (Bogotá, 1942)[8], su trabajo compositivo inicia en la década del noventa y es posterior a su desarrollo como pianista, podemos enmarcar su estilo dentro del neoromanticismo. Profesora de composición y orquestación de la universidad Sergio Arboleda; ha sido invitada a escribir una obra por comisión del Banco de la República de Colombia – Sala de conciertos Luis Ángel Arango; para esta práctica musical ese reconocimiento nacional es de gran relevancia. Esta misma comisión, la recibió la compositora Alba Potes (Cali, 1954) quien reside actualmente en Estados Unidos de América. Potes menciona que en *"sus obras se pueden percibir influencias de la música europea con huellas ocasionales de ritmos y gestos inspirados en la música Latinoamericana".*

Fue la primera mujer colombiana en tener un título de doctorado en composición musical y destaca también en su práctica musical ser la directora artística y fundadora de Las Américas en Concierto, un evento en el que se propicia el intercambio en tres las tres américas. Su experiencia respecto a la música en Colombia fue solitaria y extraña, según ella lo describe:

"En los sesentas y setentas las mujeres no estábamos rodeadas de otras figuras femeninas creativas produciendo música. Y sin tener consciencia de ello, rodeadas solo de esa carencia, no encontrábamos cómo identificarnos con la idea de que la fluidez del discurso sonoro y musical podía salir de nosotras y esa especie de soledad en el medio musical se interponía a la libertad creativa. Aunque podíamos adornarnos con la capacidad de interpretar el piano u otros instrumentos, no era posible asumirnos como compositoras. En esos años yo no sabía mucho sobre mujeres compositoras y tampoco me era fácil escuchar obras escritas por otras mujeres europeas y menos de compositoras colombianas. En ocasiones escuché algunos comentarios sobre la compositora colombiana Jacqueline Nova." (Potes, 2019)

Otra compositora que ha explorado la música electrónica, electroacústica y mixta es Catalina Peralta (Bogotá, 1963). Realizó su formación inicial en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, posterior a esto viajó y estudió en Austria composición,

[8] Sobre Amparo Ángel se ampliará en la entrevista que se presenta más adelante en este mismo texto como anexo.

música electroacústica y Maestría en Artes. Es docente de composición instrumental y electroacústica en la Universidad de Los Andes.

La ausencia de las nuevas voces creadoras, si tomamos como referencia la música de Jacqueline Nova, es evidente; el espacio temporal entre las fechas de nacimiento de estas compositoras es casi una década y sus obras comienzan a aparecer apenas en los años noventa. Uno de los asuntos problemáticos era el acceso a la formación musical, sobre todo a nivel de profesional y de postgrado, el centralismo y la carencia de programas se extendió hasta finales de la década del ochenta.

En esa última década del siglo XX aparecieron más programas profesionales en música en ciudades como Bucaramanga, Medellín, Cali, Barranquilla y Bogotá. En la actualidad la cantidad de opciones para acceder a estudios formales en música, de índole pública y privada, son numerosas y con una variedad considerable, por ejemplo, en Bogotá existen más de una docena de programas en pregrado y un par de maestrías. (Acosta, 2007, p. 124)

En los años setenta, el número de compositoras aumenta notablemente, siendo las mujeres que recibirán la formación en las instituciones antes mencionadas y en otras internacionales, sobre todo para cursar estudios a nivel posgradual. Entre las más relevantes y que siguen activas están: Alba Fernanda Triana (Bogotá, 1969), estudió composición en la Universidad Javeriana, maestría con doble titulación en Artes Integradas y Composición con Nuevas Tecnologías en el California Institute of the Arts y doctorado en la Universidad de California en San Diego (EE. UU.); dedica su trabajo investigar el funcionamiento de la naturaleza, sus obras son aproximaciones musicales y sonoras concebidas desde un cruce de campos artísticos. Por su parte, Ana María Romano (Tuluá, 1971), quien fue la primera persona graduada de música electroacústica en la Universidad de Los Andes, se ha enfocado en esta estética musical, en las creaciones interdisciplinares, el arte sonoro y la relación entre sonido y tecnologías. Es la directora del Festival En Tiempo Real, que en 2020 se convirtió en una plataforma feminista en la cual dialogan proyectos diversos que trabajan la tecnología, el sonido y la experimentación. También se ha interesado por la divulgación e investigación, cabe destacar su estudio sobre la compositora Jaqueline Nova.

Alexandra Cárdenas (Bogotá, 1976), estudió composición en la Universidad de Los Andes, ha explorado distintos escenarios creativos, la composición, la improvisación, el ruido y actualmente la práctica y enseñanza del "LiveCoding", vive fuera de Colombia hace más de una década. La compositora Natalia Valencia (Medellín, 1976), estuvo fuera de Colombia muchos años por motivos de fuerza mayor y regresó para terminar su formación en Colombia. Ha trabajado música acústica y electroacústica, además de enseñar composición en la Universidad de Antioquia; en la actualidad se encuentra radicada en la ciudad de Nueva York.

Carolina Noguera[9] (Cali, 1978), Cuenta con estudios de maestría y doctorado en composición del Royal Birmingham Conservatoire (Reino Unido) como becaria de Colfuturo. Ganadora de varias becas y premios de composición en Colombia y actual profesora y directora del área de composición de la Universidad Javeriana. Sus intereses se enmarcan en la música acústica y su búsqueda estética tiene como fuente viva la memoria, el recuerdo, el olvido y la relación/diálogo personal con las músicas tradicionales de su entorno y la práctica musical que habita.

Hay varias compositoras y creadoras nacidas en los años sesenta y setenta que no están citadas, esto tiene que ver con que su práctica compositiva tuvo apenas unas apariciones, varias de estas apariciones se dieron en diferentes eventos que comenzaron a gestarse en las dos últimas décadas del siglo XX. Está, por ejemplo, el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá – FIMCB (1989-2007), creado y gestionado por la pianista Cecilia Casas, fallecida en 2015; en el que se escuchó música de María Claudia Tamayo y Olga Liliana Godoy, entre otras.

[9] Sobre Carolina Noguera se ampliará en la entrevista que se presenta más adelante en este mismo texto como anexo.



Fotografía. De Izquierda a derecha: Cecilia Casas Cerón, Jacqueline Nova, Luis Becerra y Helvia Mendoza.

Este festival contó con nueve versiones en las que se interpretó música de al menos 314 compositores de las cuales 29 eran mujeres. (Izosa, Lozano, 2012, p. 109).

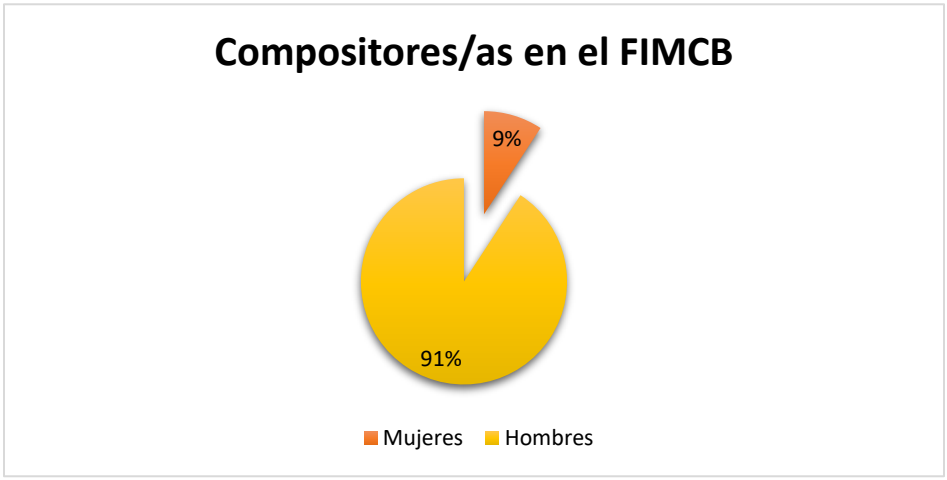


Gráfico 2. Participación desagregada por género en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

Dentro de estos eventos también podemos mencionar:

(...) la creciente programación independiente por parte de muchos compositores con sus propias obras, y de intérpretes con sus propios programas de música nueva hicieron de los noventa una intensa década para la música contemporánea en Colombia. Bejarano y Reyes organizaron dos monumentales ciclos de música electroacústica (Anagramas 1 y 2) durante los FIMCB de 1993 y 1995. Entre 1997 y 1999, junto con García, organizaron los nutridos y formativos ciclos <La 1era oreja> y <La 3era oreja>. (...) En 1995 y 2001, García y Arias, inicialmente con la colaboración de Inés Wickmann, organizaron dos ediciones del Festival de los Tiempos del Ruido (...). (Acosta, 2007, p. 137)

La grabación de música y difusión radial también fue fundamental en ese momento, además del FIMCB existieron políticas de apoyo y difusión por parte del Ministerio de Cultura. Diferentes figuras del periodismo, la gestión y la música en el país como Ilse de Greiff, Ricardo Arias y Carlos Barreiro, destacan en el trabajo radial en emisoras como la Radiodifusora Nacional de Colombia, la HJCK, la Radio de la Universidad Nacional de Colombia y Javeriana Estéreo.

La aparición de eventos, grabaciones, publicaciones y apoyos estimularon la inclusión del estudio de nuevas músicas en las instituciones educativas, sumado a esto el cambio constitucional posibilitó la creación de currículos que estuvieran estructurados en una pluralidad de prácticas musicales. La presencia de compositoras nacidas en estas décadas fue también nutrida y numerosa.

Todas las compositoras, de las que tengo referencia, nacidas a partir de los 80 cuentan con una carrera profesional y varias de ellas con estudios posgraduales. Francy Montalvo (Bogotá, 1980) es una pianista y compositora graduada de la Universidad del Bosque que se ha interesado por el Jazz y las nuevas músicas colombianas, ha trabajado con diferentes formatos como creadora e intérprete. Yo, Melissa Vargas (Sogamoso, 1980), estudié composición y arreglos en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital y realicé varios cursos de composición de manera particular con maestras/os cuyo trabajo me pareció

interesante para mi proceso. La música contemporánea y experimental es el eje de mi trabajo creativo.

La compositora y artista sonora Natalia Domínguez (Bogotá/Amsterdam, 1981), obtuvo su título en la Pontificia Universidad Javeriana y desde hace más de una década reside en Europa con base en la ciudad de Ámsterdam donde estudió una maestría en composición. Sus creaciones se mueven entre obras para diferentes formatos hasta instalaciones que conectan la tecnología, la arquitectura, la acústica y la escucha crítica. En la actualidad es además docente en el campo de los Estudios del Sonido. Por su parte Michele Abondano (Bogotá, 1981) se graduó de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Universidad Católica en Argentina. Realizó estudios de maestría en composición en la Universidad Nacional Autónoma de México y su doctorado en la Universidad de Leeds, Inglaterra. Sus intereses son la música contemporánea (acústica, mixta y electroacústica) y los últimos años se ha enfocado en la investigación sobre el *timbre* en la música.

Jacqueline Ocampo (Apía, 1983) estudió en la Universidad Tecnológica de Pereira y en el Conservatorio de Trento en Italia. Actualmente realiza sus estudios de doctorado en la Universidad de Cuauhtémoc, enfocado en educación musical, tema que le ha interesado a esta compositora al cual le ha dedicado gran parte de su carrera. Lina Bautista (Bogotá/Barcelona, 1984) estudió composición y guitarra eléctrica en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital de Bogotá, luego migró permanentemente a la ciudad de Barcelona desde donde ha desarrollado su carrera en la música electrónica, el LiveCoding y diferentes proyectos relacionados con arte sonoro.

Artista digital, Livecoder, docente y multi-instrumentista, Celeste Betancur (Medellín, 1985) es una mujer transgénero que ha enfocado su trabajo en las artes y las tecnologías moviéndose entre los bordes de la creación con/de herramientas digitales y sonoras. Estudió guitarra en el Berklee College of Music, una maestría en el Instituto Tecnológico de Medellín y actualmente se encuentra estudiando programación en la Universidad de Stanford, E.U.A.

En la década de los noventa tenemos mucha más presencia de compositoras con formación profesional dentro y fuera del país. Destacan la compositora Diana Margarita Ortiz (Bogotá, 1993), egresada de la carrera en composición de la Universidad Nacional de Colombia,

también cuenta con formación en música mixta y electroacústica en Brasil y Alemania. Por su lado, la compositora Juliana Ortigoza (Bogotá, 1994) estudió la carrera de música en la Universidad El Bosque en Bogotá y realizó una maestría en la Universidad de la Rioja de España, además de la composición acústica y electroacústica, le interesa la programación de video y sonido en vivo.

El trabajo de buscar los nombres de las compositoras en este siglo es algo que supera las expectativas de este trabajo y mis propios tiempos para hacerlo, sin embargo, es una tarea pendiente que requiere la atención de investigadores/as, compositoras e intérpretes para seguir construyendo espacios en los cuales aprender y profundizar en el trabajo de las colegas.

[Compositoras y creadoras musicales/sonoras desde Colombia](): **Mujeres en la música académica, contemporánea y experimental.**

Y, cuando las palabras de las mujeres claman por ser oídas, cada una de nosotras debe reconocer la responsabilidad de sacar esas palabras afuera, leerlas, compartirlas y examinarlas en su pertinencia a la vida. Audre Lorde (E.U.A., 1934-1992)

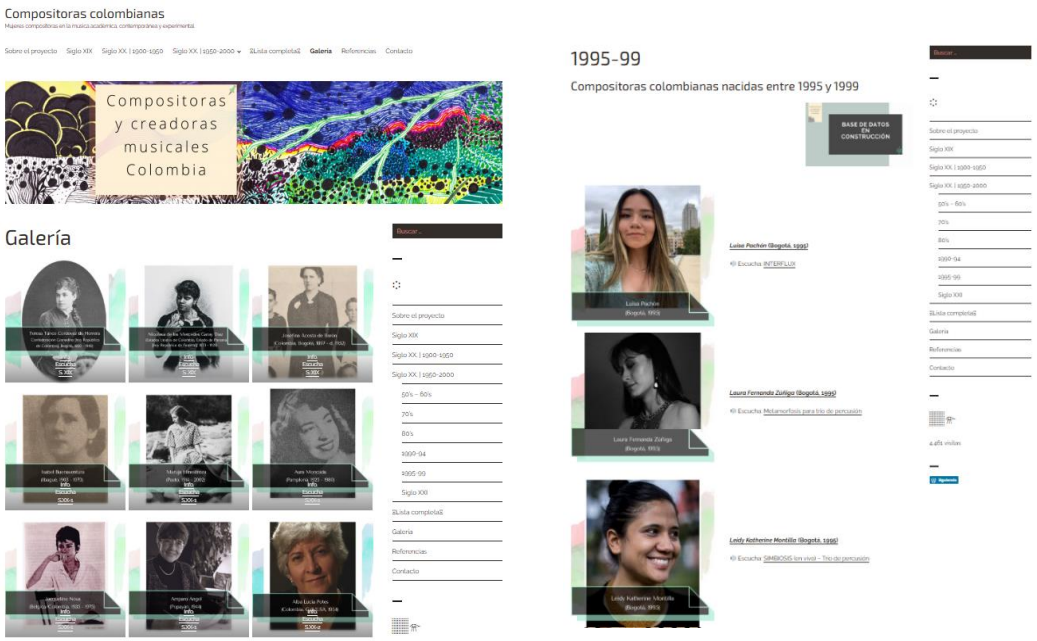


Ilustración 2. Sitio Web: Compositoras colombianas. Capturas de pantalla realizadas en 2026

Cerraré este acercamiento genealógico a las compositoras colombianas presentando el Blog que se puso en circulación a través de Internet en 2023, y digo que es un acercamiento porque una genealogía relacional requeriría un proceso de investigación más profundo y excede las intenciones de este trabajo de Maestría.

Alberga un compendio básico de información sobre compositoras colombianas residentes en todo el mundo, dedicadas a la música académica contemporánea y experimental. Está organizado por año de nacimiento y, procurando una constante actualización, tiene un formulario que cualquier compositora interesada puede diligenciar para sumar su información. Incluye, también, un listado con nombres de más de 60 compositoras colombianas relevados.

NOMBRE	PAÍS	CIUDAD	AÑO NACIMIENTO	AÑO FALLECIMIENTO
Teresa Tanco Cordovez de Herrera	Confederación Granadina [hoy República de Colombia],	Bogotá.	1859	1946
Nicolasa de las Mercedes Garay Díaz	Estados Unidos de Colombia,	Estado de Panamá [hoy R. Panamá]	1873	1928
Josefina Acosta de Barón	Colombia	Bogotá	1897	1952
Isabel de Buenaventura	Colombia	Ibagué	1903	1973
Maruja Hinestroza	Colombia	Pasto	1914	2002
Leonor Buenaventura de Valencia	Colombia	Ibagué	1914	2007
Esther Forero	Colombia	Barranquilla	1919	2011
Aura Moncada	Colombia	Pamplona/Bogotá	1925	1980
Jacqueline Nova	Bélgica	Bucaramanga/Bogotá	1935	1975
Amparo Ángel	Colombia	Bogotá	1942	NA
Alba Lucía Potes	Colombia	Cali	1954	NA
Claudia Calderón	Colombia	Palmira	1959	NA

Ana Torres	Colombia	Bogotá	1961	NA
María Claudia Tamayo	Colombia	Bogotá	1961	NA
Catalina Peralta	Colombia	Bogotá	1963	NA
Alba Fernanda Triana	Colombia	Bogotá	1969	NA
Ana María Romano	Colombia	Tuluá	1971	NA
Catalina Sánchez Bernal	Colombia	Bogotá	1973	NA
Olga Liliana Godoy	Colombia	Bogotá	1975	NA
Diana Restrepo	Colombia	Bogotá	197 ¿?	NA
Alexandra Cárdenas	Colombia	Bogotá	1976	NA
Natalia Valencia	Colombia	Medellín	1976	NA
Doris Adriana Guzmán	Colombia	Bogotá	1977	NA
Carolina Noguera	Colombia	Cali	1978	NA
María Angélica Valencia	Colombia	Bogotá	1979	NA
Francy Montalvo	Colombia	Bogotá	1980	NA
Melissa Vargas Franco	Colombia	Sogamoso	1980	NA
Natalia Domínguez	Colombia	Bogotá	1981	NA
Michele Abondano	Colombia	Bogotá	1981	NA
Jacqueline Ocampo	Colombia	Apía	1983	NA
Lina Bautista	Colombia	Bogotá	1984	NA
Celeste Betancur	Colombia	Medellín	1985	NA
Pilar Martínez	Colombia	Manizales	1985	NA
Violeta Cruz	Colombia	Bogotá	1986	NA
Diana Marcela Rodríguez	Colombia	Bogotá	1987	NA
Laura Ximena Lozano Ruiz	Colombia	Bogotá	1987	NA
Estefanía Lambuley Murcia	Colombia	Bogotá	1987	NA
Marcela León	Colombia	Ibagué	1988	NA

Sandra Rocío Fuya	Colombia	Tunja	1988	NA
Diana Medina	Colombia	Bogotá	1988	NA
Catalina Rueda	Colombia	Bogotá/Cali	1989	NA
Natalia Trujillo Arbeláez	Colombia	Medellín	1990	NA
Eliana Echeverry	Colombia	Bogotá	1990	NA
Mónica Vega	Colombia	Sogamoso	1990	NA
Julia Bejarano	Colombia	Bogotá	1991	NA
Carolina León	Colombia	Bogotá	1991	2016
Sofía Chavarro	Colombia	Bogotá	1991	NA
Laura Zapata	Colombia	Bogotá	1991	NA
Yessenia Lozano	Colombia	Bogotá	1991	NA
Rosa Ximena Blanco Leal	Colombia	Bucaramanga	1991	NA
Diana Margarita Ortiz Medina	Colombia	Bogotá	1993	NA
Ana María Franco	Colombia	Manizales	1992	NA
Angélica María Aldana	Colombia	Bogotá	1993	NA
Juliana Ortigoza	Colombia	Bogotá	1994	NA
Laura Fernanda Zúñiga	Colombia	Bogotá	1995	NA
Laura Velasco Ríos	Colombia	Bucaramanga	1995	NA
Luisa Fernanda Pachón	Colombia	Bogotá	1995	NA
Leidy Katherine Montilla	Colombia	Bogotá	1995	NA
María Andrea Izquierdo	Colombia	Bogotá	1996	NA
Sara González Salamanca	Colombia	Bogotá	1996	NA
Natalia Camargo Duarte	Colombia	Bogotá	1996	NA
Ana Gutiérrez	Colombia	Bogotá	1996	NA
Catalina Gómez	Colombia	Bogotá	1996	NA

Adriana Aponte	Colombia	Bogotá	1997	NA
Paula Sofía Contreras	Colombia	Bogotá	1997	NA
Isabel Gómez Álvarez	Colombia	Medellín	1998	NA
María Alejandra Guzmán	Colombia	Bogotá	1998	NA
Camila Carlosama Parra	Colombia	Bogotá	1998	NA
Carolina Hernández	Colombia	Bogotá	1998	NA
Danna Lorena Botero Galvis	Colombia	Tunja	1998	NA
María Gabriela Rubio	Colombia	Bogotá	1999	NA
Ana Baquero	Colombia	Bogotá	2001	NA

2.3. Festival Mujeres en la Música Nueva

El **FMMN** nace como como respuesta a las condiciones inequitativas, desiguales y la brecha de género, que se vive a cotidianamente en el medio de la música en Colombia y el mundo, en todas las prácticas musicales. Este espacio pretende reconocer y visibilizar el trabajo de las mujeres en la música académica contemporánea y experimental, abriendo, además, posibilidades de estimular la creación y la colaboración entre intérpretes, compositoras y demás agentes del ecosistema musical.



Ilustración 3. sitio Web del Festival Mujeres en la

En Colombia, y la mayoría de América Latina, la presencia de las mujeres en la música académica es numerosa y de altísimo nivel profesional, lastimosamente el apoyo, la divulgación, las oportunidades laborales, y la difusión de su trabajo son insuficientes o casi nulos. Un ejemplo de esto es la falta de programación de obras

de compositoras en la mayoría de los eventos de música académica en el país. Podemos ver que en instituciones como la OFB - Orquesta Filarmónica de Bogotá, en los años 2016, 2017 y 2018 se realizaron alrededor de 300 conciertos, en los cuales no se interpretó ninguna obra de compositoras para orquesta sinfónica, orquesta de cuerdas o conjunto de cámara; así mismo, en la Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, una de las más importantes del país, se interpretaron en 49 conciertos de la programación 2018 únicamente obras de 7 compositoras frente a obras de 124 compositores. También tenemos el caso del Festival Internacional de Música de Cartagena en el que entre 2017 y 2019 se realizaron 88 conciertos y se interpretaron alrededor de 441 obras, siendo el promedio de participación por año de 36 hombres y 1 mujer[10].

Estos datos muestran que en la actualidad se sigue repitiendo lo que durante siglos ha sido la situación de las mujeres, una historia de exclusión y estereotipos, que al sumarse con el discurso oficial en la música, *canónico*, deja por fuera las prácticas de las compositoras, intérpretes e investigadoras y también, las expresiones culturales y musicales que no se mueven dentro de esas ideas estéticas, por ejemplo las músicas nuevas (contemporánea, experimental, improvisación, electroacústica, etc.) que se realizan en los entornos entendidos como periféricos.

En respuesta a las problemáticas mencionadas aparece el Festival Mujeres en la Música Nueva, planteado como un espacio para la construcción de una comunidad más equitativa y respetuosa de la diversidad, que pretende reconocer y visibilizar el trabajo de las mujeres/+s en las músicas académica contemporáneas y experimentales. Cabe mencionar la relevancia y los grandes aportes de estas músicas a la construcción de lo que hoy reconocemos como región, ya que esta tradición musical nos ha acompañado en los procesos complejos de construcción de identidad cultural y patrimonio desde el siglo XVI, destacándose no sólo por su calidad, sino también, por independencia y desarrollo, acogiendo las estéticas de la correspondiente contemporaneidad y reflexionando sobre las mismas con elementos del entorno, el territorio y, hoy más que nunca, las heterogéneas tecnologías.

[10] Datos basados en la investigación en curso de la compositora Melissa Vargas, titulada: <La Guardavoces: una indagación sobre ser compositora desde Colombia>, Maestría de estudios Artísticos-Facultad de Artes ASAB UDFJC, Bogotá, Colombia.

El festival se ha realizado de manera ininterrumpida desde el año 2017 hasta la actualidad, año 2025. Se plantea como el único proyecto de su naturaleza en la región y ha causado gran impacto a nivel internacional. Junto a esto ha despertado el interés de intérpretes provenientes de diferentes países de las Américas, Europa y Asia, quienes resaltan la pertinencia no sólo de la música presente, sino del intercambio entre las personas que aprovechan este espacio para generar nuevas ideas e intercambios beneficiosos.

Para cumplir con el objetivo de construir una comunidad musical más equitativa el FMMN ha incluido diferentes agentes del medio como ensambles, intérpretes, compositoras, gestoras, periodistas, musicólogas, diseñadoras y demás personas interesadas, con quienes hemos llevado a cabo actividades como conciertos, clases magistrales, talleres, conversatorios, conferencias, comisiones de obras, listas de reproducción, grabación y registro de piezas de compositoras y una gran cantidad de estrenos nacionales e internacionales. Atendiendo, además, todas las cadenas de valor que involucran este tipo de eventos.

El FMMN funciona como un proyecto autogestionado cuyo núcleo de organización depende de una dirección general (conformado por la directora y la productora general) y un equipo de colaboradoras que se ha nutrido cada año, ya sea porque cada persona activa en el medio desea integrarse al trabajo colaborativo o por invitación personalizada (dependiendo de la actividad).

Histórico de núcleo organizativo:

Melissa Vargas – Dirección y producción general
❃ **FMMN 2024 -2025 Núcleo principal 2024- 2025**
Paula Bogotá – Proceso de selección, convocatoria FMMN 2024, y apoyo logístico
Isabella Meneses – Apoyo logístico
Nathalia Beltrán – Apoyo logístico
Helen Mancera – Apoyo logístico, músicas libres y alianza con FIS Bogotá 2024
❃ **FMMN 2023 Núcleo principal FMMN 2023**
Paula Bogotá – Producción general
Diana Ortiz – Proceso de selección, convocatoria FMMN 2023
Isabella Meneses – Apoyo logístico y conversatorio
Nathalia Beltrán – Apoyo logístico y conversatorio
Natalia Trujillo – Edición y archivo en construcción

Proyecto Lírica Disidente + FMMN 2023
Hablemos de compositoras III
Jenny Ariza – conferencista
Leidy Montilla – jurado y ponente
Natalia Trujillo – jurado
Camila Giraldo – Intérprete vocal

Proyecto BanRep Cultural – Manizales FMMN 2023
Paula Bogotá – comunicaciones
Laura Cubides – intérprete y formadora
❋ **FMMN 2022** | **Núcleo de organización 2022**:
Melissa Vargas y Paula Bogotá.
Diana Margarita Ortiz, Leidy Montilla, Jenny Ariza, Laura Navarrete, Luisa Russi, Juliana Ortigoza, Adriana Aponte y Luna Tinoco.
❋ **FMMN 2020** | **Núcleo de organización 2020**:
Melissa Vargas, Diana Margarita Ortiz.
Leidy Montilla, Laura García y Paula Bogotá.

❋ **FMMN 2019** | **Núcleo de organización 2019**:
Melissa Vargas, Diana Margarita Ortiz y Michele Abondano.

❋ **FMMN 2018** | **Núcleo de organización 2018**:
Melissa Vargas y Michele Abondano.

❋ **Sonora 2017** | **Núcleo de organización 2017**:
Melissa Vargas y Michele Abondano.

Proyectos del Festival Mujeres en la Música Nueva:

Cada versión el festival se ha propuesto incidir, tanto en la programación de repertorio de compositoras, como en diferentes aspectos que a través de la experiencia se hacen notorios y urgentes para la comunidad, por ejemplo, el diálogo con otras iniciativas, espacios de formación, herramientas de divulgación, y publicaciones, entre otros.

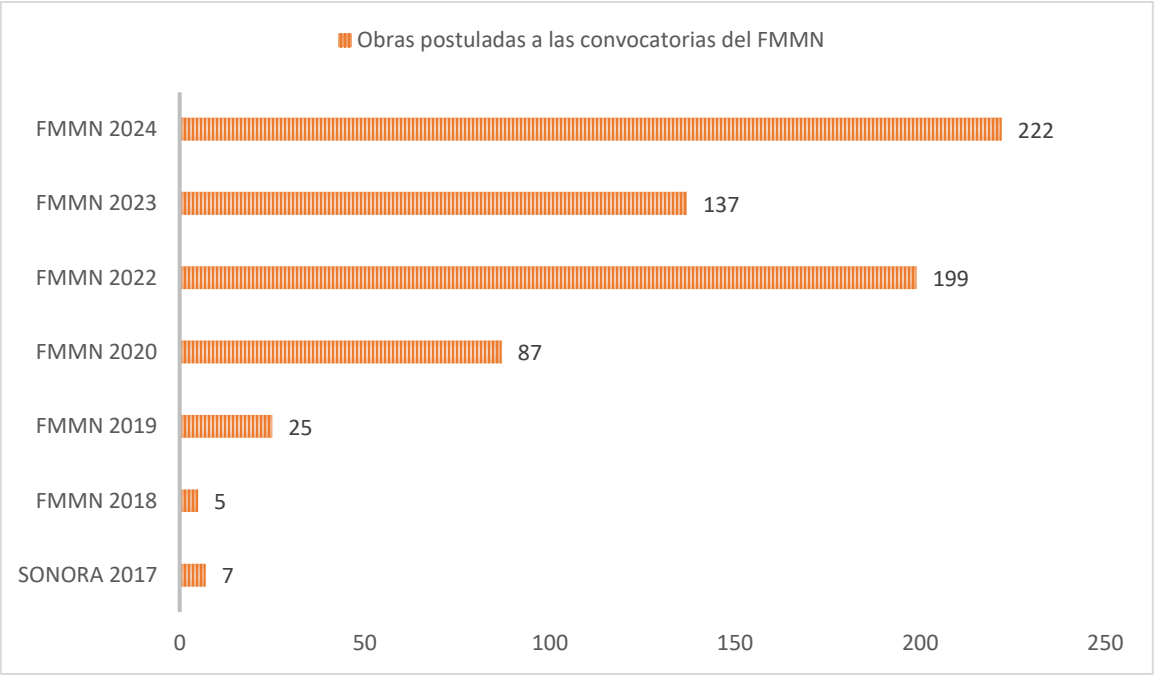
Aunque siempre presento los proyectos del festival de manera lineal - cronológica, para este apartado decidí separarlos por categorías que permiten observar desde otro lugar de

enunciación el trabajo realizado y resaltar algunas potencias o aspectos por revisar. También presentaré algunas cifras importantes que dan muestra de la relevancia y el impacto del proyecto.

- **Convocatorias:**

El primer año se llevó a cabo el Festival SONORA[11] Bogotá 2017 y la participación fue a través de invitaciones directa a intérpretes con repertorio de compositoras, así como de compositoras que estuvieran interesadas en buscar intérpretes que pusieran en escena su trabajo. Para 2018, primer año con el nombre de Festival Mujeres en la Música Nueva, se hizo la primera convocatoria de obras. En 2019 la intención era combinar la convocatoria con invitaciones (encargo de obras para un ensamble específico), este modelo se replicó en 2020 y 2022 (en 2021 por temas de la Pandemia por COVID-19 no hubo convocatoria). Para 2023 y 2024 se lanzaron dos convocatorias para diferentes formatos, en ambos casos las/los intérpretes se acercaron al festival solicitando participar y así conocer más repertorio para sus respectivos instrumentos. En 2025 no hubo convocatoria y para 2026 está en curso.

[11] El Festival Internacional SONORA es un proyecto que se realiza en más de 60 ciudades en el mundo y que se gestó como iniciativa en Brasil, y que se activa de manera autónoma en términos de la programación en cada ciudad. Las colegas de Brasil me contactaron para desarrollar el proyecto en la ciudad de Bogotá en 2016 y SONORA Bogotá 2017, fue la única edición de este festival dedicada a músicas académicas y experimentales; a partir de 2018 (cuando surge el FMMN), invité a colegas cantautoras para que tomaran la posta y tal vez le entregaran luego el proyecto a otro género musical, imaginando en una posible itinerancia. Hasta hoy, sigue siendo un festival dedicado a música de cantautoras.



Como la gráfica muestra, el alcance de la convocatoria del festival ha ido en constante aumento y el creciente interés en participar del espacio se concreta en un total de **682 obras postuladas** en las convocatorias.

Aunque en cada edición se seleccionan las obras que hacen parte del concierto principal, las personas que ha sido invitadas como intérpretes utilizan este repertorio para sumarlos a otros conciertos, enseñar o compartirlo con sus estudiantes para que ellas/os los incluyan a sus propios recitales, normalizando así su existencia más allá de su presencia en el FMMN.

- **Archivo de obras postuladas**

Una de las problemáticas del medio de la música académica es el acceso al repertorio compuesto por mujeres y personas diversas, la elaboración de bases de datos que visibilicen y pongan a disposición esta información es un trabajo que ha sido relegado a las investigaciones académicas. En países de los centros hegemónicos de producción de conocimiento musical (Alemania, Inglaterra, EUA, Francia) se pueden encontrar múltiples trabajos en esta dirección, aunque no siempre son de fácil acceso y la mayoría de las veces excluyen compositoras de países Latinoamericanos, africanos o asiáticos.

Desde el primer momento la comunidad, colegas, redes, ensambles, etc., ha preguntado por esta base de datos, esto es una muestra de la necesidad y urgencia de contar con esta información. La disponibilidad del archivo de obras postuladas ha sido un tema pendiente para el FMMN, requiere de un trabajo dispendioso de organización, diseño y programación que exige recursos económicos con lo que desafortunadamente no se cuenta. Sigue siendo un proyecto a futuro.

- **Conciertos y grabaciones**

  En todas las versiones del festival se han presentado conciertos con música de compositoras, éstos han sido resultado de las convocatorias, organizados por el FMMN o iniciativas de intérpretes que han querido sumar y apoyar al espacio. Algunas grabaciones están disponibles en el sitio Web

  Este cuadro presenta los conciertos del FMMN entre 2017 y 2025:

Año	No. de concierto	Intérpretes e instrumentación
2017	1. Concierto convocatoria	Gabriela Rojas (percusión), María Andrea Izquierdo (voz y electrónica en vivo), Carolina Moreno y José Manuel Villalba (violonchelo), Iván Felipe Muñoz (flauta), Ana Martínez (voz), Juliana Ortigoza y Sofía Chavarro (electrónica), Natalia Merlano (voz sola).
	2. Recordando a la compositora Carolina León	Laura Cubides (flauta), Beatriz Elena Martínez (voz), Tatiana Perilla (violín), Diego Rojas, (piano), Gabriela Rojas, Juliana Ortigoza, Luza Quiceno, María A. Izquierdo, Melissa Vargas, Michele Abondano, Natalia Merlano y Sofía Chavarro (instrumentación indeterminada).
2018	1. Ana María Ruiz y Ensamble CG	Ana María Ruiz (violín), Beatriz Elena Martínez (voz), Laura Cubides (flauta), Claudia Mejía (oboe), Rodolfo Acosta (dirección).
	2. Compositoras e intérpretes seleccionadas en la Convocatoria FMMN 2018	Tatiana Perilla y Daniela Galindo (violín), León Salcedo (guitarra), Carolina Moreno (violonchelo), Oscar Grajales (saxofón); Diana Ortiz (electrónica).
2019	1. a brief herstory of sound	Sylvia Hinz (flautas dulces).
	2. au coeur du silence XelmYa+	FreddiBörnchen (oboe/corno inglés), Alexa Renger (violín), Sylvia Hinz (flautas dulces).
	3. Atemporánea: Compositoras comisionadas y seleccionadas por convocatoria	Cuarteto de guitarras: Daniel Forero, León Salcedo, Carolina Ruiz, Ramón Ayala.

	4. Ensamble CG	Beatriz Elena Martínez (voz), Laura Cubides (flauta), Guillermo Bocanegra (guitarra), Diego Parra (corno), Juan Carlos Higuita (violín), Luca Gardani (electrónica), Rodolfo Acosta (dirección).
2020	1. Concierto: Obras ganadoras de la convocatoria FMMN 2020	Laura Cubides (flautas).
2022	1. 'Sororidad Sonora'	Maribel Alonso (fagot).
	2. Música de compositoras latinoamericanas	Laura Cubides (flautas).
	3. Obras seleccionadas de la convocatoria internacional – FMMN 2022	Cuarteto de cuerdas Efferus: Paula Castañeda (violín 1), Laura Nieto (violín 2), Carlos Parra (viola) y Alexander Numpaque (violonchelo).
2023	1. Concierto obras seleccionadas convocatoria FMMN 2023	Juan Carlos Higuita (violín) y Jesús Buendía Puyo (electrónica).
	2. Concierto obras seleccionadas convocatoria FMMN 2023	Beatriz Elena Martínez (voz) y Jesús Buendía Puyo (electrónica).
	3. Concierto: Ensamble CG - ¡Suenan las compositoras!	Beatriz Elena Martínez (soprano), Laura Cubides (flauta y voz femenina), Maria Fernanda Rodríguez (clarinete bajo y voz femenina), Juana Monsalve (mezzosoprano), Santiago Velásquez (voz) y Rodolfo Acosta R. (voz y dirección).
	4. Experimentadoras e improvisadoras	Paula Daniela Bogotá (guitarra), Mafe Rodríguez (clarinete bajo), Camila Giraldo (voz), Manuela Orduz (voz), Carolina Moreno (chelo), Luisa Torres (contrabajo), Juliana Beltrán (experimentación sonora), Sara Fonseca (danza), Kay Ottinger (danza), Olga Marulanda (oboe), Melissa Vargas (arpa de piano).
2024	1. Obras ganadoras de la convocatoria FMMN 2024	Jesús Buendía Puyo (electrónica).
	2. Música para flauta dulce y electrónica	Leonardo Peña (flautas) y Carlos Romero (electrónica).
	3. Ensamble CG: Ibermúsicas – Latentes Iberoamericanas/+s	Rodolfo Acosta R. (dirección), Beatriz Elena Martínez (voz), Laura Cubides (flauta), Jose Gómez (clarinete), Juan Carlos Higuita (violín), Diego García (violonchelo), Santiago Velásquez (piano), Maria Fernanda Rodríguez (clarinete bajo), Diego Parra (corno), Claudia Mejía (oboe) y Daniel Forero (guitarra).
	4. Performance lanzamiento: cartilla *músicas libres*	Juana Monsalve (voz y electrónica), Helen Mancera (saxofón y electrónica), María Paula Vásquez (voz y electrónica) y Melissa Vargas (arpa de piano y electrónica).
	5. Música Vocal de Compositoras Colombianas	Juana Monsalve (voz), Juan David Mora (piano) y María Gabriela Rubio (electrónica).
2025	1. Concierto: Ensamble CG 30 años - Compositoras latinoamericanas	Rodolfo Acosta R. (dirección), Beatriz Elena Martínez (voz), Laura Cubides (flauta), Jose Gómez (clarinete), Juan Carlos Higuita (violín), Diego García (violonchelo), Santiago Velásquez (piano), Maria Fernanda Rodríguez (clarinete bajo), Diego Parra (corno), Claudia Mejía (oboe) y Daniel Forero (guitarra).
	2. Obras de mujeres compositoras para piano y Toy Piano	Santiago Velásquez (piano), María Alejandra Solano (soprano) y Juan Carlos Higuita (violín).

Tabla 3. Conciertos del FMMN entre 2017 y 2025

- **Compositoras estrenos de obras en el FMMN**

Todos los conciertos del festival han sido repertorio de compositoras de todo el mundo. Una muestra, no solo de la gran cantidad de mujeres creando música en el paso y la actualidad, sino de la variedad de propuestas estéticas que habitan hoy el mundo de las músicas académicas y experimentales. También es importante resaltar que los estrenos[12]

Aquí un listado y gráficos con información y datos sobre las compositoras y las obras presentadas.

No.	No. X Ed.	Nombre	País	Obra	Estreno	Edición FMMN
1	1	Ágata Zubel	Polonia	Trivellazione a Percussione	N	2017
2	2	María Andrea Izquierdo	Colombia	Glitcher	M	2017
3	3	Graciela Agudelo	México	Invocación	-	2017
4	4	Juliana Ortigoza	Colombia	A lo que no vuelve	M	2017
5	5	Juliana Ortigoza	Colombia	Llanto	M	2017
6	6	Sofía Chavarro	Colombia	Paso a paso	M	2017
7	7	Judith Weir	Escocia	King's Harald saga	-	2017
8	8	Melissa Vargas	Colombia	No es sueño la vida	-	2017
9	9	Michele Abondano	Colombia	Acrofobia del hombre alado	M	2017
10	10	Carolina León	Colombia	Nadir	-	2017
11	1	Ana María Ruiz	Colombia	Improvisación libre (Svanen)-creadora	M	2018
12	2	Natalia Solomonoff	Argentina	Calizas	N	2018
13	3	Valeria Valle	Chile	Han solo	N	2018
14	4	Ylva Q. Arkvik	Suecia	Esconderé	N	2018
15	5	Carola Bauckholt	Alemania	Die Alte	N	2018
16	6	Graciela Paraskevaídis	Argentina/ Uruguay	Pero están	-	2018
17	7	Jacqueline Ocampo	Colombia	Memories	M	2018
18	8	Rafaele Andrade	Brasil	Êx	N	2018

[12] Se le llama estreno a la primera muestra en vivo de una obra. Existen estrenos nacionales y mundiales, algunas veces se incluyen estrenos continentales, para este trabajo se hace la distinción de Nacional y Mundial únicamente.

19	9	Diana Margarita Ortiz	Colombia	De los espíritus	-	2018
20	10	Jacqueline Ocampo	Colombia	Στεναγμός	M	2018
21	11	Jessica Rudman	EUA	You, as you were before you existed	N	2018
22	1	Sylvia Hinz	Alemania	nebelbilder	I	2019
23	2	Ana Lara	México	Ícaro (1990)	-	2019
24	3	Catherine Robson	Reino Unido	Thrínos (2017)	N	2019
25	4	Rachel C. Walker	Estados Unidos	Points of return (2018)	M	2019
26	5	Gabriela Ortiz	México	Canto a Hanna (2005)	N	2019
27	6	Jeanne Strieder	Alemania	hinab (2018)	N	2019
28	7	Olga Victorova	Ucrania	De tenebris (2017)	N	2019
29	8	Ailis Ni Riain	Irlanda	Soundless (2017)	N	2019
30	9	Charlotte Seither	Alemania	TELL IT OR SHOUT (2014)	N	2019
31	10	Anna Arkushyna	Ucrania	410-escape (2011)	N	2019
32	11	Violeta Dinescu	Rumanía	au coeur du silence	N	2019
33	12	Jeanne Strieder	Alemania	decessio (2017)	N	2019
34	13	Hilda Paredes	México	In Memoriam Thomas Kakuska (2006)	N	2019
35	14	Lotta Börnchen	Alemania, 2012	... (2017)	N	2019
36	15	Chikage Imai	Japón	Crossboundary 2 <waveform> (2014 / 2016)	N	2019
37	16	Melissa Vargas	Colombia	''Todavía no estoy aquí donde me veo'' (2019)	M	2019
38	17	Cecilia Gros	Argentina	Viaje del alma (2016)	N	2019
39	18	Carla Quispe	Bolivia	1 2 3 4 (2019)	M	2019
40	19	Diana Margarita Ortiz	Colombia	Espejos como muros (2018-19)	M	2019
41	20	Liliana Z. del Río	México	La llegada de Atheris (2019)	M	2019
42	21	Canela Palacios	Bolivia	25 retintines (2018)	M	2019
43	22	Clarice Assad	Brasil	D.A.N.Z.A. (2013)	N	2019
44	23	Juliana Ortigoza	Colombia	Tarde bogotana (2019)	M	2019
45	24	Adina Izarra	Venezuela	Silencios (1989)	N	2019
46	25	Kaija Saariaho	Finlandia	Adjö (1982 - 1985	N	2019
47	26	Mariana Villanueva	México	Canto Obscuro (1992)	N	2019
48	27	Elena Rykova	Rusia	A blink of the evanescent smile (2015)	N	2019
49	28	Carolina Noguera	Colombia	Chirimías Metálicas (2009)	-	2019
50	29	Patricia Martínez	Argentina	Música modular (2001)	N	2019
51	1	Alba Potes	Colombia	Traces - Homage to Bach (2010)	N	2020

52	2	Mizky Bernal	Bolivia	Sonno (2020)	M	2020
53	3	Cecilia Arditto	Argentina-Holanda	Música invisible (2002/03)	N	2020
54	4	Huey Ching Chong	Malasia	Switch (2015/16)	N	2020
55	5	Kaiyi Kao	Taiwán	Jingzhe (2015)	N	2020
56	1	Maribel Alonso	México	Canto Primitivo (2022) fagot solo	N	2022
57	2	Leticia Armijo	México	Manto de Cielo (2022) fagot solo	N	2022
58	3	Valeria Rubí	México	Whoroscope (2021)	N	2022
59	4	Andrea Sarahí	México	Oda a la mujer libre (2022)	N	2022
60	5	Guadalupe Perales	México	Herencia: homenaje (2022)	N	2022
61	6	Andrea Chamizo	México	Gusano (2019)	N	2022
62	7	Claudia Arellano	México	Angelus (2022)	N	2022
63	8	Patricia Martínez	Argentina	Agonías (1991)	M	2022
64	9	Melissa Vargas	Colombia	Descifrando territorios I. Carta plana (2011)	-	2022
65	10	Mizky Bernal	Bolivia	Sonno (2020)	-	2022
66	11	Cecilia Arditto	Argentina	Música Invisible (2002 / 03)	N	2022
67	12	Natalia Solomonoff	Argentina	Entramados (2016)	N	2022
68	13	Graciela Paraskevaídis	Argentina/Uruguay	Ático (2006)	-	2022
69	14	Amparo Ángel	Colombia	Cuarteto para cuerdas Op.37 (2020)	-	2022
70	15	Doina Rotaru	Rumania	Vivarta (2009)	N	2022
71	16	Erin Busch	E.U.A.	words, contained - set ii (2019)	N	2022
72	17	Juhi Bansal	India / E.U.A.	Cathedral of Light (2020)	N	2022
73	1	Lluvia Bustos	Bolivia	Cooorto y lárgó* (2023)	M	2023
74	2	Melissa Vargas	Colombia	Descifrando territorios. I, carta plana (2011)	-	2023
75	3	María Alejandra García	Colombia	Contrarreloj (2020)	M	2023
76	4	Jocy de Oliveira	Brasil	Ouço vozes que se perdem nas veredas que encontrei (1981)	-	2023
77	5	Nikki Krumwiede	E.U.A.	The Naiad's Song (2021)	N	2023
78	6	Jessi Harvey	E.U.A.	What the Trees Hear (2015, 18)	N	2023
79	7	Ioanna Valsamara	Grecia	Inevitable Cosmos	N	2023
80	8	Jenny Hettne	Suecia	While she was dreaming (2012)	N	2023

81	9	Elisabeth Angot	Francia	Pièce pour Violon seul (2017)	N	2023
82	10	Gloria Mui Man Sze	Hong Kong	Fiddle Twiddle (2022)	N	2023
83	11	Santa BUŠS	Letonia	verde azzurro (2010)	N	2023
84	12	Ana Baquero	Colombia	Encuentro (2022)	-	2023
85	13	Linda Dusman	E.U.A.	Dream Prayer Lullaby (2018)	N	2023
86	14	Molly Joyce	E.U.A.	Lean Back and Release (2014)	N	2023
87	15	Jessica Rudman	E.U.A.	Aubade [from "The Sharp Edges of the Night"] (2011)	N	2023
88	16	Susan Campos Fonseca	Costa Rica	"Hvem ved" (Quién sabe)* (2021)	M	2023
89	17	Luisa Fernanda Pachón	Colombia	Le Temps (2021)	M	2023
90	18	Anđela Milić	Serbia	Tajno putovanje (2018)	N	2023
91	19	Sara Carvalho	Portugal	Solos IV (2000)	N	2023
92	20	Estefanía Lambuley Murcia	Colombia	Quisieron enterrarnos, pero no sabían que éramos semilla (2023)*	M	2023
93	21	Emma-Ruth Richards	Reino Unido	RED ANEMONES (2020)	N	2023
94	22	María Alejandra García	Colombia	El grito avisa (2023)	M	2023
95	23	Hilary Tann	Gales/E.U.A.	The Moor (1997	-	2023
96	24	Valeria Valle	Chile	El arrobo negro (2016)	N	2023
97	25	Diana Arismendi	Venezuela	¿Y Caracas? (2023)	M	2023
98	26	Kaija Saariaho	Finlandia /Francia	Couleurs du vent (1998)	-	2023
99	27	Claudia Sofía Álvarez	Perú	Lamentos de lluvia II (2021)	M	2023
100	28	Melissa Vargas	Colombia	Invocando a Suasia (2021)	N	2023
101	29	Melissa Vargas	Colombia	A través de la sombra, la grieta (2012)	-	2023
102	30	Annea Lockwood	Nueva Zelanda	I give you back (2020)	-	2023
103	1	Julia Bejarano	Colombia	Lontananza (2024)	-	2024
104	2	Mariel Terán Mita	Bolivia	Enjambre (2022)	N	2024
105	3	Ehwa Hong	Corea / Francia	Crackling love (2023)	N	2024
106	4	Ana Lara	México	Meditaciones para Lía (2023)	N	2024
107	5	Leah Reid	E.U.A.	Sk(etch) (2018)	N	2024
108	6	Kei Wing Chan	Hong Kong	A memory puzzle (2022)	N	2024
109	7	Marcela Laura Perrone	Argentina	Soroche (2024)	I	2024
110	8	Carlotta Ferrari	Italia	Madrigale del mezzodì (2022)	N	2024

111	9	Rita Torres	Portugal	Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar (2005)	N	2024
112	10	Juliana Ortigoza	Colombia	De los ciclos infinitos solo se refleja una línea (2024)	I	2024
113	11	Mizky Bernal Miranda	Bolivia	Un recuerdo (2024)	I	2024
114	12	Cecilia Pereyra	Argentina	Tres canciones (2024)	I	2024
115	13	Inés Badalo López	Portugal/España	DIPTYCH (2017-2018)	N	2024
116	14	Ana Lara	México	Seis escenas de El Baile (2024)	I	2024
117	15	Melissa Vargas	Colombia	músicas libres (2024)	I	2024
118	16	Graciela Agudelo	México	Arabesco (1990)	N	2024
119	17	Galina Grijorjeva	Ucrania	Причет (Lamento, 2000)	N	2024
120	18	Melissa Vargas	Colombia	Transeúnte y Funámbulo (2013)	N	2024
121	19	Calliope Tsoupaki	Grecia	ΧΑΡΑΥΓΗ (Amanecer, 1994)	N	2024
122	20	Andrea Guterres	Australia	Faust's Lullaby (2019)	N	2024
123	21	Alba Potes	Colombia	Siete Haiku (1992)	-	2024
124	22	Natalia Valencia	Colombia	Cantos desde el exilio (2024)	I	2024
125	23	Celeste Betancur	Colombia	Mi compañera invisible (2024)	I	2024
126	24	María Gabriela Rubio	Colombia	Tres platos (2024)	I	2024
127	1	Graciela Paraskevaídis	Uruguay/Argentina	suono sogno (1997)	N	2025
128	2	Cecilia Pereyra	Argentina	Tres canciones (2024)	-	2025
129	3	Ana Lara	México	Seis escenas de El Baile (2024)	-	2025
130	4	Melissa Vargas	Colombia	«remar en miel» (2021 – 2022)	-	2025
131	5	Claudia Sofía Álvarez Cuba	Perú	Autoretratos al alba (2019)	N	2025
132	6	Graciela Paraskevaídis	Uruguay/Argentina	un lado, otro lado (1984)	-	2025
133	7	Pauline Oliveros	E.U.A.	Piano Piano (1988)	-	2025
134	8	Melissa Vargas	Colombia	Descifrando territorios: I. Carta Plana (2011)	-	2025
135	9	Yfat Soul Zisso	Reino Unido/Israel	Recollection (2015)	N	2025
136	10	Yfat Soul Zisso	Reino Unido/Israel	Buffy-inspired songs: III. Vampire, IV. Bunny, V. Slayer (2017)	N	2025
137	11	Maria Christine Muyco	Filipinas	D'wata (She-light) (2019)	N	2025

138	12	Carolina Noguera Palau	Colombia	Furias (2011)	-	2025
139	13	Jacqueline Nova	Colombia	Au clair de la lune (1966)	-	2025
140	14	Jacqueline Nova	Colombia	Les méfaits de la lune (1964)	-	2025
141	15	Jacqueline Nova	Colombia	A veces un no niega (1966)	-	2025
142	16	Sungji Hong	Corea del Sur	Silver bells! (2023)	N	2025

Tabla 4. Compositoras interpretadas en el FMMN (2017-2025)

Tenemos nacionalidades más presentes y cantidad de obras**:**

- Colombia: 46 obras
- México: 21 obras
- Estados Unidos: 13 obras
- Argentina: 12 obras
- Bolivia: 7 obras

En todas las ediciones del FMMN se ha presentado obras de compositoras colombianas y ha pasado de una presencia nacional del 80% en 2017, a una del 40% en los últimos 4 años. También se destaca una alta presencia de compositoras latinoamericanas y diferentes países en el mundo no hegemónico, buscando estimular el diálogo sur-sur.

- **Eventos académicos**

    - **Educación musical con enfoque de género**

Durante 2020, en medio de la pandemia por COVID – 19, se realizó un proyecto en alianza con la Filarmónica Joven de Colombia, la Fundación Bolívar Davivienda, el Ensamble CG y el Círculo Colombiano de Música Contemporánea, que consistió en clases magistrales virtuales sobre técnicas actuales.

Una de las finalidades era romper con la idea de que solamente existe material de

compositores varones para aprender a interpretar música y que de las obras de compositores también es posible tomar elementos y enseñar técnica instrumental.

Se grabaron cuatro videos divididos en:

Sesión I: Juan Carlos Higuita (violín) y Diego García (violonchelo)

Sesión II: Laura Cubides (flauta) y José Gómez (clarinete)

Sesión III: Claudia Mejía (oboe) y Hernán Guzmán (fagot)

Sesión IV: Juan Camilo Vásquez (electroacústica) y Eduardo Caicedo (percusión)

Dirección: Rodolfo Acosta R.

Compositoras y obras citadas en las clases magistrales Ensamble CG + FJC 2020

Nota: *todos los materiales son utilizados con fines académicos.*

1. **Gabriela Ortiz (México)**, "Divertimento" (1985)
2. **Carolina Noguera (Colombia)**, "Masks" (2009) / Cuarteto de cuerdas No.3, "Noche de reyes sin corona" (2018) / "Desórbitas" (2013)
3. **María Alejandra García (Colombia)**, "Contradicciones" (2019)
4. **Melissa Vargas Franco (Colombia)**, "Alguien pide auxilio a gritos, y no lo escuchamos" (2011) / "Lágrimas de sol" (2018)
5. **Jessica Rudman (E.U.A.)**, "L'age mûr" (2010) / "You, as you were before you existed" (2014) [dúo]
6. **Ana Paola Santillán (México)**, "Anemoi" (2017)
7. **Kaija Saariaho (Finlandia-Francia)**, "Laconisme de l'aile" (1982) / "Petals" (1988)
8. **Sandra Elizabeth González (Argentina)**, "Vértigo y transmutación" (2016)
9. **Younghi Pagh-Paan (Corea del Sur)**, "Dreisam-Nore" (1975)
10. **Mariel Terán (Bolivia)**, "Una leyendo a la(s) otra(s)" ()
11. **Alba Potes (Colombia)**, "Traces" (2010)
12. **Cecilia Arditto (Argentina-Holanda)**, "Música invisible" (2003)
13. **HueyChing Chong (Malasia)**, "Switch" (2015 – 2016)
14. **Ellen Drewe (E.U.A.)**, "Drink Me"
15. **Carla Magnan (Italia)**, "L'eco che non tace" (2018)
16. **Macri Cáceres (Perú)**, "Fascia pronfunda"
17. **Ana Lara (México)**, "Hacia la noche" (1985)
18. **Kristen Stoner (E.U.A)**, "The Five Rings"
19. **Natalia Solomonoff (Argentina)**, "Entramados" (2016) / "Pájaros arcanos" / "adiós"
20. **Rocío Palma (Argentina)**, "Un largo invierno"
21. **Valeria Valle (Chile)**, "Loquens" (2019) / "Han Solo" (2014)
22. **Ulyana Kuprovskaya (Rusia)**, "Song of the Wind" (2019)
23. **Pía Alvarado Arróspide (Perú)**, "Mystéria Dolorósa"
24. **Angie Yineth Sosa Rivera (Colombia)**, "Lamento de llorona"
25. **Sofiya Gubaidúlina (U.R.S.S., 1931)**, "Ten Preludes" (1974)
26. **Tanya Tagaq (Canadá)**, "Sivunittinni" (2015)
27. **Elena Mendoza (España)**, "Gramática de lo indecible" (2008 – 2009)
28. **Chaya Czernowin (Israel-E.U.A.)**, "Anea Crystal" (2008)

29. **Isabel González (Colombia)**, "Cisseps Cerulea" (2012)
30. **Annette Schlünz (Alemania)**, "Traumkraut" (1995)
31. **Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay)**, "… Il remoto silenzio" (2002) / suono sogno"
32. **Kyong Mee Choi (Corea del Sur)**, "Open Arms" (2013)
33. **Diana Rodríguez (Colombia)**, "You'll See Me Return to the City of Fury"
34. **Huihui Cheng (China)**, "Metamorphosis" (2018)
35. **Valéria Bonafé (Brasil)**, "I-131" (2017)
36. **Elsa Justel (Argentina)**, "El tercer fuego" (1999 – 2000)
37. **Yessenia Lozano (Colombia)**, "Jampiri Wankar"
38. **Marcela A. León G. (Colombia)**, "Cátaros"
39. **Keiko Abe (Japón)**, "Voice of Matsuri Drums" (1992)
40. **Annie Gosfield (E.U.A.)**, "Lying Sparks and Heavy Machinery" (2001)
41. **Jeanne Artemis Strieder (Alemania)**, "decessio" (2015 – 2019)
42. **Olga Neuwirth (Austria)**, "Locus… Doublure… Solus" (2001)

- **Conversatorios, conferencias y clases magistrales**

Reforzando el aspecto académico en cada versión del FMMN se han realizado conversatorios, conferencias y clases magistrales de instrumento y composición.

El festival entiende que la conversación e intercambio de experiencias alrededor de ser mujeres en el campo musical es importante, por eso los conversatorios han tenido invitadas moderadoras que propician el diálogo con las invitadas. Quienes han hecho parte de estos espacios han participado individualmente o como parte de una colectividad de mujeres que trabaja dentro del circuito. También se ha abierto el espacio para profundizar sobre temáticas específicamente musicales o el lanzamiento de un concierto.

Año	Invitada/+s	Moderación	Conversatorio
2017	Intérpretes y compositoras del Sonora ⇜⇝ Bogotá 2017	Astrid Ávila (Colombia)	Mujeres, música y espacios
2018	Sylvia Hinz (Alemania)	Michele Abondano (Colombia)	Charla con Sylvia Hinz
2020	Gabriela Ortiz (México)	Rodolfo Acosta (Colombia)	Charla con Gabriela Ortiz
	Laura Cubides (Colombia)	Diana Ortiz (Colombia)	Conversatorio previo al concierto de las obras ganadoras Convocatoria FMMN 2020

2022	Marcela Perrone (Argentina) y Paula Mesa (Argentina)	Jenny Ariza (Colombia)	Lanzamiento: Lista de reproducción Compositor+@s
	Resonancia Femenina (Chile), Sonora: músicas y feminismos (Brasil), Colectiva Tsunami (México) y Encuentro Virtual de Compositoras Latinoamericanas (Perú)	Leidy Montilla (Colombia)	Colectividades de mujeres en la música-América Latina
	Juan Andrés Rojas (Colombia) - Fundación Bolívar Davivienda - Filarmónica Joven de Colombia Claudia Mejía (Colombia) y Rodolfo Acosta (Colombia) - Ensamble CG	Melissa Vargas (Colombia)	Lanzamiento de videos técnicas actuales
2023	Micna Quintet, Sukumuá Equinoxio, Mujeres & Música, Sauroria (OFG)	Nathalia Beltrán (Colombia)	Intérpretes FMMN y agrupaciones invitadas
2024	Ana Lara (México), Cecilia Pereyra (Argentina), Juliana Ortigoza (Colombia) Mizky Bernal (Bolivia) y Ensamble CG	Melissa Vargas (Colombia)	Conversatorio: compositoras y Ensamble CG
	Elsa Justel (Argentina) y Bera Romairone (Argentina/Suiza)	Melissa Vargas (Colombia)	Conversatorio: Elsa Justel (Argentina) y Bera Romairone (Argentina/Suiza)
	Alejandra Quintana, Sandra Parra, Juana Monsalve, María Paula Vásquez y Melissa Vargas (Colombia)	Helen Mancera (Colombia)	Performance-conversatorio: “músicas libres”

Tabla 5. Conversatorios del FMMN 2017- 2024

Enmarcadas en diferentes versiones del festival se han presentado conferencias que profundizan en el análisis de la perspectiva de género en el campo musical, la musicología de género o el trabajo creativo de compositoras latinoamericanas. Estas presentaciones son importantes porque abren preguntas que sirven como engranaje para pensarnos como mujeres en el medio, ofrecen la posibilidad de estudiar el trabajo creativo de las compositoras posicionándolo y dándole valor en el entorno facilitando con esto la posibilidad de producir teoría musical que nos lleve a estudiar más conscientemente el aporte técnico y teórico de las mujeres dentro y fuera de los espacios formales de educación.

Año	Invitada	Conferencia
2018	Ana María Ruiz (Colombia)	Improvisación libre
2022	Beatriz Elena Martínez (Colombia)	Contenido expresivo y técnica vocal en el repertorio contemporáneo
	Eliana Monteiro da Silva (Brasil)	Compositoras Latinoamericanas: vida, obra, análisis de piezas para piano
2023	Diana Arismendi (Venezuela)	Mi ciudad, mis circunstancias, mi música
	Valeria Valle (Chile)	Leni Alexander (Chile, 1924 – 2005) – compositora
		Música y Ciencia – Divulgación Científica desde las artes
2024	Marcela Perrone (Argentina)	Feminismos en América Latina: dando lugar a la diversidad
	Ana Alonso Minutti (México)	Feministas sonoras chicanas y la transformación experimental del espacio privado.
	Canela Palacios (Bolivia)	«para que la escena se repita»

Tabla 6 Conferencias - FMMN 2017- 2024

Insistir en el estudio de técnicas actuales y de obras de compositoras también pasa por ofrecer la oportunidad de conocer estas nuevas técnicas y repertorios de la mano de personas conocedoras, por esta razón se han realizado clases magistrales de interpretación con intérpretes especializadas. Las sesiones han sido siempre entrada libre y gratuita, facilitando así el acceso a las mujeres que deseen hacer y parte y por razones económicas no puedan pagar por este tipo de formación.

Año	Invitada	Conferencia
2018	Ana María Ruiz (Colombia)	Improvisación libre
2019	XelmYa+ (Alemania)	Clase magistral TELL IT OR SHOUT [violín, flauta dulce, oboe/corno inglés]
2020	Ensamble CG (Colombia)	Clases magistrales de técnicas actuales
2022	Beatriz Elena Martínez (Colombia)	Taller – Métodos de estudio para música vocal contemporánea

2023	Valeria Valle (Chile)	Consultoría y revisión de obras – música contemporánea
2024	Bera Romairone (Argentina / Suiza)	Clase magistral para compositoras y saxofonistas

Tabla 7. Clases magistrales y talleres - FMMN 2018 - 2024

- **Publicaciones:**

  - **Listas de reproducción**

Divulgar y difundir el trabajo de las compositoras latinoamericanas ha sido prioridad para el festival para complementar la programación en vivo decidimos hacer listas de reproducción para impactar también en redes sociales y plataformas de Streaming.

Contamos con cuatro listados para escuchar, tres dedicados a música de compositoras latinoamericanas y uno a compositoras Iberoamericanas. Para cada proyecto hubo una curaduría especial que dependió de cada proyecto.

1. **Compositoras de música contemporánea América Latina Vol. I – PopUpArt & FMMN**
Curadoras y editoras: *Diana Margarita Ortiz, Laura García Acosta, Leidy Katherine Montilla, Melissa Vargas Franco* (Colombia)

2. **Compositoras + @s**
Curadora: *Marcela Perrone* (Argentina)

3. **Voces de mujeres | Obras corales escritas por mujeres de Iberoamérica**
Curadora: *Jenny Ariza* (Colombia)

  - **Producciones discográficas**

Para el FMMN, es un logro que las obras interpretadas puedan ser incluidas en producciones discográficas, ya que permite el acceso en espacios de circulación y también entra en el

circuito de radio y mercado de la música. El cuarteto de guitarras Atemporánea y el violinista Juan Carlos Higuita, grabaron cada cual un CD que incluye la música de las compositoras seleccionadas en la respectiva versión del festival.



Ilustración 1. Cantos de las Amazonas: producción discográfica del cuarteto de guitarras Atemporánea.



Ilustración 2. revelaciones femeninas: producción discográfica del violinista Juan Carlos Higuita.

- **Alianzas y proyectos satélites**

    - **Prevención y visibilización de violencias**

El proyecto *músicas libres* es la reunión de cuatro mujeres que forman parte del medio musical colombiano y que han trabajado temas de música y género desde diferentes perspectivas, como la investigación histórica, el performance, la creación, la gestión y el activismo. La idea y realización de esta cartilla surge en el marco del proyecto colaborativo multimedia, "Vivir la música libres de violencias", el cual busca construir y reconocer espacios seguros para mujeres y diversidades sexuales y de género dentro de las prácticas musicales. Las integrantes son: Juana Monsalve (cantante, investigadora y docente), *Melissa Vargas* (compositora, docente y gestora), Helen Mancera (saxofonista, investigadora y educadora) y María Paula Vásquez (compositora y cantante).

El año 2024 se realizó la creación y lanzamiento de la "Cartilla de prevención, atención y visibilización de las violencias basadas en género en la música" en alianza con la Colectiva Resonantes, la Universidad de los Andes y el FMMN, con apoyo de la Secretaría de Cultura de Bogotá.

- **Colaboración con colectivas locales**

En 2025 se estableció contacto con la Filarmónica Antonia Brico, dirigida por Laura Orjuela y dedicada a difundir e interpretar repertorio para orquesta escrito por compositoras.

Las actividades que se programaron fueron una charla – conversatorio sobre el trabajo compositivo y la experiencia de vida como migrante de la compositora invitada, María Betania Hernández (Venezuela), y un taller de exploración y composición dictado por ella, en el que la orquesta fue el ensamble en residencia.

- **Invitación del Banco de la República de Colombia, sede Manizales**

En 2023 se llevó a cabo el II Encuentro de Musicología y Estudios de Género organizado por el área cultural del Banco de la República de Manizales. El FMMN fue invitado a participar con un conversatorio con la investigadora española Sakira Ventura, una conferencia sobre compositoras colombianas, un taller de técnicas instrumentales para flauta travesera y un concierto dialogado con repertorio de la convocatoria para flauta FMMN 2020 – Laura Cubides.

- **Alianza con Lírica Disidente y Jubitza Guzmán – Chile**

En 2022 y 2023 se FMMN trabajó de la mano de la pianista y compositora chilena, radicada en Austria, Jubitza Guzmán. Para el primer año la participación consistió en un conversatorio sobre música vocal y para el segundo año el proyecto se desarrolló con apoyo de Ibermúsicas y consistió en una conferencia – Lista de reproducción, tres ponencias, una convocatoria y cinco estrenos virtuales con obras de compositoras Iberoamericanas. Todas las actividades fueron virtuales.

- **Resonando entre murmullos**

La cantante colombiana, residente en E.U.A., Natalia Merlano, fue ganadora del apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia para grabar una producción discográfica dedicada a música de compositoras colombianas e improvisación libre y contactó al festival para hacer la transmisión de los estrenos de las obras en 2021 en el marco del ciclo Mujeres en la Música Contemporánea. Además, se transmitió un conversatorio sobre el proceso creativo de interpretación, creación, montaje y grabación del disco Resonando entre murmullos.

- **Latinica**

La bandolista venezolana María Fernanda González Olivo quien, con apoyo del ONE BEAT Acelerator, organizó el encuentro de mujeres en la música LATINICA en 2021. La invitación al festival consistió en la participación de las organizadoras principales Diana Ortiz y Melissa Vargas, en un conversatorio sobre los retos de llevar un espacio como el FMMN.

- **Seminario de Interpretación del Clarinete Universidad Nacional**

Invitadas al espacio de conversación creado por el Seminario de Interpretación del Clarinete Universidad Nacional en 2020. Participaron: Diana Ortiz, Leidy Montilla, Laura García y Melissa Vargas.

- **Red de Compositoras Latinoamericanas**

Co- organizadoras junto a compositoras y colectivas de América Latina del 1er Seminario de Música, Sonido y Género | redCLa en el año 2020 y parte de este en 2021 y 2022. La redCLa es un espacio virtual, autónomo e itinerante creado por más de 300 compositoras de procedentes de América Latina en todo el mundo.

- **In/Out Festival**

La improvisación libre y la música experimental hacen parte fundamental de la curaduría del FMMN, en 2020, la organización suiza Pro-Helvetia organizó el In/Out Festival y el proyecto presentado por el Festival Mujeres en la Música Nueva resultó ganador del apoyo para un

intercambio con improvisadoras latinoamericanas en el tres continentes, de este proyecto se desprende la producción discográfica · medio día en tu orilla ·.

Dossier del trabajo del FMMN 2017- 2025

2.4. Rastreando linajes, entrevista a tres compositoras colombianas: Amparo Ángel, Carolina Noguera y Violeta Cruz

Para rastrear algunas voces de colegas que se inscriben dentro de la práctica de la música clásica-contemporánea, realicé tres entrevistas que me dieran la oportunidad de contrastar su ejercicio profesional del mío, ya que sus experiencias personales desde su lugar de nacimiento, el acceso a la educación, las instituciones de las cuales forman parte y la migración, entre otros aspectos, muestran que, a pesar de ser todas compositoras, somos diferentes y nos afectan discriminaciones distintas.

La escritora y activista social bell hooks, hace la distinción entre opresión y violencia machista - discriminación sexista:

> *El sexismo como sistema de dominación está institucionalizado, pero nunca ha determinado de forma absoluta el destino de todas las mujeres de esta sociedad. Estar oprimida quiere decir ausencia de elecciones. Ése es el primer punto de contacto entre el oprimido y el opresor. Muchas mujeres de esta sociedad tienen la posibilidad de elegir —por muy imperfectas que sean las elecciones—, por lo que explotación y discriminación son palabras que definen de forma más acertada la suerte de las mujeres como colectivo en Estados Unidos.* (hooks, 2004, p. 38).

Traigo a colación esta cita, porque, aunque me reconozco en la diferencia de, clase social, por ejemplo, con las colegas entrevistadas, también me entiendo como una mujer mestiza que ha tenido oportunidad de tomar decisiones como estudiar, ir a la universidad y ejercer una profesión como el arte. Es decir, comprendo que, aunque experimentamos violencias machistas y discriminación sexista al no ser programadas, haber sido invisibilizadas históricamente, no estamos en una situación explícita de opresión.

Dedicaré, en el apartado de mis composiciones, un espacio para hablar de la música académica dentro de ese escenario de generación opresión estructural y cómo desde la creación se pueden buscar estrategias que procuren ejercicios de descolonización en el hacer de la música contemporánea latinoamericana.

2.5. Notas sobre las entrevistas

La oportunidad de conversar con tres compositoras que han proyectado su ejercicio profesional por caminos aparentemente distantes ha sido una grata excusa para imaginar escenarios de conexión, relacionamiento y construcción de posibilidad. Tal vez si no hubiera realizado estas entrevistas, no se habrían generado los espacios de acción antes mencionados, o el interés por encontrar un linaje que me haga sentir parte de una forma de estar en el mundo.

Cada una de las compositoras plantea diferentes maneras de acercarse al ejercicio creativo que las distancian y acercan, por ejemplo, el cómo llegan al camino de la composición sea a través de la formación, el estudio, la intuición, la rutina creativa, la validación externa, la escucha del trabajo propio o el reconocimiento. Pero si observamos alejando la lente y haciendo el recorrido histórico, las tres han podido decidir ser compositoras, estudiar y desarrollar su carrera.

Los retos que se enfrentan son otros entonces, Ángel hablaba de la imposibilidad de estudiar composición con su esposo, o de tener que llevar sus partituras a la orquesta para insistir en que fuera interpretada su música. Noguera, pudo acceder a través de apoyos económicos como becas a una formación de primer nivel en el extranjero, no lo habría podido solventar de otra manera y, a sabiendas de la situación para quienes nos dedicamos a la música académica en Colombia, decidió volver a trabajar y desenvolver su profesión aquí. Violeta Cruz, en cambio, se quedó en Francia y afronta la difícil realidad que es ser migrante y tratar de hacer que su carrera prospere en el sitio donde encontró el conocimiento que buscaba y a la vez la trata como una extranjera Latinoamericana.

Quiero reconfortarme con saber que las condiciones para ser compositora en este país ya no son haber pasado por la Academia Nacional de Señoritas y tratar de mantenerse soltera para que la sociedad no juzgara el hecho de aspirar a crear música y que esta sea pública y admirada. Hoy en día, las tres, Amparo, Carolina y Violeta, son madres y cada una ha vivido esa experiencia de trabajar en la música y a la vez hacerse cargo de su hogar, situación que no ha impedido que puedan vivir sus éxitos y seguir componiendo.

Por otro lado, las visiones creativas, las inspiraciones y los relatos de memoria vinculan los tres *nodos vitales*. Al escribir este trabajo, me he dado cuenta de que ser compositora en una realidad como la nuestra, supera la noción de compositor que nos ha dejado la modernidad y su individualismo, "el genio creador romántico"; al contrario, las tres compositoras mencionan como un ejercicio profesional simultáneo y de igual importancia para sus vidas la enseñanza de la música sea trabajando con personas adultas o con infantes y adolescentes.

Ser intérprete, directora de proyecto, Luthier, ama de casa, escucha, amiga, también fue mencionado como algo que se imbrica con la vida y la composición. Es imposible que no suceda, que el entorno no afecte le música, la creación y la obra. Debe ser por eso que a veces es difícil comprender y entender una música en específico, porque se aprende la teoría de esas creaciones en el marco del intelecto y la cultura, la sensibilidad, el entorno se deja por fuera. Aun así, cada compositora nos cuenta cómo asumió ese reto de acercase a músicas que les generaban curiosidad y cómo la estudiaron para asirla, trabajarla e incluso volver a ella cada vez que se necesita.

También es importante ver en una línea temporal el que las compositoras hablemos, estudiemos, escuchemos y tengamos interés por el trabajo de las colegas, más allá o acá, de ser mujeres. Las condiciones para el desarrollo de las carreras han sido diferentes y en esa construcción de lo femenino (como una otredad o como una resignificación de carácter revolucionario), también hubo unas construcciones aprendidas que se cuestionan, se sostienen, se ejercitan o se olvidan hoy en día.

Será entonces como dice mi colega y amiga, la compositora y musicóloga argentina, Marcela Perrone, que apenas estamos escuchando cómo las compositoras hacemos música

escuchando otras compositoras y haciendo consciente ese conocimiento. Se comienzan a levantar las capas y parte del proceso es hacer una genealogía propia.

Las entrevistas completas se encuentran en los anexos de este documento.

3. Escuchar es pensar, componer es conocer

Nuestro lenguaje, también, es inaudible.
Hablamos en lenguas como las repudiadas y locas. Porque ojos de blancos no quieren conocernos, no se molestan por aprender nuestro lenguaje, el lenguaje que nos refleja a nosotras, a nuestra cultura, a nuestro espíritu. Gloria Anzaldúa (E.U.A, 1942 - 2004)

En este capítulo expondré algunas de las obras que he creado transitando el camino de revisar mis composiciones en busca de compaginar la pregunta por un espacio en colectividad/comunalidad que nos permita construir nuevas formas de relacionamiento a través del trabajo consciente en una escucha atenta y profunda y el hacer música colectivamente.

Durante este proceso me han atravesado distintos pensamientos y formas de hacer, crear, sonar, que fueron instalándose en mi espectro sensible, sembrando ideas que elaboré pacientemente a través del ejercicio creativo de la composición e interpretación musical, la experimentación y la improvisación sonora. El trabajo creativo que propongo parte de la pregunta por lo relacional y se conjuga de diferentes maneras: compositora-territorio, compositora-intérpretes, intérpretes-intérpretes, intérpretes-espacio. Estas exploraciones relacionales están ancladas a las revisiones bibliográficas que fueron propuestas durante el proceso de formación en la Maestría y otras que han hecho parte de la construcción del corpus teórico que acompaña mis procesos creativos.

También, me interesa dar cuenta de la tensión que se genera al cuestionar las ideas de la identidad nacional por mera asociación geográfica, reflejada en músicas que perpetúan las relaciones con el poder colonial y los cánones de género impuestos. Con esto quiero decir que en varias de las creaciones que voy a comentar más adelante, se verán estrategias para - desde adentro - cuestionar patrones de composición y de comprensión de la música misma que dan cuenta de este modelo de imposición. Asimismo, he intentado que se vea y se escuche en mi trabajo una reflexión sobre la memoria histórica y nuestro relacionamiento con la misma desde el arte y la música del aquí y del ahora.

Parte de la historia de la música académica en Colombia fue expuesta en el capítulo anterior, con el foco en las compositoras, sin embargo, quiero retomar el tema para poder hablar también de la creación de música contemporánea como praxis decolonial.

Me interesa relacionar lo expuesto por Aníbal Quijano al reconocer un patrón de poder con la constitución de América Latina en dos dimensiones que se articulan la modernidad y la colonialidad.

> "Este sistema produjo formas de clasificación y jerarquización de las poblaciones, distinguiendo entre «inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados". (Quijano, 2000, p. 344).

En este sentido la legitimación y la organización del conocimiento, así como la manera en que se produce, operan dentro de la colonialidad. La música no escapa de ese sistema, la enseñanza, los patrones de circulación e industria, e incluso, la forma como se imagina se crea y se escucha, entre otros, es parte de este engranaje.

En su texto sobre Dodecafonismo en América Latina, la compositora Graciela Paraskevaídis hace referencia a dos aspectos relevantes en esta conversación, El primero respecto a "La música culta, como parte de esta cultura fuertemente europea, participó en la imitación y multiplicación de los modelos importados de los centros imperiales de poder" (Paraskevaídis, 1985, p. 21), criticando el uso mecánico y acrítico de las técnicas. Y el segundo, "afirmación

del viejo eurocentrismo siempre latente, deseoso de instalar una falsa vanguardia", que toma como ejemplo al mismo dodecafonismo, para expresar su inconformidad con la pérdida de carácter político que tenía como iniciativa hacerle frente al nacionalismo y al neoclasicismo (Paraskevaídis, 1985, como se citó en Fugellie, 2025).

Esa dependencia cultural es analizada por el compositor uruguayo Coriún Aharonián, en la que menciona la imposibilidad incluso de generar contramodelos, porque la relación epigonal eurocéntrica esta instalada en la región:

> "En América Latina todo conspira para que alguien o álguienes no se atrevan a generar contramodelos cultos. Si el loco desatado del rebaño es halagable, se le hará caer en la trampa de fabricar tarjetas postales, con colorido patrio, pero sin poder de confrontación con los 'grandes nombres' metropolitanos. Si no es halagable, se buscará la forma de integrarlo al juego de mercado de la propia metrópoli. Si no se presta a ello, se encontrará la forma de silenciarlo" (Aharonián, 1994, p. 202).

Mi intención es cruzar estos cuestionamientos, con los propuestos al analizar las compositoras y elaborar desde la creación, metodologías, estrategias y procesos que den cuenta de estas reflexiones y que sean en si mismas la exposición del conocimiento, no para generar modelos o contramodelos, sino para encontrar otros caminos en la narración de las otras historias que se relacionan en este camino.

Las obras serán expuestas en orden cronológico, que se vuelve importante por el recorrido de conocimiento durante y después del paso por las clases de la Maestría, y agrupadas por las categorías creativas que he venido desarrollando:

I. Aperturas preliminares a los entornos:

Cuando yo fuerzo la lógica de un instrumento o de un gesto musical de mi propia sociedad, estoy actuando en principio desde un mecanismo normal de la dinámica histórica. Cuando yo pienso en

hacer eso mismo con una cultura otra – se encuentre ésta lejos, enfrente, o a mi lado –, debo cuidarme especialmente de no caer en la soberbia del poderoso que despoja al débil.

Coriún Aharonián (Uruguay, 1940-2017)

a. *Tiempo profundo* (2017)

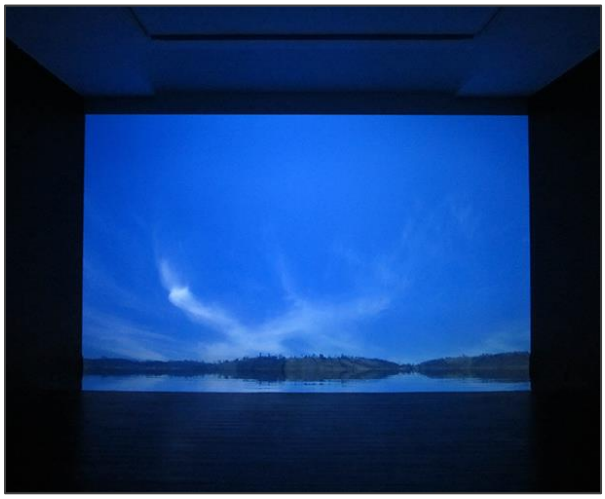


Fotografía. Interpretación del tiempo profundo (primer intento). Fotografía de la exposición. Original en video. Bogotá, Colombia. 2017

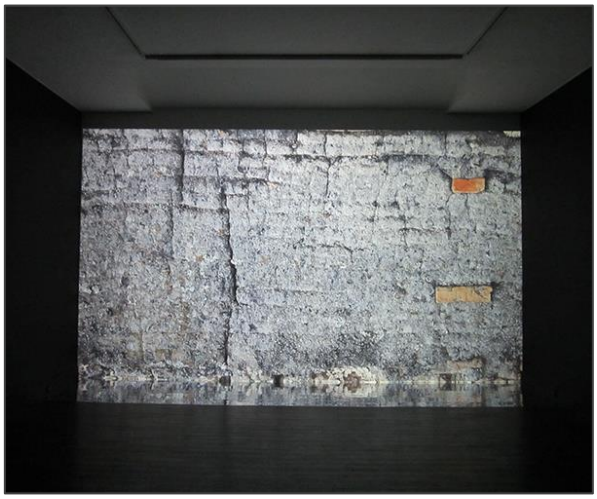
En el ejercicio de la composición existen diferentes trabajos posibles, uno de ellos es la colaboración con otras personas, en este caso la artista colombiana Leyla Cárdenas me convocó para que hiciera el sonido de una obra suya en video, que sería parte de su exposición monográfica en la galería Casas Riegner en 2017. El título de la obra de Cárdenas es *Interpretación del tiempo profundo (primer intento)*, y es importante para este contexto porque la pregunta con la que trabajamos fue alrededor de dos conceptos imbricados "el tiempo profundo", que hace referencia al tiempo geológico y la "arqueoacústica", campo que se ocupa de estudiar el sonido las propiedades arqueológicas de sitios específicos y su impacto cultural.

Como la idea era hacer sonar esa montaña que Leyla Cárdenas se había propuesto exponer en el video en un desplazamiento vertical que evocaba esa idea del "tiempo profundo" porque nos permitía ver a manera estratigráfica el corte de la montaña por dentro (ver figuras), decidí que el sonido de la roca frotada era el material que necesitaba para trabajar plásticamente. Fui de viaje a un lugar apartado en el campo y comencé a grabar rocas, cayendo unas sobre otras, rodando sobre tierra, frotadas unas con otras y con ese sonido planteé una expansión temporal que diera cuenta del bucle inicio-final que planteaba la artista. En ese momento yo no sabía cómo era el video completo, ni la duración exacta, ambas estábamos trabajando los

materiales sobre la estructura, para al final definir la forma. Al final resultó una obra electroacústica en estéreo que es parte fundamental del video, evitando que sea una música "acompañante" o "innecesaria" y que se pueda obviar, un reto importante en el mundo



Fotografía. Interpretación del tiempo profundo (primer intento). Fotografía de la exposición. Original en video. Bogotá, Colombia. 2017



Fotografía. Interpretación del tiempo profundo (primer intento). Fotografía de la exposición. Original en video. Bogotá, Colombia. 2017

audiovisual actual, en el que la tiranía de la vista y la mirada doblegan los demás sentidos y la escucha se disuelve en el consumo.

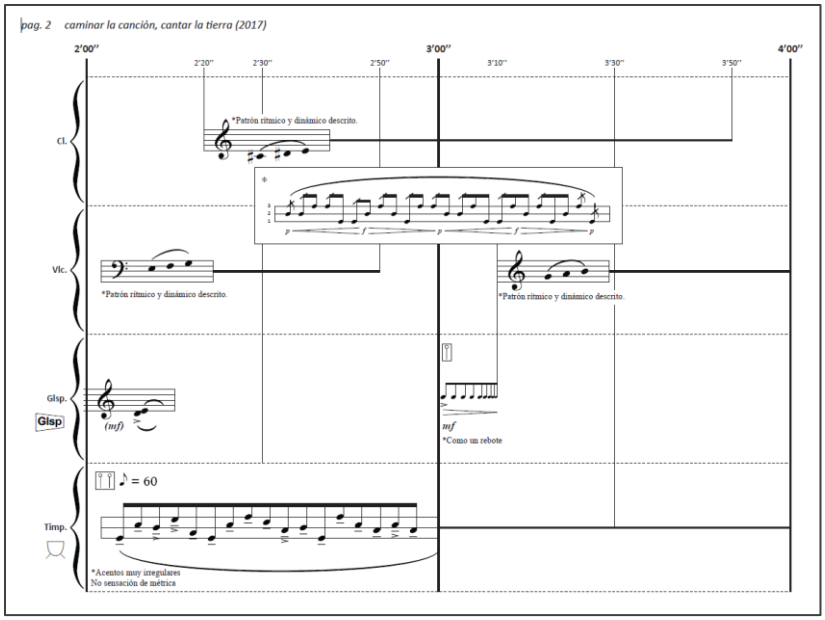
Como resultado de pensar sonoramente y componer con las herramientas que el tiempo profundo y la arqueoacústica me propusieron, varias importantes preguntas se presentaron durante este proceso de composición en relación con las indagaciones sobre las ideas de América Latina, decolonialidad y nueva música que estaba trabajando: ¿Cómo contar el territorio sin recurrir a las narrativas identitarias? ¿Hay música que hable del territorio en sí mismo sin necesidad de la marca país? ¿Ser de un país me adjudica la dueñitud de culturas a las que no pertenezco? Intento responder esas preguntas con las siguientes dos obras.

b. *caminar la canción, cantar la tierra* (2017)

Buscando en las posibilidades que tiene el sonido para narrar un territorio, y conectar mis experiencias vitales con esa idea. Es decir, enlazar todo lo que entiendo hace parte de un acumulado que sigue nutriéndose de sonoridades, formas de conocer, imágenes y demás improntas que puedo reconocer desde mi infancia, una especie de reconstrucción de "paisaje sonoro" que me de respuestas sobre las ideas de lo que soy y cómo escucho, además de cómo

esa escucha se ha posicionado como lugar de comprensión del mundo y a la vez el depósito de las expresiones que tengo del mismo, me encontré con un concepto precioso el de "Songline".

Los aborígenes australianos[13] han conservado una tradición de cantar los caminos y rutas en sus desplazamientos nomádicos, estos sonidos cantados han sido denominados Songline, son cantos que les fueron entregados por las deidades en los sueños y contienen, direcciones, geografía, ubicación en relación con las estrellas, mitología y otros elementos que denotan una gran complejidad en el sistema de construir la historia y pasarla de generación en generación. Se entiende como una especie de mapa que reconocen diferentes pueblos de aborígenes por como suena y no por lo que significan sus palabras, es a través de lo sonoro que se narra el camino describiendo la naturaleza de la tierra por la que se camina.



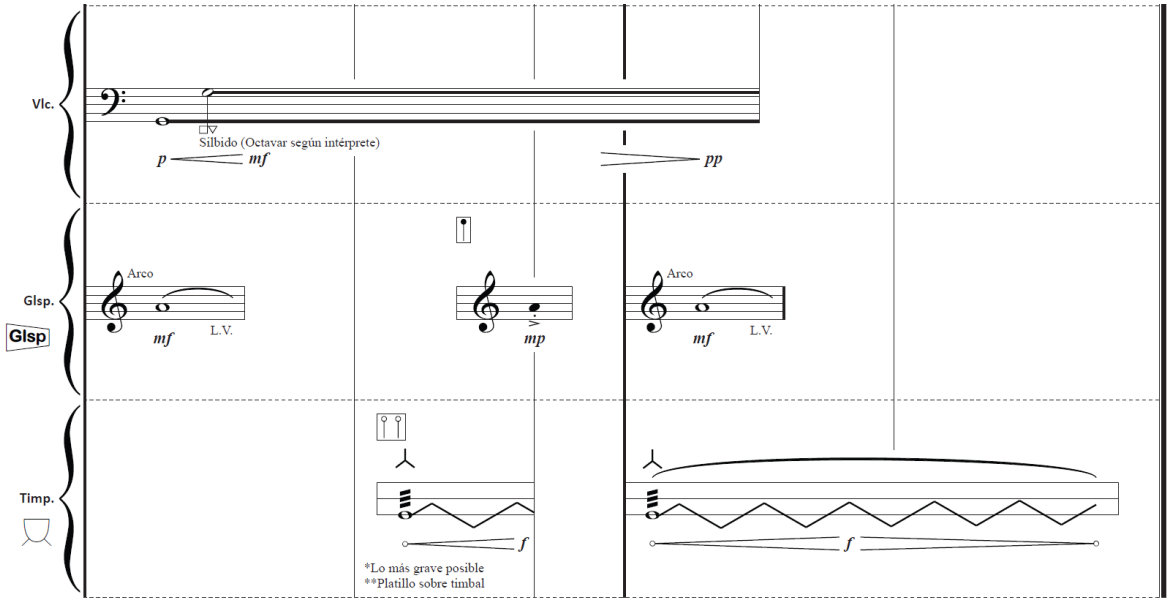
Extracto de partitura: Caminar la canción, cantar la tierra

Fue esta última idea lo que me enganchó creativamente, porque hay una profundidad que excede el plano de la identificación con ritmos enmarcados como "lo colombiano", que son fáciles de extraer y transvasar en diferentes formatos para con ello hacer eco de las construcciones nacionalistas y exotizar las culturas. Lo que me pareció inquietante fue la posibilidad de entablar una escucha atenta y consciente que me revelara la comprensión que yo tenía de mi propio entorno – territorio.

[13] Les llamaré así, "aborígenes", porque en toda la bibliografía consultada es la manera de nombrar a los habitantes originarios de lo que hoy es Australia. Además, no usaré nombres de poblaciones específicas porque es una tradición compartida entre éstas.

Ese año fallecieron dos personas que son gran influencia para mí, la compositora e investigadora Graciela Paraskevaídis (Argentina, 1940 – Uruguay, 2017) y el compositor, investigador y profesor Coriún Aharonián (Uruguay, 1940 – 2017), intento también depositar en la obra parte de su presencia en mi vida, analizando sus obras y citando a manera de homenaje, elementos de ellas como materiales y gestos musicales, así como también un poema del argentino Juan Gelman.

Su título se desprende directamente de la idea de mapa sonoro, "Caminar la canción, cantar la tierra" es mi manera de contar el detenimiento del tiempo en la contemplación que fue vivir mi niñez alejada del mundo de la ciudad, viviendo en una vereda cerca de Sogamoso, en la que el paisaje sonoro rural, sumado a la luminosidad de los Andes sobre un territorio desértico, era mi día a día.



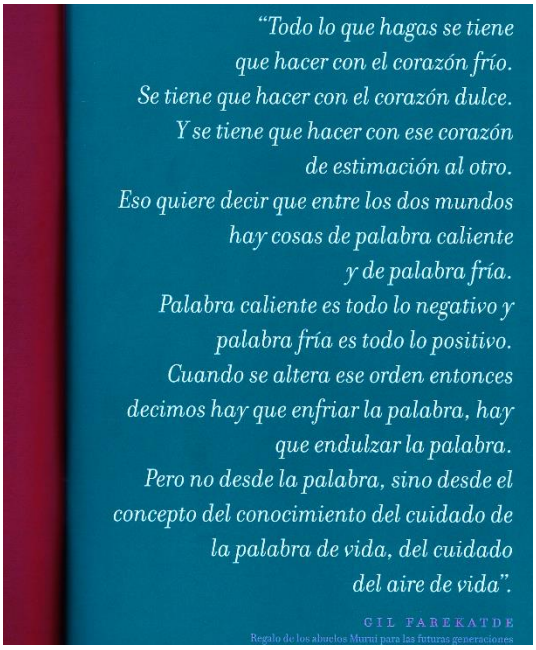
Extracto de partitura: Caminar la canción, cantar la tierra

Está escrita para tres instrumentos y dirección opcional, fue comisionada[14] por la UNESCO y la Universidad de Federal de Pelotas en Curitiba para el proyecto WEAVING MUSIC FOR

[14] Una obra *comisionada* es aquella que se paga con dinero a una compositora/or, por ejemplo, a través de una institución o directamente. También existe la figura del *encargo*, que se da a través de otro tipo de

RADIO, BY LATIN AMERICAN WOMEN COMPOSERS. Su estreno se realizó en la Capela Santa María, Curitiba, Brasil en 2018.

c. **“Lágrimas de sol” (2018)** fue escrita con un impulso poético de sonoridad en las palabras. Fue un encargo del oboísta chileno José Luis Urquieta, quien se ha ocupado de interpretar la mayor cantidad de música académica contemporánea de América Latina, compuesta para el oboe.

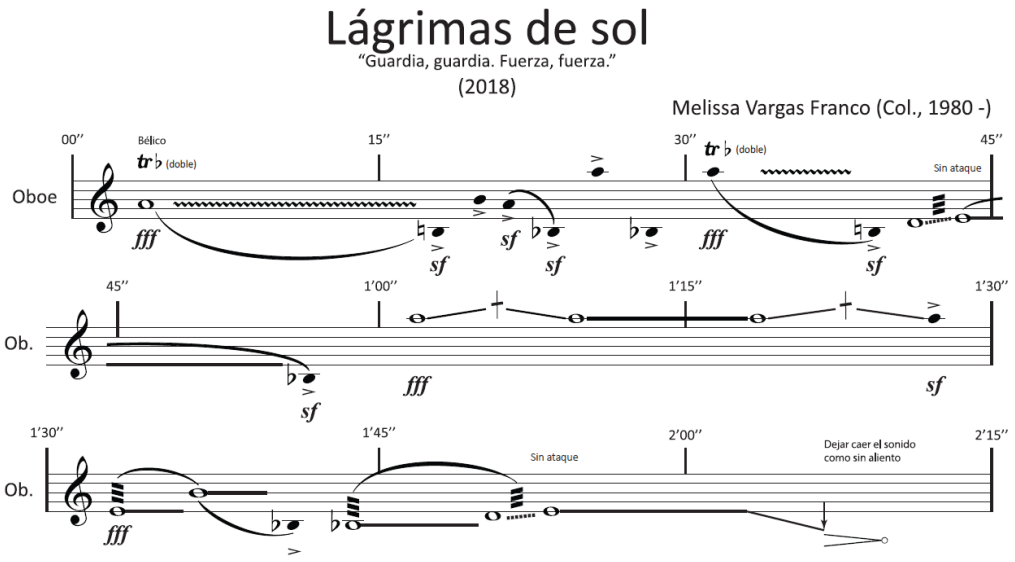


Fotografía. Cuadernillo de la exposición.

Pensando en conectar con Urquieta, su país y propuestas artísticas sonoras que me han interesado en ese lugar. Construí los materiales a partir de unos juegos de textuales-sonoros, tomados del libro Altazor del poeta chileno Vicente Huidobro, con éstos organicé la forma y la textura de la obra, como si fueran un tejido.

Paralelo a esto, visité la exposición Endulzar la palabra, memorias indígenas para pervivir, organizada por el Museo Nacional de Colombia y el Centro Nacional de Memoria Histórica, y quedé muy conmovida. Siempre he sentido una admiración especial por el movimiento de indígenas en el Cauca y esta exposición profundizaba en pensamientos y sentires de estas comunidades respecto a Colombia y la situación de violencia perpetuada. Hubo dos momentos de quiebre en relación con la palabra durante la exposición, uno muy íntimo: *Regalo de los abuelos Murui para las futuras generaciones*, y otro muy explícito, que sonó intensamente en mi recuerdo, vino a mis memorias sonoras, porque lo conozco y me estremece enérgicamente el escucharlo: el *Himno de la Guardia Nasa*. Este segundo me reveló el carácter de la obra, por eso la primera palabra que aparece como indicación es Bélico.

intercambios o proyectos, por ejemplo, una grabación, la inclusión en una producción discográfica, el estreno en una sala reconocida o sencillamente el acuerdo de trabajar en conjunto.



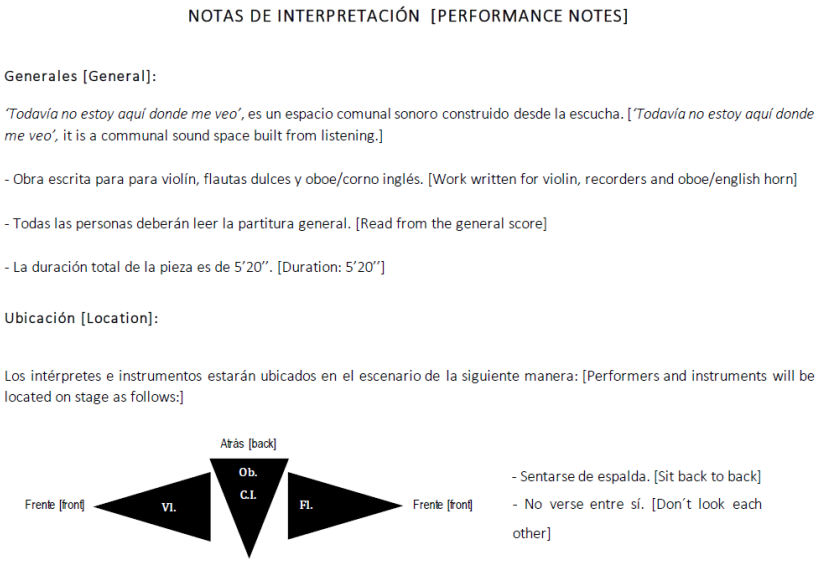
Extracto de partitura: Lágrimas de sol

La obra fue estrenada en 2018 en el concierto de José Luis Urquieta durante las Jornadas de Música Contemporánea CCMC 2018, Bogotá, Colombia.

II. Quiebres, afectos y escuchas comunales

Quería poner de presente que las obras mencionadas en la anterior sección hacen referencia a puntos importantes que también van a aparecer en las siguientes descripciones, no obstante, me concentraré en exponer los puntos de llegada a propuestas específicamente elaboradas con la composición como metodología de investigación. En particular hablaré de: el "espacio comunal sonoro" y la "electrónica íntima", ambas enmarcadas dentro de la composición de música académica en una ética experimental y la correlación entre los agentes mencionados anteriormente.

Espacio comunal sonoro:



NOTAS DE INTERPRETACIÓN [PERFORMANCE NOTES]

Generales [General]:

'Todavía no estoy aquí donde me veo', es un espacio comunal sonoro construido desde la escucha. [*'Todavía no estoy aquí donde me veo'*, it is a communal sound space built from listening.]

- Obra escrita para para violín, flautas dulces y oboe/corno inglés. [Work written for violin, recorders and oboe/english horn]

- Todas las personas deberán leer la partitura general. [Read from the general score]

- La duración total de la pieza es de 5'20''. [Duration: 5'20'']

Ubicación [Location]:

Los intérpretes e instrumentos estarán ubicados en el escenario de la siguiente manera: [Performers and instruments will be located on stage as follows:]

- Sentarse de espalda. [Sit back to back]
- No verse entre sí. [Don't look each other]

Extracto de partitura: Todavía no estoy aquí donde me veo

La filósofa e investigadora feminista María Lugones, describe una dimensión relacional y colectiva en cada persona, que se activa cotidianamente con el afecto, la organización comunitaria, la memoria y la resistencia el *yo comunal*:

> «toda persona tiene un yo comunal, pero como vivimos en las sociedades en que vivimos, está atrofiado, lo que nos impide desear más allá de lo individual». Esta atrofia está vinculada con la colonialidad - persistencia de las estructuras de poder, clasificación y dominación creadas por la colonización -, que «abarca un conjunto de atrocidades que carcomen, reducen, disuelven y tragan el yo comunal» y que «no nos deja tener otra intención que no sea individual». Frente a esta lógica de individualización, Lugones plantea la necesidad de recuperar una dimensión colectiva de la existencia, en la que «tiene que haber una tendencia a pensar y crear juntos» (Lugones, como se citó en Lacombe, 2016).

Para trabajar desde la creación musical en la recuperación de este *yo comunal*, he imaginado y analizado ese lugar individual dentro de la interpretación musical, de la escucha y del

sonido mismo. Normalmente en las tradiciones musicales sean de carácter académico o no, quienes interpretan sus instrumentos están ubicados frente al público y pueden establecer contacto visual entre ellos/as muy fácilmente, sea para sincronizarse en el momento de tocar al mismo tiempo (dar una entrada), comprobar la correcta ejecución o reconocer el pasaje que está siendo ejecutado. Este tipo de práctica ha generado unas costumbres que el mundo visual, ya instalado como elemento hegemónico en nuestro entorno, en primer plano, dejando de lado lo que considero el elemento fundamental en la música, la escucha.

Para retomar una escucha intencionada, profunda, implicada y con propósito, he buscado diferentes estrategias, una de ellas es el *espacio comunal sonoro,* que busca crear relaciones de escucha menos superficial y que implican una reflexión sobre la comunidad y sus regulaciones en el momento de activar la agencia creativa desde la interpretación.

Desafortunadamente la gran mayoría de la música actual, desde diferentes prácticas, se enfrenta a la exigencia de la producción acelerada, eficiente y masiva en términos industriales. La necesidad de producir dinero velozmente y generar necesidad de consumo por parte del público, ha puesto a quienes interpretan música en el rol de agentes / Managers de sí mismos, insistiendo en que se deben a sus clientes (públicos y audiencias) generando tendencias de popularidad que niegan la posibilidad artística de las propuestas sonoras inscribiéndose en el Mainstream requerido para poder "existir". Con esto, quienes trabajan en Bandas u Orquestas Sinfónicas, grupos de música tradicional, coros y ensambles de cámara institucionalizados en su mayoría, no pasan por procesos de estudio y montaje de las obras que generen reflexiones sobre la música, el arte y la sociedad capaces de imaginar otras posibilidad de sacudir las estructuras impuestas, sino que repiten lo aplaudido, lo estudian de manera superficial y lo desechan para pasar a lo siguiente; en el mejor de los casos hay una letra de canción que se queda en el imaginario o alguna frase suelta en los escenarios que se lanza y tiene efectos variados, que incluso a pesar de la buena intención, no traspasa lo efímero.

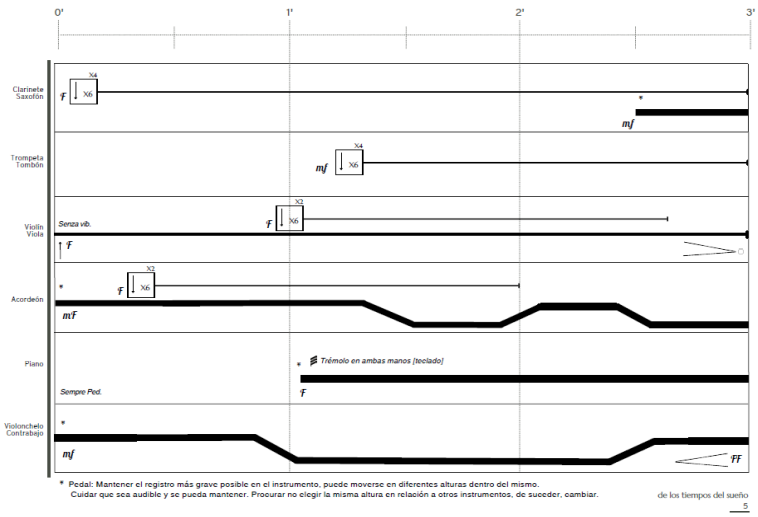
El *espacio comunal sonoro*, busca interpelar ese tiempo de montaje veloz, desprendido y superficial, ya que el tiempo necesario para que el cuerpo conecte la escucha profunda y

desarrolle la percepción que se requiere, además de la exigencia misma de la técnica instrumental y del discurso propuesto, es mucho mayor que el de la eficiencia imperante. Junto con esto, lo que se pide al interior de ese tiempo profundo de trabajo, es construir nuevas maneras interdependientes de relacionarse entre las/los mismos intérpretes, procurando que esa escucha generada también afecte los cuerpos y posibilite una conexión vinculante para desarrollar los lazos necesarios y lograr ese objetivo común que es interpretar la obra. En todas las propuestas se borra la idea de solista como protagonista individual y se procura que la escritura de cuenta de cómo la música no podría existir sin la presencia activa y colaborativa de las demás personas en el montaje.

Como en las obras mencionadas anteriormente, hay una intención discursiva y poética que también está presente y que se desprende de escenarios diversos, el formato instrumental es cambia en cada caso, lo que amplía las múltiples posibilidades del mundo sonoro, técnicas que pongan en relieve la pregunta por una música del presente que, claro, se conecte con el pasado, pero que intente no repetir las estructuras (sea desde, la armonía, la forma, el discurso, la técnica, la expresión o la narrativa) que hemos comprendido como coloniales, extractivistas, perpetuadoras del canon y hegemónicas.

Hasta hoy he compuesto cinco obras incluyendo el *espacio comunal sonoro,* haré una breve descripción de cada una.

Tiempos del sueño (2018) y, **de los tiempos del sueño (2024)**



Extracto de partitura. de los tiempos del sueño

Son dos obras compuestas para el Ensamble VASTO (Colombia), conjunto de cámara que en un inicio estaba conformado por cinco instrumentistas y con el paso del tiempo amplió su formato a diez instrumentos: violín, viola, clarinete, saxofón, trompeta, trombón, acordeón, piano, violonchelo y contrabajo.

El detonante creativo se inscribe también en el estudio antes mencionado de los aborígenes en Australia. Ambas fueron estrenadas por el Ensamble Vasto en Colombia, la primera en 2018 en el Teatro Bogotá de la Universidad Central y la segunda en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en 2024.

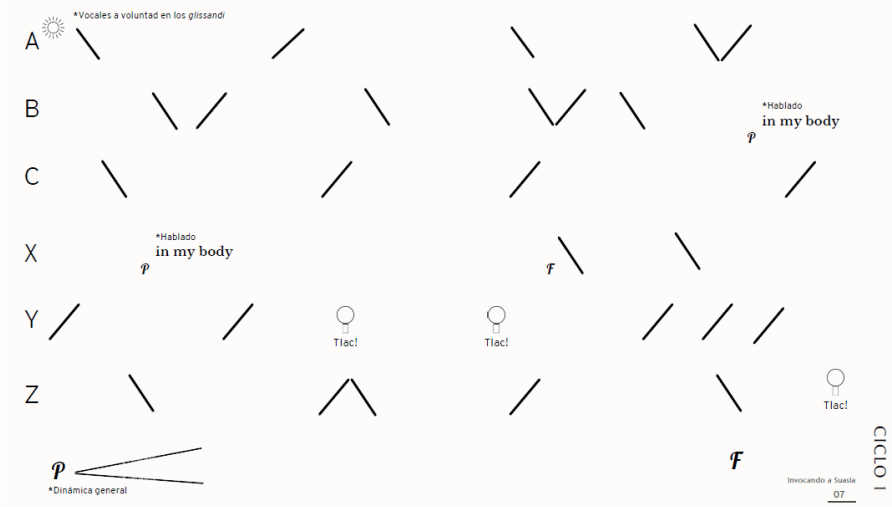
a. **"Todavía no estoy aquí donde me veo" (2019)**

Fue una obra encargada por el ensamble alemán XelmYa+, a propósito de su visita en el año 2019 a Colombia, invitadas por el Festival Mujeres en la Música Nueva. Se instala en la idea del movimiento del sonido en el espacio y uno de los principales retos es entregar el sonido que se está produciendo como un relevo a la otra intérprete, en dos diferentes direcciones, todo muy rápida y ágilmente, para que ese desplazamiento se perciba de manera coherente. Hay que recordar que siempre están sentadas de espalda. Está escrita para violín, flautas dulces y oboe/corno inglés y fue estrenada por XelmYa+ en el Auditorio Fabio Lozano de Bogotá durante el FMMN 2019.



Fotografía. Estreno de Todavía no estoy aquí donde me veo. 2019.

b. Invocando a Suasia (2021)



Extracto de partitura i. Invocando a Suasia

Es una obra compuesta para seis voces -dos grupos vocales y cualquier número de intérpretes, comisionada por la artista *Sarina Scheidegger* con apoyo de Pro Helvetia (Suiza) para ser estrenada en la Bienal de Arte de Basel en 2021.

En esta obra hay un trabajo por ciclos que trabaja el tema del agua porque se realiza en el marco de una exposición a propósito de este tema. La partitura incluye la siguiente descripción: Para la cultura muisca, población indígena del centro de Colombia, el agua es el origen, flujo y sostenimiento de la vida. La cultura del agua surgió en la *Laguna de Iguaque*, de allí emergió la diosa *Bachué* con un niño en brazos y pobló la tierra con la gente.

Sia [*xie, sie*], traduce *agua* en idioma muisca [*muysc cubun*] y es, al mismo tiempo, diosa y espíritu. De la combinación de esta raíz con el vocablo *Sua* [*xue, xua*], que denota *sol*, obtenemos *Suasia*, que significa *agua del sol*. Esta obra es una invocación y a su vez una plegaria por el agua desde las tierras del sol, desde las montañas de los Andes.

Para esta obra también hay una propuesta de movimiento, pero en este la idea es que, al ser voces, el cuerpo también puede desplazarse sonando, entonces se mueven ambos a la vez; el cuerpo y el sonido. Además, se destaca la no inclusión de medida del tiempo de manera cronométrica, sino que la interdependencia y entrelazamiento se debe dar a partir de la escucha – reacción entre cada intérprete.

c. «remar en miel» (2021-2022)

La aproximación mínima posible en el espacio comunal sonoro es dos. Esta obra está escrita para dos instrumentos o grupos instrumentales.

En la actualidad esta manera de estructurar en un nivel relacional mi trabajo compositivo se ha vuelto cotidiano, incluso volviéndose parte de obras que ya no se ocupan solamente de este aspecto y que buscan otro tipo de desarrollos. No podría decir que es una elaboración terminada o acabada, sino más bien que se abre la posibilidad de entenderla como técnica y posible metodología para trabajar conexiones más profundas en las nuevas gramáticas de la escucha que se requieren hoy en la sociedad.



Fotografía. Remar en miel por el Ensamble CG - Concierto compositoras latinoamericanas. Teatro Mayor JMSD. 2025

Electrónica íntima y memoria afectiva

Las preguntas por la escucha en colectividad desde nuestro contexto han sido objeto de mi investigación a través de la composición desde mi paso por la maestría en estudios artísticos de esta facultad y en la búsqueda de herramientas para tejer enlaces entre intérpretes y compositora, los últimos años he utilizado algunas *tecnologías como puentes de conexión afectiva* y que a su vez activen la memoria sonora de quienes estamos involucrados/as en los procesos creativos. La electrónica íntima y memoria afectiva es la reunión de dos espacios creativos que han ocupado mis composiciones más recientes y que hacen parte de un concepto más grande que he denominado "escucha comunal" y que continúa con la exploración de metodologías desde la creación, para activar el *yo comunal*.

En mi trabajo como compositora he construido un "hacer" que, afortunadamente, se ha alimentado de la estrecha relación con las personas que interpretan mi música, ya sea porque desde un inicio se plantea un espacio de trabajo cercano (por amistad, por ejemplo) o porque mi búsqueda creativa necesita de la presencia activa para poder intercambiar ideas activamente. Iré describiendo los procesos de estas categorías a partir de las composiciones mencionadas:

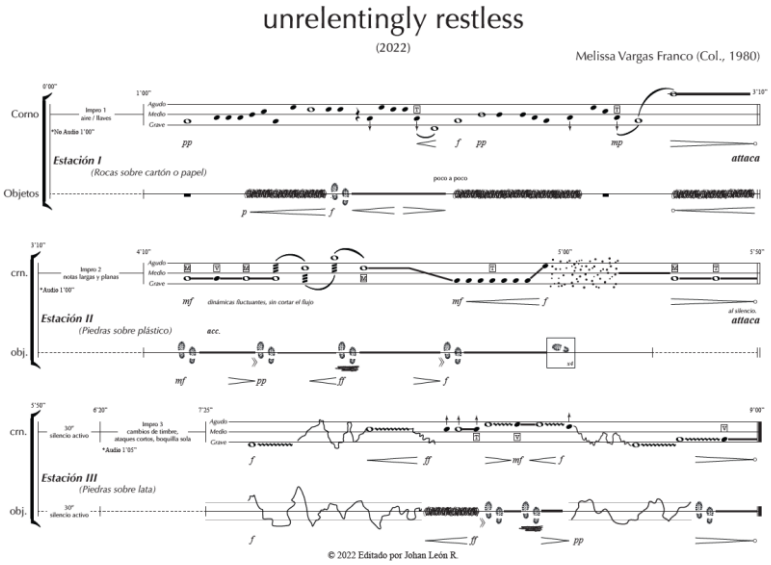


Fotografía. Estreno de nubes cantan. Dúo Botero Delgado. Teatro Mayor JMSD. 2021

nubes cantan (para voz, contrabajo y objetos), escrita entre 2019 y 2020 es la primera obra en la que uso conscientemente la electrónica íntima como partitura y detonante creativo. En esta obra aparece como una grabación en una de las secciones, que no suena públicamente, y que usa únicamente la voz.

El audio que está escuchando la cantante en los audífonos contiene una selección de poemas de escritoras colombianas, leídos por mí, mezclados con la grabación de una de nuestras conversaciones sobre la obra, ella debe ir seleccionando palabras-sonidos-carácter, y demás, que se le ocurran para construir su improvisación. La idea era conectar ese espacio de conversación que ocurrió en otro momento, en un tiempo desplazado, trayéndolo del afuera a la intimidad de la intérprete, buscando activar de alguna manera ese afecto depositado en la conversación cruzado con las palabras de los poemas que van apareciendo en el presente en el que está experimentando con la improvisación.

En el caso de **unrelentingly restless** [implacablemente inquieta] (para corno inglés y objetos), escrita en 2022 por comisión de la intérprete Juliana Gaona, también tiene espacios de improvisación interactuando con la electrónica íntima, pero aquí está construida a partir de textos que comentamos en nuestras conversaciones Juliana y yo, y que hacen énfasis en posturas feministas decoloniales que nos interesaron a ambas. La obra está estructurada en tres estaciones con materiales para cada una, piedra en combinación con papel, lata y plástico, y dos desplazamientos en los cuales utiliza los audífonos.



Extracto de partitura: unrelentingly restless

En ambos casos hay una intención de conectar con las intérpretes de maneras no convencionales y menos neutrales, limpias y asépticas, buscando la apertura de la estesis, la condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en el que está inmerso, del sujeto en tanto expuesto a la vida Katya Mandoki (2006), en este caso una experiencia sensible en el registro de la escucha.

Algún tiempo después a la creación de estas obras, supe de la existencia de la pieza Sinapsis (2008), del mexicano Rodrigo Sigal, que utiliza un sistema muy similar para compartir las instrucciones: el reproductor y los audífonos, su voz y algunos materiales sonoros del instrumento. En este caso para guitarra y electrónica. Lo comento porque es claro que no hay un interés de mi parte en los pioneríSmos de ningún tipo, siempre alguna otra persona en el mundo ya hizo lo que se le ocurre a una, se trata más bien de entrever relaciones en las preguntas creativas y analizar las propuestas de los colegas para aprender.

En el caso de **cartografías fraternas •cuando te escucho, canta el mundo•** (para comunidad específica y construcción colectiva - cualquier número de intérpretes), el trabajo lo

realizamos durante el año 2021, un espacio-tiempo muy complejo para la humanidad que presentaba retos muy particulares, especialmente los de la cuarentena y la presencia virtual. Había recibido la invitación del director actual del Ensamble de Música Contemporánea de la FASAB, Juan Vásquez-Ocampo a componer una obra para el ensamble y presentarla en un espacio de muestra en la Universidad Distrital, como estábamos en esa coyuntura yo decidí a hacer una deriva e intentar una excursión virtual del contexto, ahondar en ese extravío, en esa desorientación colectiva.

Nos sentíamos atrapados por angustia de la comunicación virtual y la casi imposibilidad de saber quiénes eran esas personas que veíamos de los rectángulos de las plataformas de conexión, entonces decidí indagar en la idea de experiencia aural: el sujeto que escucha adquiere experiencia de lo que le pasa al escuchar y de cómo se conecta con su entorno (Ochoa, 2014) que estaban experimentando a diario y cómo podíamos todas las personas conectarnos a su entorno, proponiendo unas bitácoras sonoras que compartiríamos durante unas semanas todas las noches, grabando las narraciones las experiencias sonoras más relevantes del día o las que recordáramos.

Aquí entra el intercambio, porque decidimos hacer los diarios sonoros vía WhatsApp, compartirlos cada noche y en la siguiente sesión escuchar cada uno de ellos. Todas las personas involucradas escuchando la descripción y experimentando de manera aural (dejando de lado un poco la idea del paisaje sonoro, que nos da los sonidos, pero no necesariamente el contexto, ni la reflexión). En palabras de Natalia Bieletto (2020):

> *"Formas de experimentar el sonido, de entender el sonido y entenderse sonando y escuchando. Y entender la conexión que uno como escucha puede tener con una cultura, un momento históricamente situado y un lugar"*.

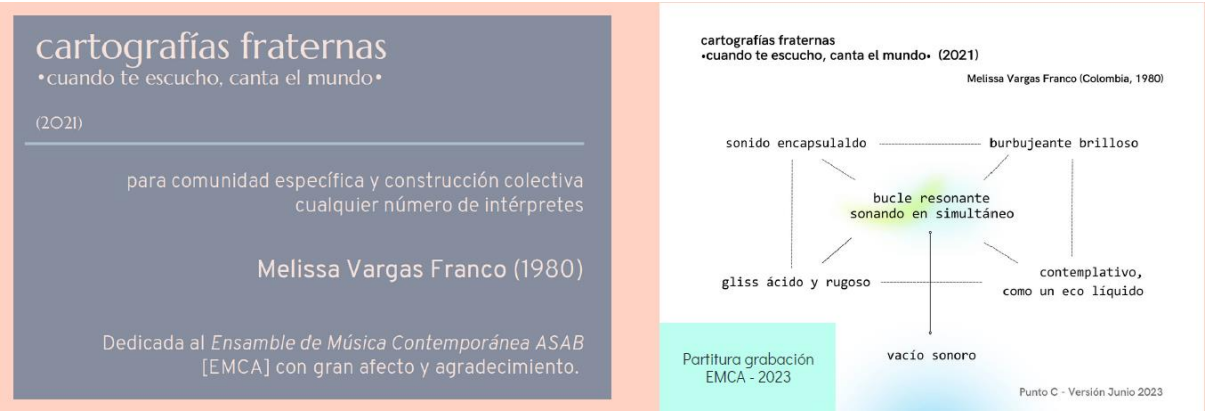
Éstas escuchas compartidas desataron conversaciones que tal vez no se hubieran dado de otra manera, hablamos de los sonidos, claro, pero también de las formas de escucha, la relación con el barrio, con la ciudad, con los sonidos domésticos y los afectos que se enlazaban con ellos, sonidos extraños, nuevos, exasperantes, etc. Una cantidad de descripciones que, en el

marco de la deriva, fuimos transformando en instrucciones para construir una partitura indeterminada. De nuevo, el afuera vuelve a procesarse tejido por la memoria y el afecto, para reconfigurarse en propuesta de interpretación.

Esos encuentros fueron un espacio de escucha colectiva que se tejió a partir de un trabajo de memoria sonora cotidiana (lo más constante que se pudo). Con las bitácoras hicimos un trabajo creativo que se grabó profesionalmente y está próximo a publicarse.

"Los sonidos transportan inteligencia. Ideas, sentimientos y memorias son activados por los sonidos. (...) ¡La escucha es supervivencia!"

Pauline Oliveros (E.U.A., 1932-2016)



Extracto de partitura: cartografías fraternas

Siempre es bueno recordar que cuando el espacio/tiempo se traduce al mundo sensible, en nuestro caso el sonoro, se convierte en un campo abierto de comprensión y análisis del territorio. Nos juntamos en esta *escuchada*[15] para saber acerca de las personas que comparten nuestro presente y recordar cómo se trazaron nuestras experiencias aurales. Todo esto hubiera sido imposible sin las relaciones y reciprocidades que construimos en paralelo. Presentar las

[15] Aproximación desde lo sonoro musical al término de "andada" propuesto por Jesús Holmes y que significa a grandes rasgos: metáfora de la llegada a algo tras el seguimiento de su huella.

grabaciones de nuestra cotidianidad, la memoria, los recuerdos en el pasado y accionar música con toda esa información en el presente es lo que hace que sólo nuestra comunidad fraterna pueda entender la instrucción enlazada que cierra este ciclo.

Repositorio de partituras mencionadas:
https://drive.google.com/drive/folders/1bwVqmIqvXr5KjgslGlS1plz_LzWMtoEY?usp=sharing

Conclusiones

Notas preliminares

Este trabajo es un trozo de lo que ha significado pensar en ser compositoras en un medio como el nuestro. Un trabajo académico que, sin duda, ha planteado retos para mi ejercicio de la profesión y para comprenderme(nos) en este contexto tan particular que es habitar la ciudad de Bogotá, y un país como Colombia en la actualidad.

Antes de comentar algunos puntos referenciales, retomo parte de la experiencia individual como compositora para incitar la reflexión.

Leyendo el libro, La Scherezada Criolla[1], en el que la escritora e investigadora colombiana Helena Araújo recopila sus ensayos sobre Escritura Femenina Latinoamericana, publicado en 1989; me encontré con un mundo lleno de nombres, textos, lugares, formas de escribir, de analizar y muchos otros elementos interesantísimos, que me condujeron a imaginar la posibilidad de desarrollar un proyecto de semejante envergadura con el trabajo de ustedes, de nosotras, este apenas es el inicio, pero me suscitó varias preguntas.
¿Cómo es posible que este trabajo, el de Araújo, no se conozca y circule por los espacios de formación? Y, que, además, ¿no se haya publicado más allá del mundo académico? Surge entonces el cuestionamiento sobre el tema de este texto: ¿Qué sabemos de las

compositoras colombianas? ¿Qué sabemos sobre nosotras? ¿Quién conoce sobre compositoras colombianas de música académica?

Cuando inicié este trabajo, ya años atrás, me puse en la tarea de insistir sobre lo importante de reconocernos como colegas en la región. Justo en 2020, al crear junto a otras compositoras, la Red de Compositoras Latinoamericanas -redCLa, un espacio en el que conversamos, discutimos, analizamos y pusimos estos asuntos a circular, me sorprendí muchísimo, porque la mayoría no nos habíamos visto jamás, o escuchado nuestros nombres y, lo más preocupante, no conocíamos nuestro trabajo musical. Sí, en pleno siglo XXI, con todo dispuesto para escribir un nombre en un buscador de Internet y a un clic encontrar maravillosa música de mujeres, ni nosotras mismas lo hacíamos.

Recuerdo que fueron largos y extenuantes encuentros virtuales, horas y horas en las que cientos de mujeres latinoamericanas nos presentamos y dimos un primer paso para reconocernos. Atreviéndonos a aprender no solamente de quiénes éramos, sino también, de nuestros contextos particulares porque, aunque había un espíritu de unidad latinoamericana, el desconocimiento era considerable.

Hubo algo que siguió dando vueltas en mi cabeza durante ese momento tan emocionante: lo que la mayoría de las colegas sí reconocía, y nombraba con facilidad, eran las figuras de las compositoras nortecéntricas (centro de Europa, Inglaterra y E.U.A.) . Había listas, catálogos, páginas web y un mundo de investigaciones en español, publicados por ellas, sobre otras, que no éramos nosotras. Sentí eso que bien repite Rita Segato, “en París, todos somos Fanon”, refiriéndose cómo somo parte de un engranaje de colonialismo que no solamente ha sido impuesto, sino que hemos alimentamos desde lo interno también, incluso como un acto de autonomía y resistencia. ¡Estudiemos compositoras, sí! Pero a cuáles, cómo y por qué. Es claro que para ser compositoras dentro de la música académica debemos entendernos como parte de una tradición, pero ¿nos entendemos a nosotras mismas como iguales en esa tradición?

Puntos clave

- **Ser compositora**: la profesión musical de la composición no implica solamente componer. A lo largo de la historia y en la actualidad, ser compositora implica más tareas que el crear música, sea para obtener recursos económicos y subsistir (por ejemplo, trabajos alternativos como la enseñanza u otras profesiones), o para nutrir su mundo, experimentar, conocer y ampliar su ejercicio.

- **El entorno**: aunque las condiciones sociales y materiales para ser profesionales en el área de la música son mejores, la mayoría de estos beneficios no aplican para todas las compositoras. Siguen existiendo violencias, inequidades y exclusiones en el medio musical, que afectan a las mujeres y que desembocan en decisiones como, por ejemplo, abandonar la composición. Por otro lado, acceder a los cargos de poder no depende únicamente de sus capacidades disciplinares, también se juegan capitales sociales, económicos y culturales atravesados por problemáticas estructurales.

- **Migración**: la principal alternativa a la realidad colombiana, entendida como precarizada, en falta de oportunidades, conservadora, machista y violenta, para el ejercicio de la composición siendo mujer, es salir del país. Las consecuencias y resultados de accionar ese mecanismo son muchas y muy variables, pero en la mayoría de los casos se presenta la necesidad de definirse parte de Colombia al estar lejos, sea por decisión propia o impuesta. Ser compositora en la mayoría de estos casos se mueve entre no poder acceder a múltiples oportunidades para el desarrollo profesional y/o tener beneficios creados a partir de la política pública cargados de asistencialismo, racismo o tokenismo.

- **Formación**: a pesar de la gran cantidad de espacios de formación e instituciones educativas profesionalizantes en música, aún se estudia mayormente el *canon* de la música clásica, incluso replicando esta forma de estructurar la historia dentro de los estudios de la interpretación, la musicología feminista dominante, los análisis teóricos musicales, los escenarios de divulgación de la música académica y los medios de comunicación.

- **Activismo**: uno de los roles que comienza a aparecer desde hace algunas décadas, es el de activismo feminista en la música. Existen varias islas aún desconectadas y que, lastimosamente, no han logrado articularse para aunar causas y fuerzas. Esto, podría presentarse por las distancias ideológicas dentro de los movimientos, pero también por elementos constitutivos de la sociedad colombiana, como la desconfianza, la lectura del otro/a como enemigo/a, la cultura del vivo, negación de la colectividad y solidaridad, por mencionar algunos.

  No todas las compositoras desean ser activistas y muchas prefieren llevar adelante su carrera solitarias, alejadas de cualquier marca. Algunas colaboran con los proyectos y colectivas que se los piden y trabajan ocasionalmente por y para las demás. Otras aprovechan la plataforma creada para poder ejercer profesionalmente la composición, atienden las invitaciones, expresan sus opiniones y no se desconectan del entorno, pero no muestran proactividad o intención de relevar a las colegas que llevan la rienda de las colectividades.

- **Oportunidades**: Colombia aún está en camino de construir proyectos sólidos que brinden estabilidad al campo de la música académica en general, sobre todo la contemporánea y experimental. A pesar de ser un escenario frágil, su carácter actual y sentido crítico le da una mirada del presente y propicia para generar espacios que propendan por la igualdad y equidad de género, sin embargo, es un camino por construir y este cambio no depende solamente de las compositoras.

Arenas movedizas

Cuando hablamos de colectividad / comunalidad, se suele involucrar mucha expectativa mezclada con esperanza. A veces necesitamos ese empuje de la Utopía para poder construir y caminar, otras veces lo que se requiere es estructura en los acuerdos para que los procesos sean sostenibles. En el campo de la música académica en Colombia, a mi parecer, está sembrada la semilla de la perspectiva de género, la crítica desde lo latinoamericano y la praxis feminista, pero todavía hay que inventar un modo en que los puntos se engranen y podamos

sostener un escenario plural entre las compositoras, porque las cifras hablan y la estructura que se debe caer, ni siquiera se está sacudiendo.

Mi apuesta componiendo, es posibilitar la escucha sensible, que contenga simultáneamente la relación y el compromiso por lo común, casi como una metodología que se proyecta itinerante, versátil y elástica. Mi intención, es apenas un grano que quiere vibrar con todo el desierto a la vez.

Anexos

Entrevista realizada a la compositora
Amparo Ángel
Junio de 2018 | Casa de la compositora |
Bogotá, Colombia.



Amparo Ángel | Compositora colombiana | Fotografía recuperada de: https://www.amparoangelcompositora.com/

M: ¿Sigues trabajando con el Dúo de piano Unuma?
A: Sí claro, yo les ayude un poco e hicieron aquí en mi casa un concierto a cuatro manos y en dos pianos.
M: Ellas tocaron en la Sala de Conciertos Luis Ángel Arango[16].
A: Sí, yo fui Jurado cuando ellas se presentaron en los Jóvenes Intérpretes[17] y pues yo voté por ellas. Le dije a los jurados, mire yo las conozco, soy amiga de ellas. ¿Puedo votar por ellas? Y entonces me dijeron que sí claro. Pero además los otros jurados también hicieron positiva la votación por ellas entonces pues no hubo problema.
Siempre soy Jurado y entonces en esas convocatorias hay mucha gente que hace cosas que están como ligadas a mí y a mí me da pena. Hace poquito también un Quinteto qué ganó en la convocatoria, se presentaron ahorita y tocaron una obra mía.

M: No pude ir a ese concierto, pero supe que iban a tocar una obra tuya, sobre todo por el tema que estoy tratando pues porque estuve mirando los programas de mano desde mitad de 2016 hasta estos días y la presencia de la música de las compositoras es casi nula.
Las únicas obras que se han tocado este año este año es música tuya.

A: Bueno voy a opinar sobre eso. Creo que tanto hombres como mujeres compositores tienen que tener una consistencia y algunas obras contundentes para que llamen la atención y para que le pongan los ojos y despierten el interés en los jurados y en las personas que escogen programas. Por ejemplo, a mí me han ayudado las presentaciones de las obras de orquesta, eso es muy bueno, porque si uno escribe para una orquesta sinfónica una obra grande, es como una garantía de que esa persona sabe, en cambio obritas muy pequeñas de cámara cómo que no son representativas, aunque sean de muy buena calidad no son representativas para sustentar lo que sabe el compositor, yo creo que es eso.

M: A mí me parece un poco curioso que por lo menos nuestra orquesta no toque o piezas de Kaija Saariaho, por ejemplo, qué son obras orquestales, tiene música increíble, no sólo tiene obra sinfónica sino tiene óperas, y que nunca se haya tocado música de ella aquí…
A: Y la música de ella, ¿dónde está? ¿Están las partituras?

M: Si, tú puedes escribirle y ella tiene las partituras.
A: Hay un problema en ese aspecto, aquí tenemos dos orquestas, dos, porque las demás se forman se desbaratan y se vuelven y se forman, tenemos una filarmónica y una sinfónica.
Tenemos una Filarmónica que tiene presupuesto y puedes respetar las leyes de derechos de interpretación, derechos de autor y todo esto, con la Filarmónica se tocan más las obras de los colombianos, con la Sinfónica pasa todo lo

[16] La *Sala de Conciertos* de la Biblioteca Luis Ángel Arango es el escenario más importante de música de cámara en Colombia. Desde su fundación en 1966, se ha enfocado en difundir y promover agrupaciones con este formato y enmarcadas en estéticas musicales diversas.

[17] La serie de los *Jóvenes Intérpretes* es una de las series en las que está dividida la programación de la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Fue creada en 1985 con la finalidad de apoyar a nuevos concertistas colombianos.

contrario, porque la sinfónica es una orquesta que no pertenece al Ministerio de Cultura, es impresionante porque la Orquesta pasó de ser una orquesta estatal a ser una orquesta libre, lo único es que el Ministerio le asigna determinado dinero para pagar su nómina o lo que sea pero al Ministerio no le ha interesado, mejor dicho la Orquesta se mantiene como por no acabarla. Eso da mucha tristeza porque es la orquesta nacional, entonces debería depender directamente del Ministerio y tener muy buen presupuesto, no tiene ni siquiera una sede , porque el Colón se volvió otra cosa, era la sede de la Orquesta…,los camerinos y todo eso va más en funcionalidad del Teatro y de los espectáculos que se hacen allá que de la Orquesta, y antes pues, el Teatro era de la Orquesta, claro que le dieron apertura a otros eventos sobre todo por financiación, para obtener dinero, pero entonces la Orquesta quedó sin un piso, es que si la Orquesta no tiene una sede está fregada.

La Orquesta Filarmónica, aunque va a tener su sede, es que ya está aprobado y todo eso, ha tenido el León de Greiff y tiene ahí la salita Otto de Greiff para la música de cámara y también para ensayos o lo que sea, y se mueve más fácilmente, tiene también el Jorge Eliécer Gaitán qué es del Distrito, tiene facilidades, pero la sinfónica no, entonces eso a mí me da mucha tristeza. Ojalá cambie la política, no mezclar el arte y la cultura con la política que eso es terrible; cuando entra la política llegan personas que no son idóneas para manejar una problemática de una orquesta grande, entonces ojalá en el futuro podamos tener mejores cosas para la Orquesta.

Hay otra cosa buena y es que se están formando otras orquestas qué son derivadas del programa de orquestas: la Filarmónica tiene una, Batuta[18] tiene otra, la Filarmónica Joven. Entonces ya vamos progresando en ese sentido, pero al gobierno le hace falta su orquesta y la Sinfónica debe tener un apoyo decidido y que la echen para arriba. Ahora, la Filarmónica puede pagar sus derechos, la Sinfónica no tiene dinero, entonces la Sinfónica casi nunca toca obras de colombianos por no pagarles y de compositores que estén vivos pues... En ninguna parte del mundo, o sea, si la compositora, ¿es finlandesa ella?, le tocan una obra aquí pues ella va a cobrar y la Sinfónica no puede pagar. Habría que promover eso, esas ideas hay que promoverlas cuando uno siente esta falencia, debe ir allá a decir esta obra es buenísima, llevar una grabación porque seguramente no la conocen y promover que la programen.

M: Llevas un montón de tiempo enseñando composición en la Universidad Sergio Arboleda. ¿En otros espacios también?

A: No, sólo en la Sergio Arboleda. Yo tengo alumnos particulares de composición, es que como el inicio de la serie arboleda fue La Cristancho[19], y Cristancho sí tenía una trayectoria de 40 años… en estos 40 años se formó una escuela muy importante de música, en cuestión teórica, instrumental, y tuvieron sus áreas de Folclor, Jazz, Rock, toda esa maleta llena de experiencias y conocimientos la asumió la universidad Sergio Arboleda y los profesores que llevábamos mucho tiempo en la Cristancho fuimos a parar a la Sergio Arboleda.

Hasta ahora no hay énfasis en composición. La composición que se da allá son solamente dos semestres y pues, ellos ya se van a graduar de músicos, unos en piano, otros en flauta, clarinete o en bajo, lo que sea, todos estos estudiantes tienen que saber ya música bien, el solfeo y todo, entonces pues eso me ayuda porque yo les puedo comenzar a informar cómo es la composición, solamente informarles no me puedo meter en lo que cada uno siente para componer pero si darles algunas técnicas de composición y es un primer semestre con las bases técnicas y todos comienzan a componer cositas; el segundo semestre tienen que hacer una pequeña obra, eso es todo, no puedo hacer nada más, no hay metodología a conciencia para que se desarrollen en 3, 4, 5, años para hacer una carrera de composición, como por ejemplo estudió mi marido Luis Antonio Escobar.

Luis Antonio salió del conservatorio de aquí después de estar solamente 2 años, estudió 2 años, pero fueron como si hubieran sido 4 o 6 años, porque él la única idea que tenía era la música, de mañana a noche, entonces si uno está ocupado 12, 14 o 15 horas diarias en lo mismo pues a los 2 años ya sabía bastante y se fue con sus becas a Baltimore, Nueva York y después a Berlín muchos años, yo diría que Antonio estudió 10 años composición bajo la tutoría de excelentes maestros.

En mi caso la composición fue diferente porque yo estudié música desde los 5 años, en Popayán en la escuela de

[18] La *Fundación Nacional Batuta* es una entidad mixta que se ha dedicado a transformar la vida y el entorno cultural de niñas, niños y jóvenes empobrecidos y en situación de vulnerabilidad a través de la educación musical. Fue fundada en 1991.

[19] *Centro de Orientación Musical Francisco Cristancho*, creado y dirigido por el compositor colombiano Francisco Cristancho Hernández. Hoy en día Programa de Profesional de Música de la Universidad Sergio Arboleda.

música de la Universidad del Cauca, el conservatorio. La escuela de música estaba regentada y asistida por profesores que habían venido de la Segunda Guerra Mundial, eran alemanes, rusos franceses, españoles, de todas las nacionalidades y mucha gente que había tenido que vivir del régimen nazi y vinieron a parar acá, a Colombia, a Cali y a Popayán, entonces la escuela de Popayán era la escuela de música más perfecta que tú te imagines, era una escuela estricta total. Desde los 5 o 6 años Ya nos metían a leer y escribir música, teníamos un coro divino y cantábamos leyendo partitura desde chiquiticos, y ni qué decir de los profesores de instrumento, eran estupendos. Yo ya me inicié en piano y por ahí a los 10, 11 años vine a vivir a Bogotá con mis padres y entré al conservatorio, pero ya sabía bastante; a los 10 años ya sabía toda la gramática musical, y resulta que aquí me hicieron examen dizque para meterme en gramática…, entonces me dijeron usted sabe todo, le toca esperarse 2 años para meterla en armonía, porque aquí no se reciben niños menores de 12 años en armonía y contrapunto, y pues yo estuve dos años allá de asistente de profesor en teóricas. Tuve excelentes profesores aquí, en piano tuve a Lucía Pérez que era la mejor profesora, la que formó muy buenos pianistas, Arévalo, Elvia Mendoza, Ruth Marulanda. Yo después tuve una profesora italiana muy buena, esa me enseñó a estudiar, me dijo mire eso se estudia así, ritmos, una técnica pianística estupenda, la distensión de la muñeca, y después, finalmente me gradué con Eduardo de Heredia que era alumno de Lucía Pérez, él se había especializado en París y su profesora era alumna nieta de Liszt, tenía una técnica pianística estupenda, él también me ayudó a eso a la técnica, todo esto para formación musical. ¿Qué pasaba? yo tocaba lindo, en la Radio Nacional y no sé qué, pero me faltaba algo, esa comprensión, esa interioridad que tiene la música, había pensado en eso, yo pensaba que la música era linda..., una cantidad de sonidos y tocar bellísimo..., pero es que la música lleva intrínseco un mensaje y yo ni siquiera había pensado que podía haber un mensaje.

Y cuando me gradué, me casé con Luis Antonio Escobar, ¡ese sí era un personaje que entendía qué era ese lenguaje de la música! Y claro, viví 17 años con él, hasta que se murió. Todos los días hablar con él era tener clase de música, porque conocía la historia, conocía porqué la música de determinado compositor era así, las biografías de cada uno, las tristezas que había pasado cada uno y cómo habían podido verter en su mundo musical lo que sentían; con Luis Antonio aprendí de verdad, de verdad, a amar lo que es la música, porque sí uno no entiende una cosa no la puede amar y yo, pues, ya tenía todo ese bagaje de tocar lindo, pero me faltaba eso.

La vida con Luis Antonio fue una belleza, porque él era un humanista, le encantaba la historia, todas las biografías de todo el mundo, le fascinaba el arte, la arquitectura, la pintura, los idiomas, el griego y el latín, la música de aquí de América. Investigador musical y sabía de todos los temas y esa sapiencia de él me impregnó de ese deseo de conocimiento y de meterme en todos los temas, todos son importantísimos, la música lo acerca a uno a todo, entonces después de que murió Luis Antonio me volví compositora. Porqué digo, yo me volví compositora. Porque cuando él vivía yo hacía canciones de niños y musiquita por ahí coral, cositas aplicando la armonía que sabía, pero yo no me atrevía a hacer una obra contundente ni nada, primero me daba vergüenza con él, cómo pena, meterme en composición con un maestro de la talla de Luis Antonio, yo sabía que él sabía mucho yo sabía música más nunca me había puesto a componer. Un día le dije, Luis, por qué no me das clases de composición, él me dijo, no, la composición no se enseña, lo mismo que me dijo Blas Emilio Atehortúa posteriormente, la composición no se enseña, solamente yo te puedo guiar en algunas cositas pero no más, si quieres haz un tema y me lo entregas y yo te digo cómo hacer unas variaciones a ese tema; pues yo hice el tema y se lo entregué y por la noche, muerto de la risa porque tenía un humor increíble, me entrega unas hojas de papel y me dice aquí están sus variaciones y yo le dije ¿no dizque que me ibas a enseñar a hacerlas?, me dijo, no, yo preferí hacértelas. Entonces con esa primera clase de composición yo nunca le volví a decir nada, lo único es que él componía música para piano y siempre me preguntaba, ven y me dices si esto técnicamente está bien, él era pianista, pero no era profesional, tenía el piano que estudio para ser compositor, entonces yo a veces le decía esto aquí no me gusta…, y todo lo que yo le decía él lo corregía, era muy obsecuente conmigo, muy querido.

Después de que murió Luis Antonio, un día, como a los dos años de haber muerto él, me dió como el deseo de componer, entonces me puse, y en realidad hice unas variaciones sobre un tema del Renacimiento y la guardé…, pasaron otros dos años tal vez y vi una vez en un concierto a Blas Emilio en el Colón (...) entonces yo le dije ¿tú estás dando clases de composición?, es que yo quisiera tomar unas clases de composición y me dijo, pero yo no vivo en Bogotá, vivo en Bucaramanga, vengo cada 15 días a la Universidad Nacional los lunes, si quieres ve el lunes entrante, dentro de 15 días voy a venir y lleva alguna cosa que hayas compuesto. Me aparecí en la Universidad

Nacional ese lunes en el salón, eran como veinte, todos jóvenes músicos, e entonces Blas me presentó, les dijo miren esta es la esposa del maestro Escobar... Él pasó a algunos de los muchachos para que tocarán lo que estaban componiendo y después me dijo a mí ¿Amparito quieres pasar a tocar?, a mí me dio mucha vergüenza, pero puse mi partitura y toqué cualquier cosa de lo que había hecho ahí, unas bobadas, él no dijo nada, al finalizar la clase me llamó aparte y me dijo: mira, si tú nunca has compuesto y has hecho esto, pues quiere decir que tú sí tienes talento para la composición, además tú como pianista dominas la escritura musical, ven los lunes yo te voy a recibir aquí.

Yo comencé a ir a la universidad los lunes, al poco tiempo en una clase en la que él explico cómo se hacía una fuga dijo, hagan una fuga de tarea. Entonces imagínate, después de tocar los 48 preludios y fugas de Bach y tocar todas las fugas del repertorio de piano, graduada en conservatorio, que en esa época eran 12 años de piano, entonces yo tenía que saber casi todo el repertorio, sabía todo Chopin, los estudios, Sonatas de Beethoven, todo…, yo feliz de hacer una fuga. Saqué, miré cómo se hacían, porque aunque yo las tocaba no las había analizado, e hice mi fuga para piano; llegué allá cada uno tocaba y al final Blas dijo, ahora orquéstela..., y yo le dije yo nunca orquestado, es que no sé ni siquiera el orden de los instrumentos en la partitura, y él me dijo, pero es que si usted la casa tiene todas las partituras que usted quiera, todas las sinfonías todos los conciertos, scores, mire y aprenda, entonces así fue, todo el orden yo me copié y le llevé la fuga orquestada. Él me dijo muy bien, ahora hágale un preludio, un preludio es una introducción, usted verá qué hace y si no se le ocurren ideas oiga a Ravel mirando la partitura, entonces yo llegué a mi casa busqué la partitura de Ravel puse la grabación, me puse a estudiar, y me salió un preludio un poco impresionista, lo hice para piano y luego me dijo orquéstelo, lo orquesté de acuerdo a la técnica raveliana de orquestación... y me dijo, ahora todo páselo a limpio, a manuscrito, nada de *F*inale…, yo no sé *F*inale, yo tengo un copista... Se lo lleve y me dijo, ahora llévelo a la filarmónica, no vaya a decir que usted la esposa de Luis Antonio, no diga nada, usted entre y entregue esto.

Y fui a la orquesta con mi preludio y fuga, allá me conocían como pianista y yo dije aquí traigo esta obra por favor para que la miren a ver si la quieren tocar, y la dejé allá. Me llamaron al poco tiempo y me dijeron sí la vamos a tocar, yo no lo podía creer porque, imagínate, eso era como lanzarme al agua sin haberlo premeditado. Fue muy bonito, porque sabes, trajeron a un director polaco y el la dirigió, yo no podía creer lo que estaba oyendo, fue una sorpresa, eran sonoridades que yo había puesto en la partitura y yo sabía que sonaban así, pues yo veo la partitura y la oigo, pero esos efectos y esas cosas que yo le había puesto…, se oía muy bonito y quedé feliz; en ese momento supe que yo podía componer, y yo nos llevaba sino unos tres o cuatro meses en clase de composición.

Después de tiempo Blas dijo, el que componga una obra para orquesta sinfónica de vientos, toda clase de vientos con percusiones, y esté bien escrita se la hago tocar en Estados Unidos, entonces yo me puse a componer y compuse una tocata 'Toccata Inconsútil' le llamé, busqué en el diccionario sin costuras y encontré inconsútil, y así le puse. Él la mandó a Estados Unidos y el director de la American Wind Symphony dijo que sí, que la iban a tocar, me invitaron, es una orquesta muy bella que va en un barco gigante, y el barco va por los ríos de Estados Unidos, para en los muelles de ciudades y allá tienen todo organizado, abren una compuerta grandísima del barco y ahí están los músicos. El director se llama Robert W. Woodruff, esa vez fue por el río Hudson, tocaron también una obra de Blas Emilio Atehortúa porque a él le han encargado varias obras allá.

A esa obra, 'Toccata Inconsútil' le puse una parte bastante grande de sólo percusión, yo pregunté qué instrumentos hay y había de todo…, y yo me divertí poniendo bolitas en el pentagrama y sin pentagrama, para los efectos que podía dar la percusión... Cuando yo me bajé del avión en el barco los músicos estaban ensayando la parte de percusión, volvieron a hacerla y la repetían…, después el director me dijo que era que les fascinaba y por eso la repetían.

En otra ocasión la orquesta me comisionó una obra y me la pagó muy bien, es un adagio para corno inglés con orquesta sinfónica y así fue como en realidad le perdí el miedo a la composición, porque al principio a uno le da un poco de temor, porque no sabe si la música va a ser rechazada, o no, o qué, sí va a ser aceptada o no. Hoy en día yo compongo muy honestamente, al principio estaba un poquito influida por Blas, hoy en día yo comparó mi música con la de él y es totalmente diferente y la música de él es totalmente diferente a la de Luis Antonio, entonces yo soy como una especie, no de mezcla, muy hacia la música académica pero también con lenguaje contemporáneo en algunas partes, porque eso no lo puede uno olvidar. Yo digo que es más fácil componer estilo Mozart qué componer con todo lo que uno ha aprendido y lo que ha pasado desde Mozart hasta el siglo XXI, todas las transformaciones estilísticas. Cuando uno ya ha oído toda la música contemporánea y toda la de principios del siglo XX, oye Bártok, Prokófiev, Stravinski,

y todos estos compositores influidos también del dodecafonismo…, esta música ya uno la tiene metida en la cabeza y no puede componer estilo Mozart ni estilo Bach, nada, tiene que buscarse un camino propio, un lenguaje propio. Hoy en día yo compongo de acuerdo a lo que yo siento, no me importa ya lo que digan, si a mí me gusta alguien le va a gustar.

M: ¿Cómo te sentiste con el encargo que te hizo el Banco de la República? El Trío.

A: Esa historia es muy bonita, porque yo había acabado de oír un contratenor..., cuando me llamó la directora en ese momento, Estela de Páramo, me dijo, Amparo te queremos comisionar la obra que comisiona el banco cada dos años a un compositor colombiano, bueno yo me quedé muy feliz, me dijo, pensamos que tú te lo mereces y no sé qué. Me fui a hablar con ella personalmente y me preguntó, ¿qué quisieras componer, y yo acababa de llegar de Alemania, de Múnich, y había estado oyendo al mejor contratenor del mundo que se llama Andreas Scholl, y le dije, yo quisiera componer una obra para contratenor con orquesta de cámara, entonces me dijo, ¡ay! Buenísima idea. Si le digo, pero el contratenor tiene que ser Andreas Scholl…, entonces me dijo, ¡cómo así! ¡Cómo se te ocurre! Eso debe valer millones traerlo, sin embargo, voy a preguntar. Ella después me llamó y me dijo, Andreas no se puede porque vale $25000 dólares traerlo…, pero aquí hay muy buenos contratenores…, y yo estaba con esas terquedades no, pero era que yo quería que se cantará muy lindo. Entonces me dijo yo te propongo otra cosa, compón un trío, porque tenemos en mente traer el Trío Suizo y ellos pueden tocar tu obra, entonces ella me dió un plazo de un año para componer el trío. Me puse a componer y por llamarse trío y ser trío pues tenía que tener una forma clásica, movimiento rítmico rápido, más con la forma sonata que tema A, tema B, desarrollo, después un movimiento lírico más despacio y después un movimiento estilo rondó. En ese Trío yo compuse primero la romanza, o sea el segundo movimiento, porque a mí me fluye el contrapunto y fuera de eso me fluyen las melodías, la parte rítmica…,tengo que pensar la ver cómo lo hago pero lo otro como que me fluye, entonces hice la romanza rapidísimo y después si me concentré en el primer movimiento y luego en el tercer movimiento, ahí sí pensé en ponerle efectos a las cuerdas…, más que todo por hacerle cosas llamativas, y como esos efectos de las cuerdas son tan lindos, que el legno, los trinos, las apoyaturas, los pizzicatos, todo eso lo metí allá en el último movimiento, en ese tercer movimiento. Entregué mi partitura y ellos la mandaron a su Suiza y vinieron los suizos a tocar, fue muy lindo.

Hay dos versiones, una versión que es el estreno, qué es la que a mí me gusta, porque una grabación de un estreno es la verdad, no ha sido manipulada, es perfecta tal cual como la tocaron así se oye y ellos la tocaron muy bien.

La de la conmemoración de los 50 es otra grabación, porque cuando ellos iban a hacer este disco Mauricio dijo, hay que hacer una grabación perfecta. Como a los tres años volvieron estos suizos a tocar en concierto y luego hicimos la grabación en estudio, ellos tocaban y estaba el sonidista grabando por segmentos..., y yo decía, pero, ¡qué es esto! Porque las grabaciones por segmentos después se prestan para editar... y el intérprete tiene un instante que es diferente a él mismo que tocó otro instante, mejor dicho, el mismo instante de la música se oye diferente ahorita y diferente dentro de un minuto, entonces yo no estoy de acuerdo con eso, pero es la política del Banco sacar una versión perfecta, sin ningún ruidito ni nada. Yo no sé si es que me gusta tanto la grabación del estreno que estoy acostumbrada a oírla, la oigo mucho, la utilizo para mis clases de composición porque la muestro a los alumnos para el proceso creativo y la motivación, toda esa cháchara que uno echa alrededor de una obra se les cuenta a los alumnos para qué, pues sí ellos se ven abocados a algo similar, no tengan miedo.

Los tres que estamos en ese disco somos muy diferentes en estilo, yo soy neoclásica neorromántica, yo soy eso.

La semana pasada estuve hablando con el director de la Filarmónica, español y le llevé mi Cantata. Mi Cantata es una obra muy bonita de navidad, 'Parvulus Filius' se llama, es en latín y es para coro mixto (60), coro de niños (60) y orquesta sinfónica, esta obra ya fue estrenada por la Filarmónica hace 10 años en la Tadeo, tiene solista soprano, mezzo soprano y barítono, pero es una obra que requiere un montaje grande porque con todo ese mundo de gente cantando. Yo llamé a la sinfónica y me dijeron es que no hay plata para pagar los coros, entonces pues ni modo. La Filarmónica, como ellos ya la estrenaron de pronto dicen pues nosotros ya la estrenamos ya no más, pero yo dije voy a ir a llevársela al director, le entregué la partitura y le dije a ver maestro, mire usted, le llevé la grabación también en un CD, a ver si de pronto se puede tocar.

El estilo de la cantata es neobarroco porque tiene su fuga, tiene 7 partes, la fuga, un Ave María con las dos mujeres solistas, después la parte que es como un diálogo entre un barítono qué es un recitativo y le pregunta al coro de pastores, después viene otra parte también en latín 'quem vidistis pastores', y al final un villancico que es el nombre

de la cantata 'Parvulus Filius' y al final final es la fuga, la orquesta y los coros. Es una obra linda y dura 47 minutos…, es grande, por eso no la tocan.
Uno a veces para la composición tiene motivaciones, el encargo es la mejor motivación, pues en el encargo le pagan a uno y ya, gana uno plata. Pero más hay motivaciones, por ejemplo, esa cantata, la mayor motivación fue el réquiem de Mozart, estaba en la Catedral de Sal oyendo el réquiem de Mozart y en ese mismo instante me llegó la idea de componer una obra grande para coros y orquesta. Primero que época de mi vida me gustaría representar en esta cantata, las vivencias que tuve en ese momento, y me acordé de la navidad en Popayán, que era divina, los niños cantando…, parecíamos ángeles cantando y los pesebres, todo en la navidad es muy lindo, yo no soy ni creyente ni nada de esas cosas, ya no, pero en esa época sí, y fuera de eso la navidad es algo mágico, por eso escogí este tema. Y un amigo mío, excura, que se llama Joe Broderick, es actor y es escritor, escribió la biografía de Camilo Torres y del Cura Pérez, yo le dije, ayúdame a escoger unos textos de la liturgia católica de navidad, en latín, porque yo quiero que se cante en cualquier parte del mundo, y él me escogió los textos en latín. Entonces comencé a componer de acuerdo a los textos primero los textos después la música y todo hace alusión al misterio nacimiento del niñito en Belén, todas esas cosas mágicas, esas leyendas, cosas que hacen parte de la liturgia, que hacen parte de la creencia de los católicos pero que en el fondo son cuentos, son unos cuentos mágicos.
Esta es una obra cuyo lenguaje es tan bonito, tan sencillo y tan fácil de digerir, que es perfecto para Bogotá, para todo el mundo en la Plaza de Bolívar, a la gente le fascina porque no es una cosa difícil de oír, para todos los oídos.

M: ¿Tú crees que la música contemporánea no se toca por el tipo de lenguaje?

A: Un poco sí, creo, porque en general el público colombiano que va a los conciertos está acostumbrado, y son melómanos, porque les gusta la música clásica, no han dado el paso siguiente hacia la música contemporánea, o sea, los oyentes bogotanos no es lo mismo que ir tú a un auditorio en Alemania. En Alemania se oye música contemporánea, en Francia más todavía, están acostumbrados y el auditorio es gente que ama eso, aquí el público no está educado para oír música contemporánea, eso es lo que yo pienso.

M: Y qué piensas del movimiento de música de cámara en general.

A: Pues es un recurso muy importante, tanto para músicos como para compositores, porque lograr que la orquesta toque es difícil y como esto no se hace tanto por palancas sino por varios aspectos: el gusto que va a tener el auditorio, gusto que van a tener los músicos de tocar esa obra, porque eso también cuenta, si a los músicos de la orquesta no les gusta la obra la van a tocar de mala gana, muchos aspectos. La música de cámara es un recurso, hay salas pequeñas donde oír un cuarteto, un trío, un conjunto pequeño, un dúo o una cantante con el acompañante de piano, cosas así, entonces eso es más fácil, gusta mucho el movimiento de música de cámara por eso, porque apoya a los músicos y apoya a los compositores también que no hacen formatos grandes, tienen la oportunidad de oír hoy sus obras, de difundirlas.

M: Las mujeres suelen estar ausentes como directoras. ¿Conociste alguna directora?

A: Cecilia Espinosa[20], es muy buena es de Medellín.
Hay una que vivió en Viena y vino a dirigir una obra mía 'variaciones a un tema de Brahms' en un concierto de sólo mujeres, compositoras, y se llamaba 'sinfónica en tacones'[21], sólo mujeres lindas, todas, en el Teatro Arlequín, allá tocaron mi obra y ella ahorita vino a vivir a Colombia y está enseñando la Sergio arboleda dirección de orquesta, se llama María José Villamil.
Tocaron una obra de una francesa y de una italiana, la obra de la francesa es igualitico el estilo a Beethoven y ella no conocía Beethoven, porque yo después llegué a mirar su hoja de vida y ni siquiera lo conoció, como el estilo de la época, Beethoven era la cúspide, pero hubo compositores excelentes como ella. Y el concierto para violín de la otra

[20] Cecilia Espinosa. Orquesta Sinfónica de la Universidad EAFIT en Medellín, también es la fundadora de la Carrera de Música de la Universidad en la misma universidad. | Mayor información: http://www.eafit.edu.co/docentes-investigadores/Paginas/cecilia-espinosa-arango.aspx

[21] Orquesta Clara Schumann fue fundada en 2014 por la FUNDACIÓN ORQUESTA SINFÓNICA DE BOGOTÁ – FOSBO. Realizó dos conciertos durante el 2014 bajo la dirección de la colombiana María José Villamil.

de Madalena Lombardini[22] es divino ese concierto, y a mí esas variaciones de Brahms me gustan mucho, porque yo amo Brahms..., lo tengo en mi mesa de noche para que me diga trabaje, trabaje, trabaje más, trabaje no pare trabajé, porque es que en la composición si uno para no hace nada.



Carolina Noguera | Compositora colombiana | Fotografía recuperada de: http://www.banrepcultural.org/bogota/actividad/entrevista-abierta-con-carolina-noguera

Entrevista realizada a la compositora Carolina Noguera.[23]
Noviembre de 2017 | Centro Comercial Plaza 39. Bogotá, Colombia.

M: ¿Cómo es la relación con la Universidad Javeriana, institución donde trabajas actualmente?

C: Desde que volví de Inglaterra quería ser la coordinadora (me la pedí), una cosa chistosa por que las personas me preguntaban ¿por qué quieres hacer una coordinación?, como que todo el mundo odia ese trabajo.

Yo desde que volví quería que funcionara bien, quería estar en un sitio que yo sintiera que tenía dinamismo y donde hacían cosas chéveres y me parecía que la única manera era si yo me ponía a hacerlas, entonces estoy en la coordinación, después me arrepentí un poquito, y ya entendí por qué nadie lo quiere hacer y es porque hay una cantidad de cosas administrativas: como coordinar salones para las sustentaciones de grado y si se te olvidó, te regaña todo el mundo y todo sale mal, bueno, no es simplemente contactar gente y hacer proyectos chéveres sino que tiene una cantidad de cosas de orden que son un reto grande para mí. Es una responsabilidad grande que intento asumir bien todos los días.

Tenía antes algunas materias teóricas, de análisis de música postonal, pero para grupos de 25 personas y las dejé, porque aquí te las cuentan igual, digamos, una hora de eso es igual a una hora con un estudiante de composición y la preparación, y la calificación y el desgaste de energía no se compara, mejor dicho, son 25 personas que no quieren saber nada de música postonal a estar con una persona para quién su proyecto de vida está ahí, frente a ti, con esa persona me enriquezco y salgo

[22] Maddalena Laura Lombardini Sirmen (Italia, 1745-1818)

[23] **Carolina Noguera Palau** (Colombia, 1978)**.** Compositora y educadora con más de quince años de experiencia en el medio artístico y académico, Carolina Noguera se desempeña actualmente como Coordinadora del Área de Composición del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana. Egresada de la Carrera de Estudios Musicales de esta misma institución, recibió sus títulos de Magíster y PhD en composición del Royal Birmingham Conservatoire en Inglaterra, como becaria de esta Universidad, así como de ORSAS del Reino Unido (Overseas Research Students Awards Scheme), el Banco de la República de Colombia y Colfuturo. Sus principales maestros de composición han sido Guillermo Gaviria, Richard Causton y Lamberto Coccioli. Como creadora e investigadora, a Noguera Palau le interesa resignificar materiales musicales preexistentes provenientes de músicas tradicionales colombianas, los cuales estudia y reelabora con un interés particular en la textura y el timbre. A lo largo de los años su reflexión estética y su obra se han ido basando en migraciones y extracciones de sonidos de todo tipo de su contexto habitual para buscar en ellos una vida y un significado distinto y especial.

contenta mientras que con los otros era como ‘a ver despiértense no me odien’ y ‘escuchen lo que les quiero decir’, era difícil. Chévere que dejé las clases teóricas y sólo tengo estudiantes de composición y además coordino sesiones de lectura y de grabación, hay muchos proyectos de grabación de las obras, entonces estoy contenta.

M: En este análisis he ido elaborando que el ‘’ser’’ compositora no es solamente componer, sino que es todo lo que una hace.
C: La vinculación con la universidad tiene tres aristas que son, las clases, que me gustan, me emocionan, me cuestionan, me nutren de muchas maneras. Dirijo semilleros de investigación y de composición que yo vuelvo sesiones de lectura, montajes de conciertos o grabación de obras de los estudiantes de composición, o sea retuerzo todas las reglamentaciones de la universidad, todos los argumentos de Colciencias y de todo, para que pueda canalizar recursos y hacer esas cosas.
También tengo proyectos de investigación que son ‘’voy a componer una obra este semestre’’ entonces no me pongan a dictar tantas clases y me permite tener horas presenciales en la universidad muy limitadas, entonces tengo bastante tiempo en la casa, me gusta estar en la casa y ahí compongo un poquito, me canso mucho afuera. Todos los componentes, además del componente javeriano es como que soy mamá y compositora y en última ama de casa (…), mejor dicho, ser mamá se convierte en limpiar mucho a veces. Como que yo antes tenía otra visión muy idealista de la maternidad, pero tiene un componente grande de limpiar.

M: No sé si alguna vez te ha tocado el comentario de Rodolfo Acosta:
‘’ ¿Qué estás haciendo?
- Estoy lavando loza.
- Ah…, estás componiendo.
Fernando Rincón también lo dice (yo tomé algunas clases de composición con él) y tiene que ver con que cuando uno arregla y ordena, también está como ordenando la cabeza.
C: A veces…yo compongo mucho en las filas de los bancos, y en ese tipo de cosas, ahí si me desconecto de la fila en la que estoy y me pongo a hacer mis cosas, pero ordenando la casa no tanto; ahí de pronto ordeno la cabeza, pero no ordeno las obras. Además, tengo tiempo como más especiales para eso.

M: ¿Y esos tiempos son en la casa o en otros espacios?
C: Caminando mucho, pues no tomo mucho transporte, vivo cerca de mi trabajo y trato de que todo sea cerca. Me gusta caminar, ese sí es un tiempo muy productivo para mí.
Es bueno el trato de la universidad, tengo 16 horas presenciales y el resto del tiempo pues lo organizo como quiera, pues claro hay vueltas que hacer, hay que pagar el arriendo y una tiene que caminar para llegar al banco, entonces ahí piensa, hay que hacer fila para pagar, y ese sí es un tiempo muy chévere para mí, un tiempo sola.

M: Y dirías que para componer uno necesita estar sola.
C: Yo sí, pues es que, si estoy hablando contigo y me pongo a componer, pues no puedo, estoy como ensimismada. Si hay gente en la casa tampoco puedo, cualquier presencia me interrumpe bastante. Sí necesito bastante soledad, no bastante silencio, pero sí bastante soledad, o que si hay ruido sea un ruido que yo pueda anular. Si hay alguien en la casa es difícil para mí, no me gusta que haya alguien en la casa. Yo no contrato gente para que me limpie la casa y esas cosas porque necesito estar sola, entonces sí necesito que nadie me vaya a llamar en ese momento o a preguntar algo porque me saca de quicio y me da vergüenza que me vean así porque me preguntaron la hora o algo así, eso me puede ocurrir. Es una pequeña neurosis ahí como jarta y prefiero que no se note mucho, porque en una época alquilaba un estudio con una amiga que era una artista plástica se suponía que no hacía ningún ruido, súper querida, pero ella escuchaba música en sus audífonos y yo la alcanzaba a oír y me molestaba y un día le dije que si le podía bajar y me dijo: ‘¿qué? ¿pero si estoy oyendo con mis audífonos?’, y yo le dije sí qué pena contigo. Para el siguiente mes no mira yo ya no puedo seguir acá y ya.

M: ¿Y tu bebé?
C: Bien es muy bonito muy chévere va a cumplir 3 años.

M: ¿Contenta?
C: Sí rico, pues todo cambió.

M: ¿Muy cansada?
C: Pues ya no tanto. Un poco pues al comienzo no dormía y eso cansa, es imposible que no canse, después ya dormía pero me seguía cansando igual, porque estar disponible tanto para alguien que no sabe nada, más de lo que uno está acostumbrado a dar, casi siempre ha tratado con personas que saben hablar, que saben decir que necesitan, pero este mundo que viene como tan de la nada no está en términos de lo que uno maneja, requiere una disponibilidad a la que uno no está acostumbrado entonces al comienzo también eso me cansaba. Y me cansó mucho el año pasado que estaba produciendo dos discos, estaba preparando la producción de dos conciertos, el de la Luis Ángel Arango y el lanzamiento del disco en la javeriana, y que curiosamente yo estaba en una época en la que pensaba no me interesa darle tanto empuje a mi carrera como compositora porque pensé que la maternidad era como un momento exclusivo y pues como que me parece más esencial la crianza que la carrera.
Pensaba uno no puede traer a alguien al mundo para que se sienta solo entonces no importa si casi uno no escribe obras, no es justo que alguien por mi culpa, no gracias a mí sino por mi culpa, se sienta solo, triste y desubicado. No me parece tan malo que la producción compositiva baje, en ese momento no tenía ningún interés en darle impulso a la carrera, pero lo de la javeriana, los proyectos de investigación, es un arma de doble filo porque ya no se trata de qué quiero componer, si digo que no o que sí a los encargos, sino que si yo saco unas horas para eso tengo que entregar las cosas. Antes del embarazo y todo estaba muy desordenada, me divorcié, fue un período como recaótico y no pude hacer nada en composición. Cuando ya llegué de la licencia de maternidad ya no podía posponer más la entrega de las cosas, entonces me tocó entregar y ahí logre juntar lo que pude, eso fue estresante porque tocaba irse y mi hijo extrañaba que me fuera, fue difícil porque se supone que en los primeros años uno está como en una especie de fusión emocional y es un solo ser con dos sedes, dos sucursales de un solo ser, entonces si yo estaba angustiada él estaba angustiado y se vuelve un ciclo porque si uno está estresado el niño llora y si el niño llora uno se estresa más pero él no se va a calmar si tú no te calmas con tu estrés, y yo no lograba calmar mi estrés porque tenía objetivamente muchas cosas que hacer y él me veía así: ¿qué nos pasa mamá?, él sentía también angustia, eso fue duro.
He ido entendiendo y para mí ha sido riquísimo explicarle y entender, es un niño que no tiene lenguaje, sin lenguaje y sólo con la entonación los niños pequeños entienden mucho más fácil y eso me pareció bonito, es curioso ver cómo se entorpece uno con el lenguaje, a pesar de que se enriquece tanto, pero cómo se entorpece en lo intuitivo, como en los olores, las sensaciones se pierden… la palabra reemplaza todo eso, uno con la palabra puede mentir con los olores no, o sea, huele a mierda o no huele a mierda, eso ha sido un aprendizaje chévere que me ha exigido bastante y a mí me parece más difícil que por ejemplo coordinar el área de composición , o que dar clase, sacar discos o títulos, ser sincero con las emociones eso es difícil.

M: Cuando te dan ganas de componer y estás con él, ¿cómo negocias esos momentos?
C: Cuando estoy con él, estoy con él, no hay más. Es de total entrega, pues lo de componer en mí no son tanto ganas y como que a veces hay una idea muy abstracta o un encargo qué convierto en una idea abstracta chévere, tomo notas cuando puedo, las tengo ahí pendientes las revisó, vuelvo a ellas, pero nunca cuando estoy con él, ahí sí puedo estar con otras personas, porque de repente se me ocurre algo y saco mi libreta y apunto y ya y vuelvo a estar donde tengo que estar.

M: Cómo fue eso de que te hicieran monográfico[24].

[24] La Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango realiza desde 1998 un concierto dedicado a la trayectoria de un compositor/a colombiano/a, interpretando, y desde hace algunos años haciendo un registro fonográfico, sus obras de cámara más representativas. El concierto monográfico de la compositora Carolina Noguera fue realizado el día miércoles 16 de noviembre de 2016.

C: Pues chévere. Tenía la obligación de juntar obras para un disco porque era un producto de un proyecto de investigación al que me había comprometido, no logré componer las cinco obras qué dije que iba a componer, logré componer dos, y eso que realmente eran encargos de otro lado que logré meter ahí porque los estrenos se habían dilatado, metí cosas del doctorado porque cabían perfectamente ese proyecto de investigación que era para profesores que se habían doctorado recientemente, uno puede ahí reciclar artículos del doctorado o reciclar obras, eso fue muy bueno, yo no lo había pensado así pero resultó que podía acogerme a esa modalidad y me ayudó mucho.
Entonces junté esas cinco obras es compuestas entre 2007 y 2015. Ese disco lo grabé con Marcela Zorro e invitamos a Mauricio Peña, él iba a oír también el trabajo de Marcela, y a él le encantó el concierto, entonces le dijo a uno de los miembros del comité de la Biblioteca Luis Ángel Arango que yo conocía y que es profesor de la Javeriana, oye chévere que me manden esa propuesta a ver si la podemos estudiar con el resto del comité, yo no sabía muy bien qué era lo que él quería decir, si era un ofrecimiento. Me pareció una oportunidad y yo hice una propuesta de concierto, mal hecha porque no estoy acostumbrada a hacer eso, no soy tan buena gestora, entonces hice una propuesta lo mejor que yo creía y la mandé, me preguntaron si necesitaba presupuesto y yo pedí algo súper barato porque decía, no pues antes me quieren hacer un concierto en la Luis Ángel, me dijeron 'no pero esto está muy poquito' y el hecho es que Mauricio ayudó a que eso saliera bien y así fue, y pues fue increíble yo estuve muy emocionada. Fue muy duro porque tenía que ensayar más, ya tenía los intérpretes ya tenía las obras, el concierto previo había sido en junio y esto era en noviembre estaba fresquito, no todos los intérpretes me cuadraron, me tocó conseguir solo a uno, salió bien y no hubo lío.

M: ¿Qué piensas de los monográficos, de esa idea de un concierto dedicado a la música de una persona?

C: A mí me estresó que me hicieran un monográfico a los 38 años, yo sentía que era como un epitafio, siempre pensé: Tan chévere que le hagan a uno un monográfico como a los 50 o algo así, porque me parecía que ahí recoge todo lo que uno ha hecho.

M: Hay una curva más grande en la carrera.
C: Sí, hay una curva más grande y yo sentía, bueno, mi monográfico fue a los 38 de pronto lo que yo haga después ya no va a importar a nadie, sentía un poquito como eso, pero al final decidí disfrutarlo y ya, era simplemente para que se conociera más la música, para motivarme y seguir trabajando.
Me sirvió porque, de todas maneras, se hicieron contactos con intérpretes, o sea, todos estos proyectos me han servido para generar confianza entre los intérpretes, pues siempre he intentado generar hartos recursos y pagarles bien, me gusta pagarles bien a los intérpretes, que estén contentos haciéndolo, que sea como un trabajo chévere que uno hace, no sólo porque a uno le gusta la música, sino que es chévere cuando te pagan bien, creo eso. A veces hay cosas que uno hace sin dinero, qué son como proyectos personales, pero a veces uno se involucra en los proyectos de otro y resulta que no tiene tiempo y ya cuando tiene que escoger pues tienes que saber que necesitas recursos. Sí, me gusta pagarles bien en la medida que se pueda. Esto ayudó a que se generara esta idea de, chévere Carolina que nos trata bien que nos consigue estas vainas y las obras funcionan, entonces se ha hecho una red confiable entre nosotros, las relaciones han cambiado para bien.

M: ¿Crees que esas buenas relaciones que se crean, que no sólo son relaciones laborales, sino que se vuelven como una amistad, hace que se interesen más por la música contemporánea?
C: Sí, creo que hay un interés distinto, personal por esa música. Que no es como por que salen chisgas[25] que a mí me gusta la música contemporánea.
Me gusta la música contemporánea y qué bueno que tenga un circuito, qué bueno que lo pueda hacer y que no tenga que ser una cosa underground

[25] *Chisga*: palabra utilizada entre músicos/as que hace referencia a conciertos, ''toques'', pagos en fiestas populares, reuniones familiares, ritos de la liturgia católica, bailes, etc.

solamente, gratis en *matik –matik*[26], sino que también pueda tener una remuneración importante en donde por todas las horas que yo le dedico me gane algo. Porque si a mí no me gusta la música contemporánea no lo hago bien así me paguen lo que me paguen, si igual no entiendo y no le veo sentido pues no importa que me paguen bien.

M: ¿Crees que los intérpretes piensan lo mismo con tocar Beethoven? ¿Que si no les interesa no lo hacen?
C: Pues sé que hay intérpretes que no les interesa tocar Beethoven y no tocan.

M: Lo digo pensando en que la música clásica también es una chisga.
C: Sí claro, pero hay muchos a los que les gusta. Yo misma entré a tocar piano porque me sonaba lindo la música clásica y quería tocar eso. Creo que la mayoría entran así.
Yo a mi hijo le pongo escuchar cosas raras pero la mayoría de la gente tiene la idea de que la música que se estudia es música clásica y muchos siguen por ahí, entonces es una decisión mucho más fuerte decir yo no quiero tocar música anterior a 1950.

M: ¿Hablando de eso, de las estéticas, sientes que estás más cercana a unas técnicas o a unas estéticas, a unas maneras de hacer música académica qué otras?
Pero no necesariamente es que esa cercanía aparezca en tus obras, sino que sea influencia o que sea de tu interés.
C: Yo me he sentido siempre muy cercana al expresionismo pero sólo soy consciente ahora, desde los 14 años o incluso antes decidí que me molestaba casi todo, todo lo que hacía todo el mundo, y creo que ahorita podría decir que lo que hice fue refugiarme en el expresionismo, en ese momento era el expresionismo de *The Cure* o del *Metal*, que lo considero expresionista porque es como una música que suena medio feo, pero es de alguien que está emputado triste o lo que sea, alguien qué está inconforme con lo que está ocurriendo y la furia la vuelve sonido. O podría ser expresión artística plástica, pero yo ahí ya tocaba piano, empecé a tocar piano a los 9 años, pero lo que me gustaba oír era *Metálica*, *Testament* y *The Cure*… y me gustaba tocar *Chopin* también.

M: Que también una podría pensar que se acerca.
C: Que es una especie de pre-expresionismo, sí; de hecho los nocturnos que más me gustaban eran los póstumos, son raros. Esos me gustaron mucho más que los normalitos. Entonces en estética creo que es el expresionismo en un sentido muy amplio porque la música de *Schoenberg* y de la segunda escuela de Viena me gusta mucho, pero me demoré mucho en entender a *Schoenberg*, entenderlo realmente, entender esto que suena tan feo porque le puede gustar a alguien, me demoré bastante tiempo, ya me gustaba *Webern* y seguía odiando *Schoenberg*.

M: ¿Por qué? ¿Qué sentías?
C: Era como esto no me lo aguanto. Yo sentía que cualquiera que me dijera que eso le gustaba era mentira, pero ahora ya me gusta también, ahora entiendo que me puede gustar ese sonido incómodo, porque creo que es un sonido incómodo, un sonido poco indulgente. Hay mucha música expresionista que sí puede tener mucho de indulgente, por ejemplo texturas delgadas de *Webern* me parecen más dulces, pero *Schoenberg* tiene mucha discontinuidad, muchas rupturas, unas densificaciones no preparadas que son difíciles de tragar, es como que en la sopa me aparece un montón de cerdo, pollo, zanahoria de repente, si yo pedí un caldito porque me salió eso que no me lo puedo ni tragar, no estaba esperando tener que masticar todo eso; entonces hay ciertas irregularidades que lo hacen difícil, y me demoré bastante en disfrutarlo realmente. Entender la serie, la estructura, eso uno lo hace estudiando, pero poderlo disfrutar si me costó, por eso creo que es como un expresionismo en el sentido amplio.
Me gustaba mucho buscar el sonido a través del ruido, buscar cómo ampliar la expresión de la melodía con el timbre, eso sí lo siento como muy en el estómago, es de esos gustos viscerales que los

[26] **matik-matik** es un espacio cultural independiente creado en 2008 y ubicado en el barrio Quinta Camacho en Bogotá, Colombia. Promueve, divulga y estimula la experimentación, disidencia, improvisación y nuevas formas sonoras, dándole prioridad a las músicas no comerciales.

entiendo inmediatamente, que me parece que no necesitan tanta explicación; cuando la música necesita mucha explicación me parece que es como los chistes que necesitan explicación, si tienes que entrar en eso pues estaba mal contado. Me gusta bastante la música que utiliza ruido porque creo que se conecta con partes muy viscerales de uno, con formas de percepción e intuición muy primitivas.

M: ¿Hay alguna música latinoamericana que se acerca a tus gustos estéticos?
C: Me gusta mucho *Mesías Maiguashca*, no lo oigo tanto, pero me gusta, lo oigo en momentos muy especiales. La verdad es que tengo muy poco tiempo para oír música, mucha de la música que oigo es porque la oigo mientras estoy haciendo algo, pero para mí eso casi no cuenta, yo jamás pondría algo de *Maiguashca* para lavar platos o algo así, o sea, me gusta sentarme a escucharlo. Él por sobre todas las cosas me hace entender cosas de mí, de todo, de Colombia, del mundo.

M: Y pensando en este tema que nos tiene aquí, ¿qué compositoras, qué mujeres?
C: Compositoras de acá no escuchado tanto sabes, me gusta el trabajo de *Gabriela Ortiz*[27] pero lo conocí cuando vino el año pasado y he escuchado *Ana Lara*[28], pero no son compositoras que busco reiterativamente. A veces siento que escucho música para encontrar respuestas y no me han dejado como esa huella que me haga la necesidad de volver a ellas, pero si la tengo muy fuerte con *Sofía Gubaidúlina*[29] y con *Kaija Saariaho*[30], con ellas es súper fuerte, sobre todo con *Gubaidúlina* por todas sus reflexiones sobre la religión ortodoxa y sobre la música tradicional, sí, a ella tengo que volver muchas veces.

M: ¿Crees que sea por cuestiones generacionales?

C: Claro, pues esa mujer es muy anciana tiene mucha experiencia, también se ha escrito más sobre ella y viene sonando hace más tiempo, además, hay acceso a su música y sus partituras, a lo que piensa, entonces se vuelve una fuente de accesos y de preguntas o respuestas más asequible realmente.

M: En la Maestría trabajamos mucho con la sensibilidad y con cómo se conecta el acto creativo con la cotidianidad. ¿Qué sientes que cotidianamente afecta tu sensibilidad?
C: La verdad es que yo siento que en este momento creo que estoy es recordando, me parece un poco temprano para decir que uno está recordando, pero en este momento y desde hace un tiempo creo que lo que hago es recordar, he pensado mucho en eso, escribí sobre esta experiencia de componer recordando porque yo compongo tratando de recrear esa forma en que uno escucha la música común, la música tradicional o popular.
Me gusta volver a escuchar como cuando era niña, eso es lo que intento hacer en las obras, no solo poner citas porque sí, sino que volver a escuchar cuando como cuando era niña, porque cuando uno es niño creo que uno escucha de una manera particular, todo parece muy trascendental, uno se siente más solo o por lo menos yo me sentía muy sola, pero la soledad consistía en no entender muchos fenómenos, o sea, la soledad era un poco falta de palabras y falta de acompañamiento en un sentido de que me explicaran algunos eventos, porque todo parecía funcionar muy bien sin yo tener que intervenir, como de modo muy hecho, y eso me dejaba un poco absorta, entonces en esa pequeñez de la niñez es me gusta recordar cómo se veían las cosas, la músicas los ruidos todo.
Me gusta distorsionarlas porque nunca las recuerdo bien, porque uno nunca oye bien nada, porque todo siempre está un poco distorsionado y porque siento que siempre hay una distancia con esa forma de escuchar las músicas que considero comunes, que

[27] *Gabriela Ortiz* (México, 1964) | Más información: https://gabrielaortiz.com/
[28] *Ana Lara* (México, 1959) | Más información: https://analara.net/inicio
[29] *Sofía Gubaidúlina* (Tartaristán. URSS, 1931-Alemania, 2025) | Más información: https://es.wikipedia.org/wiki/Sofiya_Gubaid%C3%BAlina
[30] *Kaija Saariaho* (Finlandia, 1952 – Francia, 2023)| Más información: http://saariaho.org/

considero normales, como las músicas que sonaban cuando yo era pequeña, que no las había escogido yo sino que empezaban a sonar porque alguien las había puesto, porque había un consenso de que eso era lo que había que oír en ese momento; podría ser la ranchera de la vecina que la cantaba a grito pelao mientras salía refrescarse con sus pantalones corticos o podría ser una chirimía que suena en una flota yendo a Popayán, no sé, pero era una música que alguien puso y la puso porque es lo que todo el mundo espera se oiga, que es distinto con la música contemporánea, jamás había escuchado que en la esquina la vecina pone el *Pierrot Lunaire* a todo volumen, habría sido muy raro, ella va a poner algo que la entretiene y que sabe que a los demás de alguna manera les gusta porque hay una postura en poner duro la música que uno está oyendo, los demás lo van a oír. O quieres fastidiar mucho, o quieres que te reconozcan, pero la intención no es molestar a alguien, uno de pronto está borracho y quiere escuchar sus *Rancheras,* pero la intención no es molestar, es sumergirse en la música.

Creo que crean un consenso para que esa música se escuchara, siempre lo pensé así y yo siempre me sentí muy lejos de ese consenso y del consenso de cualquier tipo, por eso me gusta orquestar esa distancia, cómo es la distancia que creo que había en ese momento y la distancia que hay ahora entre el 2017 y mi infancia.

M: ¿Cómo se siente el tiempo en ese ejercicio?

C: Cuando uno es niño el tiempo es más largo los días son largos, y ahora son, supongo que cada vez más cortos, pero no esta extensión a veces tediosa de los días de la infancia. Esa parte de la soledad, no ser todavía tan consciente de los ciclos; ¿será verdad que después de esta tarde tan larga viene la noche? Y después, ¿viene otro día? Podía haber tardes muy largas en la infancia y supongo que me gusta también acompañarme, saber que la tarde no va a durar para siempre y poder decírmelo a mí misma cuando niña y en parte eso es lo que hago con mi hijo.

Yo le explico todo desde que nació, con mi esposo teníamos un libro que decía: mire es importante que le diga el bebé te voy a alzar, te voy a cargar, porque imagínese que usted esté ahí y llega un gigante y lo alza y lo pone en una cuna, lo pasan de aquí a allá. Supongo que había implícito en la idea del libro que uno trata a los bebés como objetos como juguetes como mascotas y en realidad son personas que todavía no conocen las palabras y que tienen pánico de todo. El hecho es que a partir de ahí elaboré la relación y me acordé que a mí siempre me faltaron palabras, me acordé, que cuando yo era pequeña no estaba muy segura de porque había semáforos, lo más traumático para mí siempre han sido los semáforos, por qué hay unas luces que se prenden de colores, ¿será que sí es cierto que las estoy viendo? Siempre ha habido una distancia entre lenguaje y la tecnología, porque pues todo eso son avances grandes, en últimas y me puse a leer y entender (…) Y se me hizo muy real que cuando nacemos no somos simplemente el homosapiens que creemos que somos, cuando estamos en otro momento de la historia, eso me pareció increíble, o sea, en mi casa hay un primate, en serio, y es una experiencia increíble porque igual nos miramos y entonces resulta que no es que él sea un mico, yo soy un mico, entonces cuando nos miramos yo en realidad entiendo de dónde vengo, qué era ser chiquito como él y que hubiera cosas y semáforos y que uno no supiera eso qué, porque es como si a uno lo sacan de la selva y lo traen acá, uno necesita muchas explicaciones si uno llega a la ciudad, necesita millones de explicaciones, eso le pasa a un bebé necesita muchas explicaciones(...) y empecé a hacer una cantidad explicaciones que en realidad me servían también a mí, parece obvio pero yo también necesitaba darme esa explicación, como no la tuve cuando era pequeña. Con la crianza y con la maternidad he vuelto a ponerle palabras a cosas de la infancia que me parecían muy abstractas y raras y eso me ha hecho volver a antes y entender que, en todas esas experiencias de soledad en las que el tiempo se alargaba mucho más, puede haber acompañamiento.

Empecé a entender ideas de volver a escuchar las músicas comunes, qué es un término que no usa nadie pero que yo uso mucho porque pienso que no sirve de referencia para nadie, pero para mí sirve mucho porque ahí están las músicas tradicionales, las músicas populares, el rock, la música clásica, es simplemente la música que alguien puso por consenso, que alguien puso sin que yo la pusiera, es una categoría que no existe, mejor dicho. Con ese acompañamiento a las palabras pienso que se

acorta ese vértigo de unos tiempos demasiado elongados y sin dirección.

Cuando empecé a trabajar en Zipaquirá, en la universidad de Cundinamarca, vi cómo la gente asumía qué es tocar en una banda, con gusto, con ganas y lo contrasté mucho con la música académica, porque está muy chévere haber profesionalizado la música pero a veces me parece que es un arma de doble filo, porque se le pone taxímetro a todo, todo se hace con jartera; ¿la clase ya se acabó?, yo hago hasta aquí, hasta aquí me pagaste, y a veces todo tan contractual y le mata el Groove a las cosas, le mata la pasión a la música… y ver cómo la gente que estaba estudiando en la universidad de Cundinamarca y que tocaba en las bandas porque quería no porque le pagaban, ver ese entusiasmo con que lo hacían, ese entusiasmo con que estudiaban me hizo como odiar un poquito a la música académica en ese momento.

Entonces hice algo que ya se ha hecho hace muchos años, intentar captar ese espíritu de la espontaneidad de la música de las bandas en la música que yo escribía, no de las bandas sinfónicas sino las Bandas Papayeras[31] y fue como una vuelta un poco absurda porque en últimas las Bandas Sinfónicas quieren sonar bonito y a mí lo que más me gustaba de las Papayeras era que sonaban rústico, con afinaciones raras, y como estaba escribiendo música necesitaba que la leyeran personas que leen música entonces, cómo la iba a tocar una Banda Sinfónica y no una Papayera, era algo que no iba a ocurrir, muy difícil…, fue un experimento que no arrojó resultados muy satisfactorios pero desde ahí empecé a buscar el espíritu de la música callejera, de la música popular que me gusta.

¿Qué es el espíritu?, el espíritu yo lo veo en las articulaciones, como sus notas se atacan sin tanto cuidado, se atacan de cierta manera, en qué significa un unísono en esta música o qué significa seguir una sola línea melódica, me gustan mucho las heterofonías, porque uno está tocando una sola línea melódica pero es una multiplicidad y una textura súper llena de cosas, la forma como entiendo la línea al caminar cuando toco con un montón de gente es una franja muy amplia, entonces empecé a interesarme por ese espíritu que es como abstracto, a recrearlo, orquestarlo, analizarlo, a desarrollarlo y tematizarlo y lo he hecho de distintas maneras, a veces con citas, a veces tratando de enriquecer un solo sonido con transformaciones tímbricas, pero eso fue mucho antes de la maternidad y después simplemente vi que mucho de ese interés obedecía a que esa música yo ya la había escuchado con otros oídos antes, o sea, esa música que me estaba interesando ahora, papayeras y currulaos que oigo desde que soy niña, ahora las estaba oyendo de otra manera, estaba queriendo entenderla de cuando era chiquita.

No la entendía y a mí me tranquiliza entender, me gusta entender todo, me gusta ponerle palabras a todo a pesar de que creo que lenguaje entorpece, en últimas, pues no hay nada que hacer, y ya que lo tengo me gusta utilizarlo y poderme dar muchas explicaciones.

M: Últimamente he pensado mucho en la manera en la que presentamos a nuestrxs músicos. ‘’El mejor del mundo’’, ‘’El primero en’’, todas esas situaciones que uno sabe que no son reales, pero por alguna extraña razón creemos que esa debe ser la manera. Y pensaba en la figura de *Jaqueline Nova* en esos términos, como que no nos tocó una figura de ‘primera compositora’ que no tuvo una madurez por su temprano fallecimiento y tardó mucho tiempo en aparecer otra, siento que hay una especie de orfandad para nosotras en ese linaje. Te comparto lo que pienso a manera de reflexión, pero no sé si tu pienses en eso.

C: Sí me parece importante. Pienso que tiene que ver con la facilidad de la circulación, que se encuentra más fácil en Spotify o en YouTube, estas cosas me parece que influyen. En música popular si me gusta mucho el trabajo que hacen mis colegas, me parecen más cercanas y no me importa si son viejitas o son jóvenes, y no es que ese sea un criterio tan importante en Gubaidúlina, lo que a mí me ha interesado de ella es esa reflexión reiterativa sobre la tradición con la música campesina y con lo religioso, eso no lo encontrado tan fácil en otros

[31] *Bandas Pelayeras* (también llamadas *Papayeras*): agrupaciones que acompañan las fiestas populares y desfiles en Colombia. Está conformada por instrumentos de viento (metal) y percusión, en su mayoría.

discursos, masculinos y femeninos, ella es mi refugio y tiendo darle cierto crédito a su edad y también tiene ver con sus logros, hay un consenso de los demás en decir que ella lo está haciendo bien y una forma como los medios se han presentado que me ha llegado, pero me ha llegado esa información de que ella ha reflexionado sobre el timbre de las músicas campesinas, lo que significan las músicas campesinas, la distancia que ella siente con esas músicas, la distancia que ella siente porque es ortodoxa, que yo comparto desde aquí, siento ese eco desde aquí y con las músicas populares siempre ha sido: no me importa tanto lo que estén pensando, no me importa tanto el discurso, esto me interesa o no me interesa. Eso fue un poco lo que ocurrió con *The Cure*, he escuchado todo, lo tengo todo y nunca me importó quién era Robert Smith, simplemente el sonido fue demasiado real, demasiado verdadero, y yo nunca supe si venía de *Joy división.* Nunca he tenido espíritu de coleccionista, a mí nunca me han importado demasiado los datos, había sonidos de ciertas canciones que me parecía que tenían que ser y ya y eso me ha pasado con mujeres como Natalia Lafourcade, porque hay cosas que me parecen increíbles y no me importa mucho más del resto, sino que me parece que hay ahí un sonido verdadero, o algo así.

M: ¿Sientes que es evidente que hay menos compositoras?
C: Sí

M: Y que la mujer está presente como en otros sitios con ciertas características...entonces, cuando hablas de tus preferencias en la música popular ¿cómo sientes esa relación? Que estén siempre en un solo sitio, cantautoras, guitarra, cantante.
C: A mí me parece que sí hay menos visibilidad realmente, menos casos de mujeres.
Yo ahora como que siento que entiendo mucho mejor porqué, pues creo que las mujeres son quiénes pueden ser mamás, los hombres no pueden ser mamás y los niños necesitan mamás. Yo siempre fui de un feminismo de la igualdad pero ahora soy de un feminismo de la diferencia, pienso que estuvo muy chévere que los 50 y los 60 todas saliéramos a trabajar y que se inventara la leche de fórmula y entonces uno se iba y había un tetero que alguien le daba al niño pero ahorita me parece pues que no; a mí me encanta trabajar y si no tuviera trabajo sería muy jarto pienso que el trabajo duro realmente es cuidar a alguien, eso es lo duro, y yo creo que todos los hombres que se divierten en sus trabajos son como niños que les deja hacer lo que quieren hacer pero que lo que es realmente difícil en la sociedad es cuidar a alguien, el cuidado, porque eso no lo llena a uno ni de vanidades, ni de reconocimientos ni de nada, uno está ayudándole a alguien a ser. Yo creo que si uno tiene hijos y los cuida pues tiene menos tiempo de hacer una carrera y es muy reciente en la historia el que hemos salido a trabajar y que muchas no hemos querido trabajar tanto para no dejar solos a los niños, entonces me parece que hay un correlato en esta situación.
Siento mucha curiosidad por los discursos de todo el mundo de cualquier persona, pero me llaman más la atención los de las mujeres porque creo que hay otras formas de ver el mundo en ellas y han sido menos ayudados por la publicidad, por los medios, y que me parece pueden ser más raros, más interesantes. No siento la obligación que yo tenga que leer más a una mujer o escuchar más a una mujer, es un asunto de curiosidad, muchos hombres no me interesan ni cinco y también puede haber mujeres que no me llamen tanto la atención. En otra época sólo podía trabajar uno de los dos, se tenía que quedar cuidando los niños y a mí no me molesta tanto que sean las mujeres las que se queden cuidando a los niños, o sea, se que me pueden matar todas las feministas pero a mí me ha gustado estar cerca y a veces sí me ha dado como piedrita con mi marido porque llega y se pone a ver series, y yo he estado toda la tarde enseñando cómo poner las cosas, que a los demás no se les golpea, (…), es un trabajo muy duro, yo creo que podría hacer tres doctorados y sólo criar un niño.
Creo que la gente se hace la fresca con ese tema, es mucho más fácil contratar una niñera y hacer una carrera brillante como violinista, intérprete, cómo lo que sea, y no lo juzgo para nada porque todos queremos salir a hacer cosas chéveres y que nos digan: ¡cómo lo hiciste de bien!, ¡te van a meter en una enciclopedia y vas a ser famosísimo!, y nadie te va a decir lo mismo porque educaste bien a tu hijo, a pesar de que es más duro que hacer mil ejercicios de *Paganini* para que te salgan bien los fraseos.

Es una cosa que puede ir calando lentamente, entender que el fin de la existencia no es todo ese montón de reconocimientos y todo ese desarrollo sino estar más tranquilos. Todos somos muy ansiosos de carrera, de reconocimiento, porque no nos miraron mucho de niños, porque estuvimos muy solos, porque nuestra mamá no nos dijo, ¡tan bonito!, ¡tan chévere!, entonces queremos que todo el mundo lo haga con títulos, aplausos, publicaciones, puntaje, sueldo…, entonces no, yo quiero escuchar las historias que cualquiera me quiera contar, me encanta escuchar las historias de la señora que me ayuda asear mis baños, que yo no lo logro hacer. Nos sentamos a conversar, me lo cuenta de una forma, con unas palabras, con un ritmo distinto, me gusta oír esa historia de vida contada, me gustan las perspectivas de todo el mundo, me gustan las de mi hijo, que mitad son mentiras mitad son verdad, las frases están con los tiempos mezclados.

M: Cómo ves en tu oficio de docente la presencia de mujeres que quieren ser compositoras o que estudian composición.
C: Son pocas. Son menos siempre que los hombres.

M: Voy a comentar algo sobre el tema. Yo nunca he tenido conflicto en decir las cosas que se me ocurren y siento que estoy en un lugar privilegiado porque me encontrado con mujeres para las cuales es difícil y son una mayoría de las que he conocido. Creo que ahí hay un matiz importante que tiene que ver con, la mamá de uno, la familia etc., y me dado cuenta que es difícil para las estudiantes de composición querer mostrar sus músicas, lo cuento así porque yo nunca tuve compañeras de composición en el momento en el que estaba en la universidad, en mi cohorte, pero me he dado cuenta que entre compositoras no hay este juego de niños de venga yo le muestro primero que es lo que yo estoy haciendo, no lo veo mucho, y cuando lo veo, es como querer ser un hombre más, como que es así como se es compositor, y no sé, pienso en mis experiencias conversando compositores hombres que me rodean y la forma en la que interactúan parece que no permite otras maneras, no digo que sean sólo las maneras de las mujeres, me refiero a otras, y puede ser que a veces lo que ellos hacen sea lo que es leído como el espíritu de compositor, muy raro… me parece que se conecta con eso que decías de soy un hombre y estoy jugando, y el mundo es mío, me pertenece, entonces puedo hacer lo que se me da la gana.
No sé si tú has visto algo así como profesora de composición.
C: Sabes que no. Hoy precisamente estaba pensando en eso. Tengo en un grupo un alumno brillantísimo y otro hiper mediocre, en el medio tengo dos chicas muy buenas y los veo a todos muy distintos, el que es súper brillante es muy seguro de sí mismo y va lanzando juicios, sabe que está súper bien; hay una chica que es muy brillante pero es súper insegura, tiene muchos problemas, hoy no fue a clase porque ayer se intoxicó, es realmente depresiva, pero es súper brillante y hay otra que no es tan brillante pero está contentísima con lo que está haciendo y entonces llega y lo muestra. Yo también estudié siendo yo sola, en la cohorte de más adelante estaba *Doris Adriana Guzmán* y estudiábamos juntas, nos mostrábamos todo y compartíamos todo, súper intensas (me encontré esto, me leí esto, píllese esto), teníamos un grupo de estudio a las 7:00 de la mañana, entonces yo no sentía mucho la diferencia, pues somos menos pero no importa, lo mismo sentirán los de canto, pues no hay hombres en canto, pero no lo tipifique mucho la verdad, así y ya, y me parecía chévere que ella estuviera ahí, me cansaba a veces el ritmo de mis compañeros porque era hiper intenso, simplemente era como que quería que se apagaran a veces, no me interesaban.

M: He trabajado mucho con niñas en el aula y pasan muchas cosas, sobre todo respecto a la regulación. Las regulaciones suelen ser siempre alrededor de comportamientos de las niñas y no lo digo sólo porque los niños regulen a las niñas, sino porque las y los maestros también, las niñas no se sientan así, las niñas no juegan así, no golpean al otro, como que hay una construcción de lo femenino en el aula que hace que con el tiempo ellas se vuelvan tímidas. Si yo le enseño a niños y niñas de 5 años todos salen todos salen a cantar con sus personalidades expuestas, es muy claro que son sus personalidades, pero si tienen 10 años ya no son sus personalidades, es lo que han construido en esa regulación las más de las veces. Un niño dulce se muestra tímido, porque además ha sido regulado

con la burla: porque te paras así, porque te mueves así... O las niñas que no son dulces, que son fuertes, también son reguladas por sus compañeros y maestros. Y bueno, también está ahí uno solo como observadora porque comparten todos los días en sus casas en donde también aprenden esas formas de vivir.

¿Crees que sea posible que esa extensión de la regulación, o sea, que las mujeres tengamos unas profesiones específicas, tiene que ver con que la sociedad haya construido esas regulaciones?

C: Sí. Creo que pueda tener que ver. Pues en últimas yo creo que habría sido más fácil mi camino como pianista, yo pensé mucho tiempo en si dejaba la composición o no porque yo tenía muy asegurado todo con el piano. Empecé a trabajar como profesora de piano a los 14 años y siempre he tenido plata, siempre he podido ser independiente porque siempre ha habido chisgas, matrimonios o lo que sea, siempre necesitan a alguien que toque piano, trabajo a uno no le falta si toca piano, como repetidor, en un restaurante, profesora de niños necios, de lo que sea, siempre hay trabajo, pero como compositor no. Yo lo pensé bastante, y es probable que de pronto por el hecho de ser mujer no hubiera tantas colegas mujeres en la carrera, porque cuando uno es instrumentista, cuando uno es intérprete, la mayor parte de lo que hay que decir ya está escrito, entonces uno lo articula, pero el discurso como tal está ya dicho, uno no va a decir una cosa muy rara. Como compositor la hoja realmente está en blanco y entonces a uno le va a tocar decir lo que uno quiere decir y eso de pronto no es tan fácil.

Yo también lo padecí, lo viví cuando estaba pequeña en el colegio tuve una experiencia jartísima, me acuerdo qué había unas niñas que eran muy bonitas y ellas tenían como su grupito y yo quedaba por fuera, no sabía si era porque el colegio era de gente rica y yo era muy vaciada, había como muchas razones, yo sentía como cierta exclusión y a veces me parecía más fácil entrar a los juegos de los niños, saltar riachuelos y no caerse, lanzar cosas y si cayó si la cogiste no la cogiste, que a eso de no estás bonita y de rosado, y no sé qué... porque yo no le estaba pegando nunca, no me lograba integrar en esos grupos, me parecían muy crueles, mucho más crueles que el mundo de los niños. Me acuerdo que una vez salpicamos a alguien en estos juegos de los ríos, tocó ir a pedirle disculpas a un grupo entero de niños y yo vi que eran muchos hombres, y yo, pidiendo disculpas, ahí fue que caí en cuenta: estoy en un juego de niños…no estoy con las niñas, me vi ahí, como en esa humillación de estar pidiendo disculpas en el frente y pedí cambio de colegio inmediatamente, me cambié a un colegio de niñas.

No quería estar con los niños, mientras estaba jugando no me daba cuenta, pero si me ponía a ver de lejos -que las niñas me habían hecho el feo y yo estaba con los niños- yo no quería ser un niño, entonces me fui y estuve invisible otra vez. Siempre me parecieron más crueles las niñas, con sus posturas y sus ademanes, sus rosados, sus cosas planchadas y organizadas, yo nunca fui muy organizada, siempre me ha dado pereza planchar todo, no es como que me parezca mal o algo así, prefiero hacer otras cosas y no lo aprendí a hacer, no quise aprender a coser tampoco, y la consecuencia de eso es que yo estaba mal arreglada en el colegio y había niñas bonitas y había niñas no tan bonitas, yo estaba en el segundo grupo y eso genera necesariamente un rechazo, entonces yo sí creo que hay como una crueldad jarta en el colegio de si uno cumple o no unos los estándares.

Ya si eso lo lleva a uno a ciertas profesiones depende mucho uno que hace con sus carencias sus necesidades, yo creo que ser compositor siempre es difícil porque está muy en blanco todo, la hoja es en blanco para todo, yo misma no me siento feliz de haber escogido esta profesión, con alguna frecuencia extraño el piano, extraño la seguridad del piano, extraño los sonidos presentes del piano, siento a veces mucho silencio en la composición y a veces eso me jarta. Sí me gusta poder hacer la música que se me está ocurriendo, pero pienso que a veces es solitario y es difícil, y yo creo que puede ser así para los hombres compositores y para las mujeres compositoras. Que hayamos menos compositoras, pues no sé, de pronto...pero hay muchos compositores malos ¿no?

M: ¿Cómo te acercaste al feminismo?

C: Estaba en un colegio de niñas bonitas que siempre salen a ser modelos, de niñas altas monas, esbeltas, ’’Las caleñas son como las flores partamos de ahí’’, entonces yo estaba como en la sombra de todo eso, pero tuve una suerte enorme

con mi profesora de francés porque ella era la representación de un discurso antagónico a todo eso en un colegio de niñas bonitas, bien arregladas, a mí siempre me gustaron los idiomas, siempre me gustó el francés y cuando algo me gusta soy muy buena estudiante y ella me ayudó a encarretarme mucho, entonces llevaba canciones, libros pero siempre en las cosas que llevaba decía que había que tener cuidado con las letras, esas letras que decían ‘’tú eres mi vida’’, es gravísimo, mi vida es mía y yo soy mi vida, solamente yo nadie más, no un hombre, no todas éstas cosas.

A mí me encantaba escucharla, yo decía, ¡qué delicia!, no hay que esperar a nadie más sino estar yo contenta con lo que estoy haciendo. Ella iba en unos tenis chiquiticos con unos Blue Jeans desteñidos, se ponía una bufanda, en Cali…, porque vivía tosiendo, no era esbeltica con sus blusitas, parecía un niño con el pelito cortito sin maquillaje, sin aretes, ni nada; ella nos empezó a llevar textos de *Simone de Beauvoir*, a hablar de *Florence Thomas*, comenzamos a leer todo eso y ahí fue que yo lo conocí, pero iba acompañado de que me ponía de tarea traducir el párrafo de un libro, que me ponía a oír canciones súper bonitas de otras épocas, con otro sonidos distintos a las rancheras de la señora de la esquina, me abría el mundo, entonces de una le di crédito a todo, además, porque lo que me estaba diciendo me ayudaba a sentirme contenta con lo que yo era ya y no con ser bonita, bien arreglada, para conseguirte un novio. A mí me parecía chévere porque no había que estar pendiente de esas cosas, me dieron jartera desde siempre, por las que me habían regañado cuando era niña, porque tenía las uñas sucias o el pelo desarreglado y no tuve una abuela cariñosa que me dijera: no, es que no hay que tener mugre porque hay bacterias o alguna razón medianamente lógica y cariñosa, sino que ‘las niñas bonitas no andan así’, yo nunca entendí esa explicación entonces nunca me arreglé las uñas, realmente no vi que hubiera una necesidad coherente de hacer eso.

Entonces entré por unas lecturas que tenían un correlato con una praxis que me ayudaba a encarretarme conmigo misma, o sea, sólo bastaba mi cerebro para estar contenta, no necesitaba nada más y no necesitaba estar bonita para nadie, eso me lleno de fuerza, me ayudó mucho, me hizo sentir muy contenta en unos años del colegio en los que otra vez me estaba empezando a sentir excluida. Ese feminismo que le gustaba a mi profesora era un feminismo de la igualdad, somos iguales de inteligentes que los hombres, podemos hacer los mismos trabajos que los hombres yo me encarreté por ahí y me sentía contenta porque tenía mejores notas que todos los hombres y siempre he visto que en esta generación, no sé, las niñas son más inteligentes que los niños o más juiciosas o más no sé qué, pero casi no tengo estudiantes mujeres mediocres, de pronto en otras carreras si las hay, pero sí conozco muchachos muy mediocres en la universidad.

Yo me sentía muy contenta de ser mejor que los otros niños entré como en una pelea con eso, me molestaba que mi mamá me dijera que le tenía que servir el 24 de diciembre la comida a mis tíos, ‘pues que se paren y que se la sirvan’, yo estaba en una pelea cazada: ahora todo por igual, que, si yo voy a lavar mi plato, mi tío también y mi primo también y yo no iba a lavar el plato de ellos y estuve casada con eso hasta que fui mamá.

Entrevista realizada a la compositora Violeta Cruz[32]
Marzo de 2019 | Librería Wilborada
Bogotá, Colombia

[32] **Violeta Cruz** (Colombia, 1986). Compositora y artista sonora. Su trabajo, que incluye obras acústicas, electroacústicas e instalaciones sonoras, se enfoca en la ambigüedad entre diferentes tipos de escucha: analítica, cotidiana, emocional. Una parte de su trabajo se centra en la interacción entre objetos sonoros e instrumentos tradicionales.



Violeta Cruz | Compositora colombiana | Fotografía recuperada de: https://violetacruzgomez.wordpress.com/

Melissa: Cuéntame un poco como llegaste a la música y a la composición. Me interesa porque ahí hay mucho de las ideas de la construcción de mujer en las que a veces uno no se detiene.
Violeta: Sí, justamente mi mamá fue la primera profesional de su familia, para la generación de mi mamá era una particularidad siendo mujer, y como que ella sintió muy fuertemente ese problema social de ver una mujer profesional, chistes, comentarios, celos, pero yo siento que ella me trasmitió a mí todo lo contrario, para mí fue muy claro que si ella podía pues era obvio que yo podía, nunca sentí que yo hiciera una revolución, porque sentía que ella ya la hizo y que en mi casa siento que había unos valores feministas pero como por defecto, sin necesidad de revindicar si no cómo de qué ya lo tenemos, no toca pelear nada, entonces yo creo que eso es muy importante cuando uno se define. Por ejemplo, yo tengo una amiga que creció en un contexto muy machista y ella siendo feminista, y siento que a ella le tocaron las luchas que a mí no me tocaron y pues nada, son distintas maneras de vivir como esa condición en una misma sociedad, pero en contextos personales distintos.
Y digamos que lo de la música también vino un poco porque mi mamá nos metió a clase de música a mi hermana, y mi mamá era muy perceptiva de lo que nos gustaba, entonces se dió cuenta que a mí como que me gustaba mucho y siempre estuvo muy a la escucha, y siento que como que no tuve una estimulación así muy particular, no vengo de una familia de músicos, simplemente fue como un gusto que adquirí cuando pequeña y que afortunadamente pude continuar y profundizar... Mi mamá desde muy pequeña nos preguntaba qué profesión íbamos a elegir y eso también era interesante porque siempre estábamos proyectándonos, y yo siento que yo nunca dije que quería ser músico, sino que me fui convirtiendo en, era como un gusto permanente…, pero la realidad se fue haciendo más como de hechos que de palabras, entonces comencé a estudiar como a los 5 o 6 años y hasta hace cinco años, como que nunca he dejado...
Igual hay gente que se puede definir más o menos con respecto a lo que hacen, si a mí me gusta y yo soy y son cosas bien distintas, entonces yo creo que mi profesión vino de un gusto más que de una identidad.

M: Pero sientes que eres profesional en eso en este momento, o sea, es una identidad hoy para ti.
V: Sí, completamente.

M: Y cómo fue tu formación, cómo te acercaste primero a la música.
V: Primero estaba como en unos cursos en el barrio, que debían ser buenos porque dió como lugar a otras cosas más adelante, luego era en una academia un poco más organizada, donde había coro y había clases de solfeo, yo tendría unos siete años, y ya como los 8 años entre al Programa Infantil y Juvenil de la Javeriana.

M: ¿Aprendiste en clases colectivas sobre todo?
V: Sí. Pues comencé a tocar piano antes de la Javeriana y eran clases individuales, pero para mí era siempre más importante lo otro, como la parte poco más teórica. Entré a la javeriana y era chévere porque era como tener una doble vida, el colegio y luego seguía otra cosa, como otra práctica, otra parte de mi vida, otra gente, una particularidad ahí en mi vida de niña y adolescente.

M: ¿Y sentiste alguna conexión ahí con componer?
V: No en ese momento no. No sentía que quisiera ser instrumentista, pero no sabía bien qué más y en ese momento no me lo preguntaba, yo no me lo pregunté si no hasta bien tarde, en un momento estudié clarinete e intenté imaginarme como clarinetista, pero ser instrumentista es una disciplina física, pues obviamente no sólo física para nada, y esa parte física,

no sé, la disciplina, el estudio, como que me costaba trabajo imaginarme una vida en esa disciplina. Pero yo descubrí la composición bastante tarde, en el momento de elegir el énfasis al que me iba a presentar…, como que yo a veces molestando digo que fue por moda, porque en mi grupo, de los del programa infantil y juvenil, tuvimos muchos profesores jóvenes compositores, entonces nos transmitieron ese interés y todos, yo era como la más pequeña del grupo, y todos los que se graduaron y entraban al énfasis entraban a composición, yo pensé entrar a historia o algo así y ellos me decían no, no, no, tienes que entrar a composición es lo mejor, y me invitaron a un concierto y me pareció increíble, entonces eso yo creo que fue como una influencia de una generación anterior.

M: Pensando en que componer es una acción y mueve sensibilidades, ¿asociarías tus actos creativos con alguna emoción en particular, algún concepto o situación? ¿Qué provoca en el público tu música? ¿Qué sientes que pasa ahí?
V: Cuando yo estoy componiendo paso por muchas situaciones, una puede ser una pregunta, es chistoso, porque yo siento que hay compositores que buscan reafirmar como lo que ya saben que suena bien, hay otros que toman muchos más riesgos y hay otros que están en el intermedio, que se preguntan, pero con un poco más de certeza sobre el resultado del que todavía no están completamente seguros, entonces para mí es un poco más como una pregunta; al comienzo yo hacía unas combinaciones súper raras solamente porque decía, ¿pero cómo sonará esto?, sin preguntarme si va a estar bien lo que transmite, sino realmente, no como simple curiosidad, pero más como por el hecho de que no tenía esa sonoridad en la cabeza, como imaginarme un poco situaciones absurdas sonoramente a ver qué podía pasar con eso y la relación con el público..., no hay un público, no hay uno oyente perfecto, yo no aspiro a que alguien entienda exactamente porque yo no tengo un mensaje que transmitir…, finalmente uno también trabaja mucho con el gusto, yo trato no propiamente de hacer cosas que me gusten pero finalmente en esa curiosidad o indagación los materiales que uso, son cosas que me interesan, pues el gusto y el interés, no sé, son muy cercanos; cuando presento mi música a veces hablo de los sonidos que me gustan y cuando la gente escucha mi música hay algunos, como niños pequeños, qué dicen que para ellos sí genera un sentido, cómo que dice esa música tiene que ver con esto que ya nos mostraste, y eso me parece muy importante, más allá de los procesos que son a veces mucho más complejos que las preguntas personales que también pueden existir en cada obra, está el universo de cada compositor.
Es interesante porque la respuesta a eso como que la saco un poco de la experiencia con públicos menos relacionados con música contemporánea, que es ver qué genera para ellos..., obviamente hay gente con más referencias que encuentran, no sé, cosas con respecto al tiempo, con respecto al silencio…, pero esos ya son como un nivel de lectura un poco más sutil, una exposición ya un poquito abierta a la escucha y a mí me interesa un poco más como esa primera impresión, no sé, como mis tíos que nunca han oído de eso…, qué sienten, qué piensan, cómo comparan dos obras mías.
Estoy ahorita en un proyecto en Francia con unos niños bien pequeños como de 9 años y trabajamos sobre lo concreto y lo abstracto, y digamos que lo más bonito de lo abstracto como esa abertura de interpretaciones, que al no remitir a una cosa muy fija, cómo que cada uno se puede generar un mundo, que para unos es súper narrativo porque tienen en sus cabezas que así es cómo generan sentido, para otros puede ser mucho más onírico, no sé, cómo que a mí no me pertenece el sentido, el sentido que cada uno le da, y yo lo que propongo es como un universo en que cada uno puede encontrar su propio sentido.

M: Y hablando de eso podemos conectar un poquito con la experiencia que tuviste trabajando con los chicos y las chicas de Batuta.
V: Justamente con ellos como que lo más importante para mí era hablar de lo que compartíamos, qué es que yo también toqué en una orquesta y toqué en una banda cuando tocaba clarinete, y que es un momento de la vida, no sé, ya cuando uno está en una banda ya tiene un poquito de técnica entonces no está tan chiquito y es como la adolescencia, es de pertenecer al grupo, crear algo en conjunto, quería que ellos se identificarán un poco conmigo..., y traté siempre de tener un lenguaje muy accesible y de evitar todos los tecnicismos posibles y si había algún tecnicismo, tratar de desbaratarlo. Algo que yo siento que es muy importante para mí en la música es la textura, la relación entre lo que está adelante lo que está atrás, cómo confundirlos poner a dos personas a leer el mismo texto, que perturben un poco esa idea de forma completamente nítida, entonces digamos, que sólo

puedo explicar de maneras muy sofisticadas como la teoría de la Gestalt y en la percepción qué determina que nosotros percibamos una forma como tal y eso en música como yo lo puedo elaborar, son interpretaciones de mi música, pero también tengo otras maneras de decir, de acercarse al mismo discurso qué es con elementos mucho más lúdicos, hay un libro de literatura infantil que se trata de eso, contar una historia a través de manchas, entonces no importa si éste tiene el pelo largo o no tiene pelo, no tiene ojos, no tiene nada, es una mancha y es chiquita y por ser chiquita es como un niño, entonces tratar de transmitirles los temas, los conceptos que son importantes en mi música de una manera como que ellos pudieran realmente apropiárselos; decir, así es, eso lo he visto, eso me suena como así y con ejemplos sonoros para que siempre fuera claro para ellos…,y yo decía, ¡ah!, pues esto lo hice en la obra que ustedes están tocando en tal parte ¿si se acuerdan?, que tocan ustedes y ustedes, esta parte, y fue muy chévere, yo sentí que no me sentían como una extraña y no se sentían extraños tocando mi música, sentí que había como un mínimo de familiaridad que venía de ese encuentro muy amigal, cómo de compartir eso.

M: Lindo. Me parece un trabajo muy chévere, esto de poder trabajar con intérpretes y que los intérpretes trabajen con las personas…, que componen. Es algo que viene con la música que está implícito y no es algo exótico o especial, seguramente para ellos lo es en este primer momento, pero si se continúa con ese trabajo pues deja de ser cosa de una sola vez más adelante.
V: Y bueno, también hay algo muy importante y es que esto fue demarcado en un proyecto pedagógico más amplio, qué fue lo que propusieron los dos estudiantes del conservatorio de París, que me propusieron a mí el proyecto, que implicaba que los niños y los jóvenes crearán ellos mismos unas miniaturas, entonces eso me ayudaba mucho porque ellos estaban creando por su lado, yo intervenía en algunos talleres y los coordinadores me decían, no mira es que el taller de cobres de pronto no sé, están muy basados en la armonía, porque como qué es su rol principal, les cuesta de pronto trabajo salirse de ese papel, entonces si tú puedes ahí ayudar, y también porque pues culturalmente para mí era mucho más fácil que para ellos, una cercanía y una familiaridad que yo sé cómo decir las cosas de una manera un poco chistosa y que puede pasar mejor que si llega una cosa que puede verse un poco más impositiva, entonces no sé, ese trabajo fue muy importante para que ellos mismos se identificarán con lo que yo hacía porque ellos también estaban como experimentando el hecho de hacerlo, cómo jugar a ser a compositor un rato y tocar las obras frente al público, tomar decisiones y preguntarse, bueno, qué sentido tiene lo que estamos haciendo, está quedando bien está quedando mal, eso fue muy importante.

M: Y como sientes que les fue con eso.
V: Me parece que muy bien porque los resultados... Era delicado buscar un equilibrio entre las ideas de ellos, la creación colectiva siempre es muy complicada.
M: ¿Era colectiva?
V: Sí, era colectiva.
M: Y es muy lenta…
V: Es lenta, entonces…, por qué hace lo que dice este y no lo que dice este otro…, cómo introducir, si uno siente que todas las ideas están muy homogéneas, de repente yo sentía que si introducía como una duda, cómo bueno y si hacemos esto qué, no lo sintieron como algo extranjero o ¡uy!, nos vino a imponer su idea la compositora, si no a no mira esto tiene que ver con esto…, un grupo de percusión hizo unos ritmos como súper complicado y yo como Wow!, eso está genial, y como, ¿sí se dan cuenta que eso está genial?, porque ellos decían como molestando… Entonces no sé cómo muchas maneras de guiar la composición sin llamarla composición, más como un ejercicio creativo.

M: ¿Hay alguna afinidad estética en el medio local o regional que sientes que está presente en tu trabajo? Entiende local regional como quieras, no necesariamente dónde estamos ahora si no, dónde estás cotidianamente en tu otra cotidianidad. Y, ¿por qué crees que existe es afinidad?
V: Pues es chistoso porque yo como qué..., cuando elegí irme para Francia por un lado si era la música que yo más conocía, porque pues no sé, era una época en la que no había tanto acceso a internet entonces tenía acceso a los discos que estaban en tango discos y en la biblioteca de la emisora de la javeriana en donde yo trabajaba entonces tenía acceso a muy poquitas cosas y dentro de esas, mi profesor me transmitió mucha música francesa, entonces era el repertorio que yo más manejaba, digamos que distinguía dentro de lo francés qué me gustaba y que no, y también había una cosa

cultural y era que yo me veía más fácilmente viviendo en Francia que en muchos otros países, como por una historia personal de mi familia, y yo siento que hay muchas circunstancias personales que van escribiendo la historia de uno, que uno no es completamente dueño de su historia y que está bien también asumirlo así..., si mi familia hubiera estado más relacionada con Alemania pues yo escribiría una música distinta y me parece perfecto, como decir que así es, yo no soy como una identidad fija, no hay una esencia mía o no sé qué, sino que es una construcción. Y digamos, yo cuando llegué a Francia fui consciente de un cliché francés contra el que comencé como a pelear, a decir, no yo no hago esa música, a mí no me interesa, cómo que era un poquito adolescente, yo digo que uno pasa como por un modernismo en algún momento, y varios momentos pueden ser, qué es como decir no es así, es así; como decir así me gusta, esto está mal, esto defiendo yo. A mí me parece que ese momento es importante para conocerse y luego uno lo puede borrar desdibujar contradecirse lo que quiera, para mí fue llegar a Francia y decir yo estoy acá pero yo no soy francesa, entonces si a ellos no les gustan los cobres pues yo voy a escribir para cobres, contradecir, y cómo marcar unos límites y después eso se me fue olvidando y comencé a interesarme como en otra relación con esa música que estaba alrededor mío, entender qué tan importante para mí era hacer esto porque no lo hacían ellos, o hacer esto porque sí lo hacían, también qué implica hacer una música en Francia y hacer la misma música en Colombia, porque yo me acuerdo en Colombia, cuando yo me fui.., me decían no pero es que si uno va a hacer música con ruidos eso todo queda igual, y yo llegué a Francia y yo como, ¡no! Eso es mentira, entonces será que cuando yo haga una música que a mí me parece que es muy rica muy distinta, muchas músicas, ¿será que la van a escuchar como otra música de ruido más? Y, ¿por qué? ¿Será porque ellos no han ido a los conciertos a los que yo fui, que vi muchas músicas distintas? Como que todo eso está muy presente y también el hecho de uno para quien escribe música porque entonces en Francia también hay una valoración de la dificultad instrumental que también es muy cuestionada principalmente por los no franceses, me acuerdo una compositora japonesa que veía una partitura de los estudiantes y se reía, y decía, pero es que por qué ponen tantas notas, o sea, ella a priori abría y se reía..., porque decía como, ¿qué es esa obsesión por una dificultad que sea un valor en sí mismo?, y pues esa dificultad que era un valor en sí mismo en Colombia hace que la música no la puedan tocar personas con un nivel instrumental menor, pero entonces sí te van a tocar unos instrumentistas muy buenos como no les vas a exigir a lo que ellos están..., pues son capaces de hacer, entonces no sé por razones prácticas y estéticas comienza como a preguntarse uno en dónde está, por qué está, qué implica que uno esté aquí o allá.

Entonces yo siento que yo he ido como de una visión de mí como universalista, como digamos esa sensación de hacer una obra imaginándome que se va a tocar en todo el mundo, que el glosario tiene que quedar perfecto, y qué es un documento como autónomo, a pensar, yo estoy acá, y está muy bien que haya muchas cosas también de transmisión oral, obviamente la partitura tiene que ser un documento suficiente hasta cierto punto, pero no se trata pues de hacer un manual de usuario como que la parte oral tiene su sentido también, y hay gente para para quien sólo tiene sentido la parte oral y eso también es completamente respetable. Como que la experiencia y lo local, y lo no universal tiene cada vez más sentido en mi música, al punto de proyectos que yo sé que son irrepetibles, como una obra que estoy haciendo ahorita para una orquesta de 100 niños en Francia qué construyeron sus instrumentos, pues esa obra sólo la voy a escuchar una vez y ya y no hay ningún problema, pues sí sería mejor poder reproducir esa experiencia, pero es más importante lo que está pasando allá, el proceso, que decirme, no, esta obra la tengo que poder arreglar para oboes y flautas..., como que lo local cada vez me interesa más.

M: ¿Es como otra idea de lo profesional?

V: Sí, y de qué compositor quiere ser uno.

M: ¿Tú crees que las obras de las mujeres son diferentes de las de los hombres?

V: Yo creo que son..., no, yo no creo, yo creo que son tan diferentes como son diferentes las obras de los hombres entre ellos, digamos que cada hombre tiene un su propia dosis de masculinidad y feminidad y cada mujer también la tiene, entonces no me parece, como que me parece que es más complejo que eso, que ponerlo en términos de género es reducirlo, incluso también con mis profesores en Francia a veces lo hablábamos y ellos decían pues que casi que la estética francesa es muy femenina, cómo que es muy del detalle, no sé, toda una estética francesa de la belleza

del refinamiento que se identifica un poco más con lo femenino…, y entonces en una época yo hacía una música que sonaba mucho más masculina…, no sé, son como unos clichés qué son súper reductores que me parece que no tienen mucho sentido.

M: Es evidente que el trabajo de las mujeres en la composición es menos visible, ¿con qué crees que esté relacionado eso? Con que hay menos compositoras, con que las compositoras no quieren mostrar tanto su música, con una idea distinta de ser profesional...
V: Es interesante porque eso tiene una lectura muy distinta en cada sociedad. Digamos, en Corea yo he conocido a muchas mujeres compositoras coreanas y muy pocos hombres y tenía una muy buena amiga que estudiaba composición conmigo en París, coreana, y ella me decía que para un hombre en Corea es muy difícil decidir ser compositor, porque socialmente el hombre tiene que asegurar el bienestar económico de la familia, y que la música y la composición no garantizan nada, lo hacen un mal partido, y que socialmente eso es súper importante, o sea, difícil que un hombre decida y en cambio para una mujer es más fácil, entonces digamos eso ya pone en entredicho..., es un contexto particular con unos valores particulares en donde, según lo que me dice esta amiga, sería más fácil que las mujeres..., y yo lo viví con los y muy pocos hombres compositores coreanos que conocí, entonces eso tiene como distintas lecturas en cada contexto.
De manera general yo siento que es como el producto de una situación histórica en la que al mismo tiempo había menos mujeres y/o las mujeres eran mucho menos visibles, entonces en los libros de historia realmente no existen y si existen es de manera anecdótica, no hay una posibilidad de proyectarse, cómo de decir, ¡ay, yo podría ser como ella!, pues por eso siento que ahorita hay toda esa reivindicación de visibilizar, y de hecho en Francia, es chistoso, me parece que hay menos mujeres compositoras que en Colombia, y me parece eso muy interesante, porque siento que en Colombia nos queda como más fácil apropiarse y escribir la historia, y pues decir si no había ahora hay, yo hago, qué siento que en Francia el peso histórico es un poquito más fuerte, como decir, no estoy segura de que yo deba cambiar la historia…, obviamente sí hay muchas mujeres compositoras francesas, pero me parece que proporcionalmente hay menos que en Colombia.
M: Y bueno, también es un lugar súper cosmopolita y muchas de las compositoras que van a estudiar son de otros países
V: Sí, pero es particular la ausencia, la falta de mujeres francesas. No sé a qué se deba históricamente, quién habrá tomado la decisión de borrarlas no sé.
M: Ahí hay muchas cosas, el acceso, los imaginarios que se crean acerca de saber si uno puede ser compositora o no...
V: Exacto que a la gente se le ocurra, corresponde a las imágenes y a los imaginarios justamente.

M: Sin necesidad de pensar en compositoras, pero puedes incluir las que quieras, y pensando en conectar con esto de que yo hablo sobre lo latinoamericano porque es la región a la que me quiero referir, ¿sientes que tienes alguna compositora, compositor, estética, que te interese? ¿Que haya influenciado tu música o que hayas estudiado?
V: Pues es chistoso porque si, poco a pesar mío, porque no lo hago de manera muy consciente, si me intereso particularmente en las mujeres compositoras, o sea, no en busca de una identidad, pero me parece que si abro un libro y no conozco a nadie es como un filtro..., un amigo decía, ¡ay!, deberían hacer concursos de composición para compositores de ojos azules..., cómo que es un filtro muy aleatorio, ¿sí? Entonces como por una especie de reflejo tengo esa tendencia a mirar casi que en prioridad el trabajo de las mujeres compositoras, sin que sea excluyente. Cuando estaba aquí en Colombia me interesaba mucho el trabajo de Alba Fernanda Triana[33], digamos que me sigue interesando, pero en ese momento era una referencia fuerte, por ser justamente un personaje aislado del resto y estéticamente, musicalmente, me parecía un trabajo interesante. Luego descubrí la música de Noriko Baba[34], qué es una compositora japonesa, y tuve la oportunidad de tocar una obra de ella como asistente de un organista, que era como tocar unos pitos y no sé qué…, y bueno ella es como una representante de una estética también, de una serie de

[33] *Alba Fernanda Triana* (Colombia, 1969) | Más información: https://www.albatriana.com/

[34] *Noriko Baba* (Japón, 1977) | Más información: http://noriko.baba.online.fr/index.html

compositores que escriben mucho con ruidos, con unos ruidos como que buscan mucho, cómo que cada ruido es una identidad muy específica, como que justamente eso es la negación total de lo que me habían dicho acá, qué música de ruido sería cualquier cosa, y no, música de ruidos es que cada ruido tiene un valor musical único, entonces fue como una entrada a un mundo en el que no estaba yo sola, había más compositores y compositoras, pero entré por ella, en ese sentido es que siento que cojo ese filtro un poco aleatorio y que lo importante es no limitarme ahí…, no es que me interesan por ser mujeres, no, aprovechó que sean mujeres para, no sé, ver cómo están en su contexto qué trayectoria vivieron y si el trabajo de ella me interesa, pues buscó el contexto que me abran, pero no me limito en el hecho de que sea mujeres. También en una época estudie harto la música de un Unsuk Chin[35]...

M: Pero..., ¿hay un lugar territorial que te gusta más? Me has hablado de Corea, de Japón, ¿hay una búsqueda especial en este espacio o es casual?
V: Digamos que en Francia hay una gran admiración y un gran espacio para la música y la estética japonesa, entonces siento que fue una de las cosas que conocí por el hecho de estar en Francia diferente a la música francesa, pero en este momento no siento que sea cómo definitivamente más importante que otras estéticas, hace parte de una de las cosas que me nutrieron en un momento específico que lo he ido digiriendo, pero no siento que sea como algo tan fundamental en mí música.

M: ¿Qué sientes tú que es componer? Y como la relación entre tu sentirte colombiana frente al acto creativo y cómo llevas la composición, la profesión.
V: Es interesante también como eso se ha transformado para mí, qué significa para mí componer…, por qué pasó de ser como algo muy sublime, como que para mí era una cosa medio mística, y ahora es mi trabajo, ahora tengo unos deadlines súper claros, y nada, me tengo que levantar y componer, no hay de otra, como que antes mientras estaba estudiando tenía un lugar un poco más privilegiado, entonces yo también como que sentía que era algo más importante para el mundo y ahora siento que a veces es así pero que también es un trabajo, entonces uno termina como conociendo las maneras de cómo llegar a lo que le gusta desarrollando sus técnicas, su lenguaje, que no es rígido, pero sí como que las preguntas se van reduciendo un poco con la posibilidad de que algún día uno descubra alguna cosa y cambie completamente de perspectiva, y vuelva a hacerse todas las preguntas desde el comienzo, pero es eso…, que antes componer era algo como más extraño, yo lo veía como en una escala, en serio, universal, como si yo estuviera hablando con los otros compositores cuando estaba componiendo y ahora siento que estoy hablando con las personas para las que estoy componiendo más que los otros. Antes a mí me importaba muy poco o trataba de salirme de qué va a generar esto en mi contexto específico, y trataba de ponerlo como no que me interesa…, a mi hacer desde mi yo artístico, y ahora siento que este yo artista, por las experiencias que he tenido, por lo que me han pedido también personas que me han encargado obras..., pues finalmente la plata, tanto en Europa como en Francia, está en los lugares donde la prioridad es llegar con un mensaje bastante claro a un público específico, algo un poco más pragmático y más político, como decir, toca trabajar en la transformación de públicos, entonces eso me ha despertado un interés que antes no sentía, qué es dirigirme a un público, a una sociedad, a una comunidad, y eso hace paradójicamente que mis obras tengan un poco más de sentido..., digamos no de la sociedad francesa, de la sociedad, y en ese mismo sentido tienen más sentido en Colombia, porque antes eran un poco universales y no pertenecían a ningún lugar.
Cómo hacer para escribir una obra participativa, para que la gente haga parte, haga música con los músicos profesionales, cómo que es algo que va a interesar en Francia y en Colombia, la idea no es algo súper local francés, cómo los valores de esta región, qué trabaja en el queso no sé qué…, cómo generar algo más amplio y en esa medida me parece que es coherente con unas búsquedas de políticas culturales que también existen en Colombia.
A veces me da un poquito de miedo que se vaya muy hacia el pragmatismo porque lo siento en algunos

[35] *Unsuk Chin* (Corea del sur, 1961) | Más información: http://brahms.ircam.fr/unsuk-chin

compositores, que se banaliza un poco..., me acuerdo un compositor que tiene como 60 años y decía, pero es que a mi edad qué sentido tiene escribir un trío clásico, chelo, violín y piano, ya he escrito muchos, ya no me genera ninguna pregunta esa formación, ya no tengo nada que decir en esa formación, que me parece interesante, como si se agotara. Ahorita acepté escribir una obra principalmente por la formación, porque yo decía, a mí en este momento me cae muy bien componer para un instrumento solo porque llevo como dos años escribiendo para ensambles o para formaciones muy grandes entonces es como un cambio total de las preguntas escribir para uno solo, eso ya cambia radicalmente..., es interesante esa carta de presentación de los compositores…, una obra de orquesta, una de piano y una de ensamble de cámara..., los procesos creativos son demasiado complejos como para reducirlos, pero digamos si siento que hay personas que se ubican mucho más fácil en esa realidad pragmática de decir yo soy el compositor del pueblo, tengo un amigo el conservatorio que decía, mi rol es conservar la artesanía de la música..., él no se veía como alguien con la voz de que tenía que cambiar algo, qué innovar, tengo que hacer perdurar…, y esa ya es una relación con la historia muy particular, una manera de ver su profesión y su rol en la carrera y en la sociedad, digamos que para mí es un poco una mezcla de aprovechar lo que existe y de aprovechar como un cierto bienestar que puede generar el sonido, las sensaciones agradables, sin que eso se reduzca música bonita en unas condiciones históricas sociales particulares.

Antes me desvelaba un poquito el hecho de innovar o no y con el director teatral con el que trabajé en la ópera, todo el tiempo se la pasaba diciendo, no vamos a reinventar la rueda, como una premisa, una manera de decir no somos quién para querer escribir la siguiente página de la historia, una humildad histórica que permite ver un poco más sensatamente sus intenciones, cómo decir, si no voy a reinventar la rueda qué sentido tiene hacer lo que estoy haciendo, qué quiero hacer, generar esta sensación en el público o buscar sin saber que voy a encontrar, no sé.

Sí, yo creo que es fácil a veces perderse un poco en el ego artista y pensar que el sentido para uno es el sentido total, y yo como que siento que cada vez no, que cada vez un poquito menos y que necesito un poco más de sentido para los otros también.

M: Un poco más específico ¿Qué sientes tú con la música contemporánea en Colombia y en América Latina? ¿Cómo te conectas, o qué piensas, o no te conectas...?

V: Justamente a partir de la experiencia que he vivido en Francia en dónde hay como una conciencia muy fuerte de la necesidad de vincular la creación con la sociedad contemporánea y destinar fondos específicamente a esa conexión, no a los artistas, sino a los artistas en una sociedad, siento que el lujo que puede ser, ser, un compositor en Francia es poder, no con todas las comodidades del mundo, pero poder desarrollar una carrera, no tener que sobrevivir...,bueno, aunque hay muchos que también están en la supervivencia..., digamos que relativamente hay condiciones favorables para desarrollar una carrera y como que es muy frustrante que en Colombia no existan y que sea tan difícil que existan. Para mí es muy obvio que el sistema en Francia funciona dirigiendo eso, e impulsando a los artistas a crear para una sociedad y digamos unir la creación y la mediación, yo no me identifico…, yo no me siento completamente instalada en Francia, sino que desde que me di cuenta de que lo que yo hago en Francia puede resonar aquí, cómo que cada vez tiene más sentido traer ideas de allá a acá, tratar de volver un poco con la experiencia adquirida, con una convicción de decir, no, es que yo ya vi esto y funciona, pero ya desde otro punto de vista.

Estando yo en Francia qué implica ser compositor colombiano…, lo mismo, me parece que la composición es muy compleja, por lo menos para mí, para simplificarlo; o que no me interesa que soy colombiana cómo soy bogotana, como soy emigrante, y que no me interesa transmitir un mensaje demasiado simple como, ¡ah!, este es el folclor de mi país o vengo de allá y este es mi material para hacer una música de tradición Europea pero con una raíz de música tradicional, cómo que musicalmente artísticamente eso no me interesa y siento que más bien es una cuestión de sinceridad. Como el lenguaje del sonido es tan abstracto, hay gente que también lee lo que quiere entonces, digamos que como hay un tema en mi música bien importante que es la naturaleza, es un tema a veces menos evidente que otras veces, o sea, me gusta mucho un tipo de sonidos, de eso me di cuenta después de haberlos utilizado como dos millones de veces y que me dijeran, lo leí en un programa (era una nota de presentación de mi música

para unos niños), decían que en la ópera[36] era impresionante la cantidad de instrumentos de madera en la percusión.., y yo sí, ¿no?, y me di cuenta, de ahí para atrás, de la elección de los instrumentos de percusión, de los timbres y de la elección de una morfología de sonido que me interesaba que en la naturaleza es demasiado amplia, pero que hay sonidos de la naturaleza que me interesan casi de manera inconsciente, tanto que me los tuvieron que mostrar, entonces que hay como ese vínculo en distintos niveles, a un nivel muy superficial como de un tipo de sonido, también un nivel mucho más performático, cómo de la musicalidad presente en la naturaleza..., entonces hay gente que ese vínculo con la naturaleza lo ubican directamente con lo latinoamericano.
Para mí misma es demasiado complejo, o sea, si de repente yo escuché un montón de xilófonos, un montón de percusiones y eso creo se mezcló con otros gustos, como que no me desvela y me parece interesante, para mí es como un ingrediente más dentro de una cosa muy compleja qué es lo que hace que a uno le interesa en unas cosas y no otras. Siento que definitivamente hace parte de mi identidad pero que está muy transformado, que está muy mediado por una experiencia personal, entonces no sé, el hecho de que descubriera a Bártok y de repente Bártok se me parecía algo que me gustaba antes, porque así funciona un poco la cabeza, como por referencias, no sé, es demasiado complejo como para decir es así y eso representa para mí.

M: ¿Y qué sientes cuando dicen que eres compositora colombiana, presentan tu música en otras partes? Es un lugar de nacimiento solamente..., o qué te trae.
V: Obviamente estando en Francia y venir de Colombia… sí es venir de más lejos, sí es venir en unas condiciones más difíciles, es simplemente tener que haber pagado el hecho de estar allá y que no vengo de una familia así súper adinerada, entonces es un pequeño mérito, es como decir, ella viene de más lejos que otra gente y en este momento ocupa un lugar y su música ha llegado hasta tal punto y hasta tal público, sí es una cosa un poco meritoria. Y también me parece que justamente por esa dificultad de condiciones hay como una cuestión de carácter, creo que es lo mismo, qué es como decir, hay una obstinación que me hizo llegar hasta tal lugar; y a veces siento que en algunos contextos hay un aire un poquito colonial de decir, qué tiene parte de verdad, ella tuvo menos posibilidades..., y es como claro porque los europeos nos las robaron..., así como remontar mucho la historia y después hasta qué punto la igualdad en los países en desarrollo latinoamericanos, africanos, de muchas partes, lo son a costa de los países desarrollados..., entonces hay una especie de bienestar social que a ellos les da el hecho de que yo ocupe un lugar importante, para ellos porque es como decir, no sé cómo explicarlo..., como una conciencia de esa injusticia de todo ese pasado colonial y decir como bueno menos mal..., no sé no sé cómo interpretarlo.

M: Pero sientes esa tensión ahí.
V: Claro, ya llegaba a ser muy explícita. Me han dicho, muy chistoso, ¿no es muy duro para ti la vida siendo mujer joven y latinoamericana? Así, ¡pah!. Y había una persona que decía que los compositores colombianos en Francia tenían como una especie de urgencia de hacer que era particular frente a los franceses, que tenían como un poco más de condiciones y que estaban más acostumbrados a unas condiciones. Esa, digamos, me parecería una actitud como de una identidad no nacional pero si regional, no sé, política, y claro las personas que tienen menos acceso tienen una relación distinta a los medios, entonces efectivamente yo en una época aprovechaba todos los proyectos que se me atravesaban y era un poquito hiperactiva porque tenía como esa sensación de hoy tengo mañana no sé, antes no tuve, entonces trato de hacer todo lo que puedo con lo que tengo hoy, que efectivamente es una dinámica distinta de vida que una persona que ya ha tenido las condiciones, qué sabe que las va a tener, que va de pronto a buscar un puesto, qué va a tener casi que un recuerdo histórico de una comodidad, entonces no sé, yo siento que para mí al contrario las dificultades han sido muy beneficiosas. Ahorita también una mujer compositora me decía, ay… es que estamos de moda Violeta toca aprovechar, y es verdad, ahí hay una gran atención..., y entonces

[36] *La princesse légère*. Ópera compuesta por Violeta Cruz por encargo de la Opéra Comique de París y estrenada en la misma ciudad en 2018.

yo decía, no justamente todo lo negativo que usted señala también se convirtió en unas condiciones positivas en un momento de esa búsqueda de reivindicación, de buscar igualdad más visibilidad, como que yo siento que he sido muy afortunada y que he tenido muchas mejores condiciones que muchos hombres compositores y hay muchos hombres compositores que están muy bravos porque la programación comienza a favorecer casi que exageradamente a las mujeres..., pues lo exagerado no sé…

M: Sí, pues en el Festival hay compositores colegas amigos que me dicen, ¿por qué un festival sólo de mujeres? Y les digo, porque el 99% de los programas son de hombres durante todo el año, ustedes no se dan cuenta de eso, pero yo sí.

V: Es un poco raro decirlo desde adentro, pero sí, reconozco que he disfrutado de ese momento histórico muy particular y que espero que cada vez sean menos privilegios y más una condición. A veces cuando pienso si he tenido más oportunidades que otras personas, como que siento que las oportunidades siempre han sido selectivas y siempre ha sido político, que antes no eran las mujeres; imaginemos cuando no había mujeres compositoras sino sólo compositores siempre había unos más favorecidos, lo único que yo puedo decir es que yo nunca quería escribir música que suene más femenina para ganar más, eso sería una desviación del objetivo de manera oportunista, que siento pues, que si uno hace lo que tiene que hacer como que está tranquilo y no siento que le esté quitando el espacio a nadie.

Bueno también es chistoso porque hay cosas con las que uno no está de acuerdo y también lo benefician, qué es el sistema francés, qué es dar muchos recursos a pocas personas, entonces eso hace que cuando ellos buscaron pues yo estaba en el pequeño grupo en donde ellos van a buscar, y digamos a los franceses que están muy en contra del sistema francés les tranquiliza que yo no sea francesa por qué dicen bueno por lo menos si van a favorecer a pocos, que vengan de lejos, pero pues entiendo porque ellos dicen que es un sistema muy injusto, y por lo menos que una injusticia sea como para disminuir otra injusticia, como para compensar…, y uno dice, me eligieron, pero me eligieron de un grupo reducido. Así funciona un poquito la programación francesa y es completamente reprochable y es como que yo fui por beneficio personal de mi carrera a un lugar en donde tienen una política de la que ahora soy crítica, pero digamos que siempre y cuando no trabaje para hacer que perdure, mi conciencia puede estar tranquila, las políticas son muy complicadas siempre hay capas y capas y capas.

Bibliografía

- Aharonián, C. (2012). *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé
  - (1994). Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, 15*(2), 189–225.
- Anzaldúa, G. E. (2003–2004). Speaking across the divide: An email interview. *Studies in American Indian Literatures, 15*(3–4), 7–22.
  - (1988). Una carta a escritoras tercermundistas, en Castillo, A. y Moraga, C. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco, ISM Press.
- Araújo. H. (1989). *La Scherezada criolla*. Bogotá, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Barriga Monroy, M. L. (2013). *Historia de la educación musical en Bogotá 1880-1920. Un palimpsesto indescifrable* [Tesis doctoral, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. *El Artista*, (10), 301–302.
- Bermúdez, E. (2007). *Historia de la música en Santafé de Bogotá durante la Colonia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Estudios de Danza*, (13), 25–46.
- Cartagena Festival de Música. (15 de enero) de 2026. Programas de mano por año a 2017 a 2026. https://cartagenamusicfestival.com/
- Círculo Colombiano de Música Contemporánea [CCMC]. (2010). *Definición de música académica contemporánea*. Bogotá, CCMC.
- Citron, M. (1993). *Gender and the Musical Canon*. New York, Cambridge University.
- Cortés, J. (2004). *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)* f Jaime Cortés Polania. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia – Unibiblos.
- De Cultura, I. C. (1992). *Compositores colombianos: vida y obra: catálogo*. Bogotá, Editorial Gente Nueva.

- Del Carmen Gómez Muntané, M., Carredano, C., & Rodríguez, V. E. (2016). *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Vol. 3). México, Fondo de Cultura Económica.
- Duque, E. A. (2007). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Fundación de Música.
- Garay, J. C. (2020). *Memorias familiares y partituras de Nicolasa de las Mercedes Garay Díaz*. Bogotá, El Espectador.
- Fugellie, D. (2025). «Del máximo rigor a la máxima libertad». El serialismo en la enseñanza y creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en Buenos Aires. *Anuario Musical, 80*.
- Fula. M. (2012). *Repertorio y archivo: el tránsito de las mujeres bogotanas del espacio privado al público a través de la música del siglo XIX*. En Millán, C., & Quintana, A. Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez Moreno, P. P. (2018). Prefacio. En P. P. Gómez Moreno (Ed.), *Aprender, crear, sanar: Estudios artísticos en perspectiva decolonial* (pp. 7–13). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González Rodríguez, J. P. G. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Izosa, C., & Lozano, M. (2012). *Investigación sobre el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. Bogotá, Universidad El Bosque.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Cátedra.

  - (2019). Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno. Consonni.
- hooks, b. (2004). Mujeres negras: Dar forma a la teoría feminista. En *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras* (pp. 33–50). Traficantes de Sueños.
- Lispector, C. (2023). *La hora de la estrella*. Corregidor.
- Martínez, L. G. M. (2014). *Maruja hinestrosa: la identidad nariñense a través su piano*. Pasto, Panamericana.
- Lacombe, A. (2016, 27 de mayo). La potencia de quedarse sin palabras: Entrevista a María Lugones. *Página/12.* https://www.revistaadynata.com/post/la-potencia-de-quedarse-sin-palabras---entrevista-a-mar%C3%ADa-lugones-por-andrea-lacombe

- Lorde, A. (1978). *La transformación del silencio en lenguaje y acción*. En *Lo erótico como poder y otros ensayos*. The Crossing Press/Feminist Series.
- Lugones, M. (2021). *Hacia un feminismo decolonial: Una antología*. Eterna Cadencia.
- Marulanda, O., (1989). *Las mujeres compositoras de Colombia, o un capítulo de nuestra música que no tiene historia*. Bogotá, Alcaldía Mayor.
- Millán, C., & Quintana, A., (2012). Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá. (30 enero de 2026). *Biblioteca especializada en música. Programas de mano*. https://filarmonicabogota.janium.net/janium-bin/referencista.pl?Id=20260228233956
- Palma, H. G. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida: Blanca Alvarez de Parra, Isabel Chava Rubio, Leonor Buenaventura de Valencia*. Ibagué, Conservatorio del Tolima.
- Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá, Editorial ABC.
- Pulido, O. (1991). *Sor Juana Inés de la Cruz y la música*. México City, UNAM.
- Potes, A. (2019). Entrevista en *Las Américas en Concierto*. Nueva York, Archivo personal.
- Potes, A. L., & Rozental, R. (2019, 7 de marzo). *Ensalada de hinojo con música contra la soledad*. *Carreta de Recetas*. https://carretaderecetas.com/ensalada-de-hinojo-con-musica-contra-la-soledad/
- Ramos. P. (2003). Feminismo y Música. Introducción y Crítica. Madrid, Narcea, S.A. Ediciones.
- Romano, A. M. (2012). *Jacqueline Nova: de la exploración a la experimentación de la libertad*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Romano, A., (2002) *Jacqueline Nova, recorrido biográfico.* Bogotá, A contratiempo 12, p. 28-42.
- Rodríguez, M. E. (2010). *[Escuchemos nuestro pasado. La música en la época de la Independencia y en los primeros tiempos republicanos]*. Medellín, Todos Somos Historia. Canal Universitario de Antioquia.

- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (G. Fortún, Trad.). Barrett/Dos Bigotes.
- Vargas, M. (2018). *Compositoras y creadoras musicales/sonoras desde Colombia*. Blog online, disponible en: https://compositorasycreadorasmusica.wordpress.com/