

# Del Cafetero, de Maruja Hinestrosa, al Hombre macho, de Adán Guevara: género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica\*

*FROM CAFETERO, BY MARUJA HINESTROSA, TO HOMBRE MACHO, BY ADÁN GUEVARA:  
GENDER AND TRANSNATIONALISM BETWEEN COLOMBIA AND COSTA RICA*

*DO CAFETERO, DE MARUJA HINESTROSA, AO HOMBRE MACHO, DE ADÁN GUEVARA:  
GÊNERO E TRANSNACIONALIDADE ENTRE A COLÔMBIA E A COSTA RICA*

**Luis Gabriel Mesa Martínez\*\***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 13- Número 2 / Julio - Diciembre de 2018  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. xx-xx

Fecha de recepción: 24 de julio de 2017  
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2017  
Disponible en línea: 1 de junio de 2018  
doi:10.11144/javeriana.mavae13-2.dcdm

- \* Artículo de investigación. Este artículo es resultado del proyecto de investigación titulado *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*.
- \*\* Bachelor of Arts por Macalester College, magíster y doctorado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada. Director de la Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. ORCID: 0000-0002-2330-9145



## Resumen

La música latinoamericana recoge un amplio espectro de tradiciones compartidas que desafían la noción convencional de fronteras nacionales y abren discusiones sobre factores de identidad personal, regional, nacional y continental. Este artículo toma como ejemplo un pasillo colombiano compuesto por una mujer de origen nariñense, el cual fue reinterpretado por un cantautor costarricense y territorializado como una pieza representativa del folclor de Guanacaste. La obra original se conoce en Colombia como el *Cafetero*, de la pianista pastusa Maruja Hinestrosa Eraso. La versión costarricense tiene el título de *El hombre macho*, y por muchos años ha sido atribuida al guanacasteco Adán Guevara Centeno. El objetivo del artículo apunta a profundizar y analizar los alcances de estas correspondencias, señalando ejes de relación que conecten las historias de la música en ambos países y cuestionando las posturas regionalistas en torno a estas composiciones. La metodología integra el análisis de fuentes escritas y sonoras, en articulación con un trabajo de campo que inició en Pasto (Colombia) y se complementó con una estancia de investigación en San José y Guanacaste (Costa Rica). Los resultados dan cuenta de los estrechos vínculos que se presentan en distintas músicas latinoamericanas, proponiendo una discusión fundamentada en dos conceptos relevantes para las obras musicales en cuestión: *género* y *transnacionalidad*.

**Palabras clave:** identidad; mujer; género; transnacionalidad; Colombia; Costa Rica; folclor.

## Abstract

Latin American music has a wide spectrum of shared traditions that challenge the conventional notion of national frontiers and open up discussions about personal, regional, national and continental factors of identity. This article uses the example of a Colombian "pasillo" composed by a woman originally from Nariño, which was re-interpreted by a Costa Rican singer and composer and territorialized as a representative piece of the Guanacaste folklore. The original piece is known in Colombia as *el Cafetero*, by the pianist from Pasto, Maruja Hinestrosa Eraso. The Costa Rican version is titled *El hombre macho*, and for many years it has been attributed to Adán Guevara Centeno from Guanacaste. This article aims at deepening and analyzing the scope of such correspondences, pointing out the relationships between the histories of music in both countries and questioning the regionalist positions surrounding these compositions. The methodology integrates the analysis of written

and sound sources, in articulation with field work that started in Pasto (Colombia) and was then complemented with a research placement in San José and Guanacaste (Costa Rica). The results evidence the close links found in multiple Latin American music pieces, suggesting a discussion based on two relevant concepts for the music masterpieces in question: *gender* and *transnationalism*.

**Keywords:** Identity; woman; gender; transnationalism; Colombia; Costa Rica; Folklore.

## Resumo

A música latino-americana possui um amplo espectro de tradições compartilhadas que desafiam a noção convencional de fronteiras nacionais e abrem discussões sobre fatores de identidade pessoal, regional, nacional e continental. Este artigo usa como exemplo um *pasillo* (ritmo) colombiano composto por uma mulher de origem nariñense, o qual foi reinterpretado por um cantor/compositor costa-riquenho e territorializado como uma peça representativa do folclore de Guanacaste. A obra original é conhecida na Colômbia como *el Cafetero*, da pianista *pastusa* (natural da cidade de Pasto, na Colômbia), Maruja Hinestrosa Eraso. A versão costa-riquenha tem o título de *El hombre macho*, e por muitos anos tem sido atribuída ao guanacasteco Adán Guevara Centeno. O objetivo do artigo visa aprofundar e analisar os alcances destas correspondências, ressaltando eixos de relação que unam as histórias da música em ambos os países e questionando as posturas regionalistas em relação a estas composições. A metodologia integra a análise de fontes escritas e sonoras, em articulação com um trabalho de campo iniciado em Pasto (Colômbia) e complementado com uma pesquisa em San José e Guanacaste (Costa Rica). Os resultados revelam os estreitos vínculos que se apresentam em distintas músicas latino-americanas, propondo uma discussão fundamentada em dois conceitos relevantes para as obras musicais em questão: *gênero* e *transnacionalidade*.

**Palavras-chave:** identidade; mulher; gênero; transnacionalidade; Colômbia; Costa Rica; folclore.

## INTRODUCCIÓN

Sobre un documento de 1933, bajo el pseudónimo de Margot como compositora, figura uno de los registros más tempranos en Colombia de un pasillo para piano titulado *Cafetero*. Se trata de una de las páginas del número 48 de *Ilustración Nariñense*, revista que se imprimía en Pasto desde 1924 y en la cual se publicó, para esa edición específica, una lista de obras musicales sometidas a concurso a fin de promover la cultura en el departamento de Nariño (Delgado 1933). Aunque el uso de pseudónimos hace difícil confirmar quiénes eran o no mujeres en la lista de compositores, llaman la atención las *Danzas n.º 2 y 3* de una concursante inscrita con el nombre de Jema, así como una marcha guerrera titulada *Himno a Colombia* por parte de Genoveva.

En una sociedad altamente conservadora como la de Pasto en las primeras décadas del siglo XX, estudiar el desempeño de las mujeres latinoamericanas se vuelve necesario para reescribir una historia de la música que no solo sobrepase el eurocentrismo preponderante de la literatura relacionada, sino que desafíe su concentración casi exclusiva en figuras masculinas.

La mujer que presentaba para aquel entonces un pasillo para piano ante un concurso regional seguramente no dimensionaba el impacto que esta composición tendría en la radiodifusión y la discografía internacional; tampoco habrá anticipado que su *Cafetero*, escrito desde una ciudad tan apartada de la capital colombiana, se convertiría en uno de los grandes símbolos de la música nacional; pero, menos aún, habrá imaginado que, después de su muerte, en el siglo XXI, se revelaría que la misma pieza musical representaba también un emblema local en otro país latinoamericano, y bajo un título evidentemente ajeno a sus intenciones originales: *El hombre macho*, canción atribuida a Adán Guevara Centeno en la provincia de Guanacaste (Costa Rica).

Este artículo relaciona los nuevos alcances de una investigación que inició en el sur de Colombia en 2012, con el fin de identificar, recuperar y difundir las obras de Maruja Hinestrosa, pianista y compositora oriunda de Pasto (departamento de Nariño). Inicialmente, se reseñará el desarrollo histórico de su pasillo *Cafetero*, desde su relevancia tanto local como global. Se discutirá, enseguida, la confrontación que se presentó en 2015, tras corroborar que casi el mismo material instrumental del *Cafetero* (Colombia) coincidía con la música de *El hombre macho*, canción representativa del folclor de Guanacaste (Costa Rica). Se concluirá, finalmente, con una discusión en torno a los conceptos de *género* y *transnacionalidad*, subrayando la arbitrariedad de las fronteras geográficas en la circulación de músicas latinoamericanas.

## MARUJA HINESTROSA Y LA GÉNESIS DEL *CAFETERO*

La Margot de la lista de concursantes citada arriba corresponde a la compositora nariñense María de la Cruz Hinestrosa Eraso, más comúnmente conocida como Maruja Hinestrosa (1914-2002). Como tributo al primer centenario de su natalicio, el autor de este artículo publicó en 2014 el libro y trabajo discográfico titulados *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*, con los cuales se logró la recuperación de obras inéditas a partir de fuentes de archivo, en su mayoría procedentes de colecciones privadas. El resultado final incluyó la edición, transcripción y arreglos de veinte composiciones de Hinestrosa, el registro fonográfico de diecisiete obras en un disco compacto y un análisis del contexto sociohistórico de la vida de la compositora (véase figura 1).

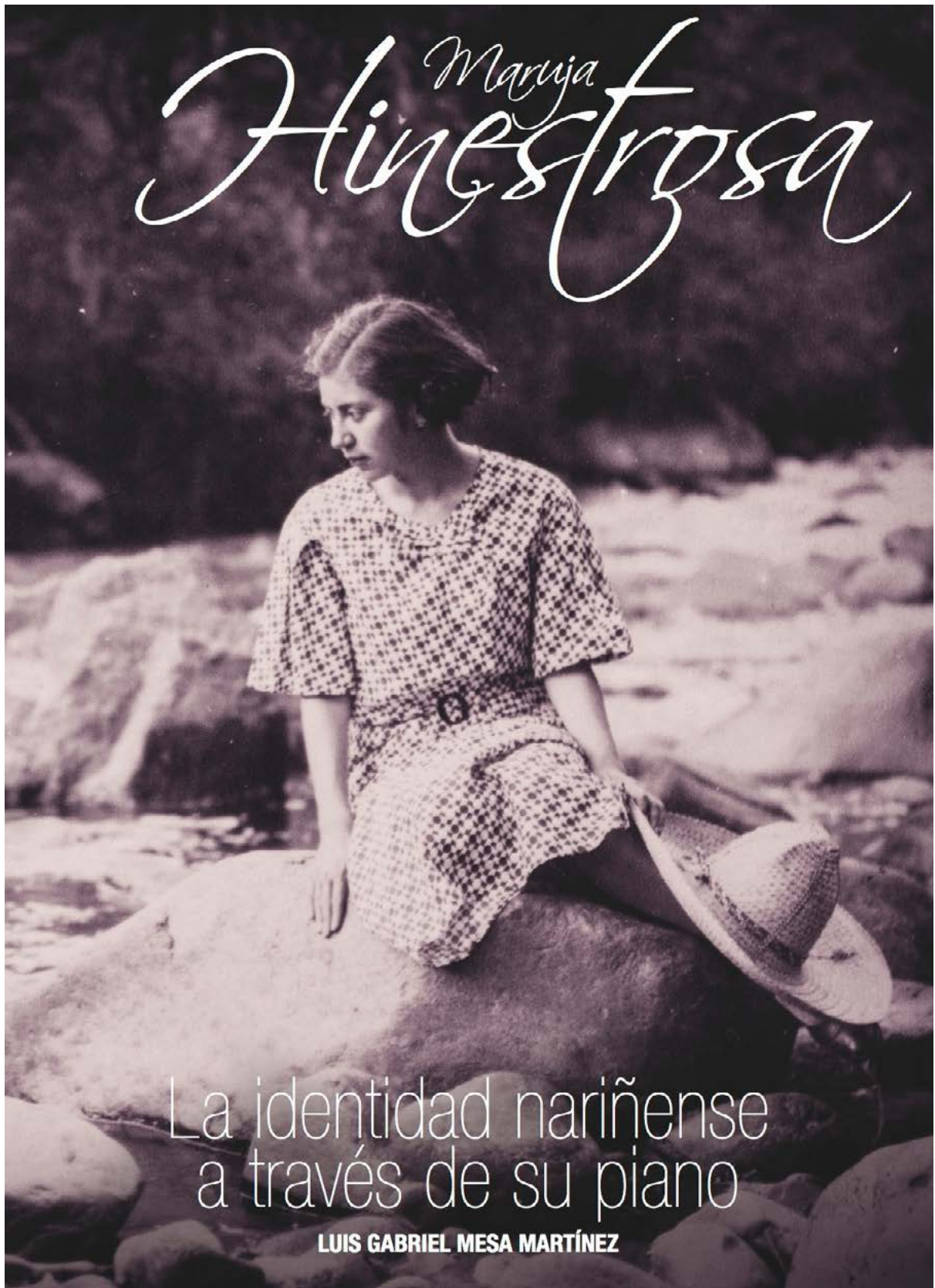


Figura 1. Portada del libro *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (2014b).  
Fuente: Colección de Jaime Rosero Hinestrosa.

De acuerdo con una de las últimas entrevistas a Hinestrosa realizada por Lucía Pérez, su pasillo *Cafetero* fue compuesto a los 14 años en versión instrumental para piano, siendo la primera creación de su carrera artística (Mesa 2014b, 81-82). Según su testimonio, el título había sido asignado por su padre, Roberto Hinestrosa, al sugerir que la pieza fuera estrenada en el Congreso de la Federación Nacional de Cafeteros que se celebraría en Pasto en la década de 1930. El evento en cuestión marcaría el debut público de Hinestrosa como pianista y compositora, siendo todavía estudiante de colegio bajo la instrucción de religiosas franciscanas.<sup>1</sup>

El orgullo del pueblo pastuso por ser anfitrión del congreso, y por haber contado con una composición inédita en la celebración, se manifestó en columnas de prensa y reseñas históricas a lo largo del siglo XX. En algunas de ellas, se optó por tergiversar los detalles del acontecimiento bajo una óptica netamente regionalista. Tal fue el caso de una publicación de Guillermo Payán Archer (s. f.) bajo el título “Otro himno nacional”, en la cual se refirió a una supuesta reacción de Mariano Ospina Pérez (entonces presidente de la Federación), quien, según su relación de los hechos, había escuchado a Hinestrosa “con emoción y asombro [...] no pudo contenerse y le pidió que bautizara su melodía con el título de *El Cafetero*”:<sup>3</sup>

El testimonio personal de la compositora difiere de esa versión, pues, en entrevistas conservadas en registros sonoros del archivo familiar,<sup>2</sup> Hinestrosa sostuvo que su posición de mujer se prestó por muchos años para ser subestimada como artista, sin ser ese evento la excepción. Contrario a lo expresado por Payán Archer, el episodio fue más bien decepcionante para ella: “Le dije: doctor Ospina, guarde este pasillito para que se acuerde de Pasto”;<sup>4</sup> a lo cual él había respondido con absoluta indiferencia arrojando la partitura sobre la mesa de los congresistas. Más frustrante aún había sido el encuentro con el compositor nariñense Julio Zarama, a quien visitó por instrucción de su madre —Julia Eraso— para darle a conocer la misma obra: “Me dio en la cabeza con la partitura y le dijo a mi mamá: póngala a aprender costura, aritmética, gramática... que eso es lo que le va a servir. La música no se ha hecho para las mujeres sino para nosotros los hombres” (Lucía Pérez, comunicación personal).

A pesar de los anteriores impases, Hinestrosa señalaba en sus entrevistas una anécdota que, en su opinión, explicaba el porqué de la circulación que involuntariamente logró su pasillo a partir de la década de 1930. En un relato para el programa televisivo *La noche del Galeras* (1993), la compositora sostuvo que pocos años después del Congreso viajó con su esposo Jorge Rosero Rivera a Bogotá, donde fue sorprendida por uno de los miembros de la Federación Nacional de Cafeteros.<sup>5</sup> Al reconocerla en la calle, la detuvo para comentarle que él había conservado la partitura originalmente destinada a Ospina Pérez.

Por otra parte, la emisión recurrente del *Cafetero* en estaciones de radio del país se suma a las razones que fortalecieron la difusión del pasillo desde la década de 1940. Tal es el caso de La Voz Amiga, emisora fundada en 1939 por la logia Libres de Caldas y dirigida en aquel entonces por Luis Carlos González (Mesa 2014b, 88). Se debe tener además en consideración la inminente circulación de registros fonográficos de música colombiana,



dentro y fuera del continente americano. En la comunicación personal de Lucía Pérez citada, por ejemplo, se señala la presencia del *Cafetero* en Corea hacia mediados de siglo, cuando tropas militares de Colombia fueron trasladadas a la guerra entre 1951 y 1954. Hinestrosa lo explicó en los siguientes términos:

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

Si bien estas referencias son de carácter anecdótico y se basan en el testimonio directo de la compositora, hay dos razones de peso que justifican la importancia de ese posicionamiento alcanzado por el *Cafetero* en la escena nacional y latinoamericana. La primera, como se puede corroborar en la tabla 1, radica en el elevado número de grabaciones que fortalecieron la difusión del pasillo desde la década de 1950 hasta la actualidad. La segunda se basa en la presencia temprana de la composición en Costa Rica, donde se registra desde esa misma década la existencia de *El hombre macho*,<sup>6</sup> canción atribuida al compositor guanacasteco Adán Guevara Centeno (1913-1980), cuyo material musical coincide casi literalmente con el pasillo de Hinestrosa.

## PARALELISMOS ENTRE EL *CAFETERO* Y EL *HOMBRE MACHO*

Para comparar musicalmente las dos obras, conviene partir de los siguientes elementos: estructura, armonización, melodía, ritmo y letra. Las transcripciones presentadas a continuación se realizaron a partir de fuentes específicas, así:

La del *Cafetero*, en primera instancia, se basó en una versión manuscrita conservada por Jaime Rosero Hinestrosa, hijo de la compositora. De *El hombre macho* no fue posible ubicar una partitura, pero sí una grabación discográfica en el álbum titulado *Al pie del balcón: serenatas de Guanacaste* (2005).<sup>7</sup> Además, la visita del autor al cantón de Santa Cruz de Guanacaste en 2016 —como parte del trabajo de campo para esta nueva fase de la investigación— permitió registrar *in situ* una versión instrumental de la obra en marimba guanacasteca; los intérpretes fueron Abel Antonio Guadamuz Mendoza, Santos Édgar Leal Obregón y Jorge Luis Madrigal Ruiz.<sup>8</sup>

La transcripción que aquí se presenta de *El hombre macho* se basó en ambas referencias, bajo el siguiente criterio: la primera incluía una parte vocal, lo cual permitió reconocer la relación prosódica de las palabras con el comportamiento melódico de la canción; la segunda coincidía con la misma introducción instrumental del *Cafetero* colombiano, que por alguna razón fue modificada en la versión del álbum *Al pie del balcón* (véanse figuras 2 y 3).

TABLA 1. SELECCIÓN DE ALGUNAS GRABACIONES DEL *CAFETERO* EN COLOMBIA ENTRE 1957 Y 2008

Título del álbum	Ciudad	Sello discográfico	Año de producción
Álbum <i>Shell de ritmos colombianos</i> (10 LP)	Bogotá	Shell	1957-1967
<i>De mi terruño: Maruja Hinestrosa al piano</i> (LP)	Medellín	Sonolux	1965
<i>El cafetero y otros pasillos de antaño</i>	Medellín	Victoria	1975
<i>50 años de música colombiana</i> (LP)	Medellín	Sonolux	c. 1979
Álbum <i>de oro de la Estudiantina Fuentes</i> (LP)	Medellín	Fuentes	1985
<i>Joyas de la música colombiana</i> (LP), vol. IX	Medellín	Sonolux	1985
<i>Música colombiana de antología</i> (LP). Intérprete: Estudiantina Terig Tucci	Medellín	Sonolux	1985
Concierto de Ruth Marulanda en la Biblioteca Luis Ángel Arango (cinta magnetofónica)	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	1985
<i>Por ti Colombia: Diez años del Festival de Hatoviejo - Cotrafa</i> (CD). Intérprete: Opus II Trío	Medellín	Cotrafa	1996
<i>Desde el alma de Colombia</i> (CD)	Medellín	Codiscos	1996
<i>Banda Sinfónica de Nariño</i> (CD)	Pasto	Fondo Mixto de Cultura de Nariño	1997
<i>Música por la paz de Colombia</i> (CD), vol. II	Paipa	Bandas Ganadoras del Concurso Nacional de Paipa	1998
<i>Conciertos colombianos</i> (CD), vol. II	Medellín	Entidad Universitaria Bellas Artes	1999
<i>Guafa Trío: Entreverao</i> (CD)	Bogotá	Guafa Trío	2000
<i>Lo mejor del requinto</i> (CD), vol. II	Bogotá	El Dorado	2001
<i>XI Festivalito Ruitoqueño de Música Colombiana</i>	Ruitoque	Festivalito Ruitoqueño	2001
<i>La sublime música del sur de Colombia</i> (CD)	Bogotá	Colmúsica	2002
<i>Joyas de la canción colombiana, n.º 15</i> (CD)	Bogotá	Club Internacional Coleccionistas de Discos y Amigos de la Canción Popular	2003
<i>Seresta II: Ancestral</i> (CD)	Medellín	Guana Records	2002
<i>Festival Mono Núñez 2005</i> (CD) Interpretación: Gloria Belén Machado	Cali	Funmúsica	2005
<i>8 Festival Cuyabrito de Oro</i> (CD)	Armenia	Festival Nacional Infantil de Música Andina Colombiana Cuyabrito de Oro	2008

Fuente: Elaboración propia.

# Cafetero

Compositora: Maruja Hinestrosa Eraso  
Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

Piano

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of music. The first system (measures 1-5) features a treble clef with a melodic line containing triplets and a bass clef with a steady accompaniment. A first ending bracket spans measures 1-5. The second system (measures 6-10) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 11-16) shows a more complex melodic line with many beamed notes and a consistent accompaniment. The fourth system (measures 17-22) continues this complexity. The fifth system (measures 23-28) includes a first ending bracket and a second ending bracket, with a key signature change to one flat indicated by a double bar line. The sixth system (measures 29-34) concludes the piece with a final melodic phrase and accompaniment.

Figura 2. Transcripción del *Cafetero*.

Fuente: Edición musical del autor, a partir del manuscrito original de la compositora (archivo personal de Jaime Rosero Hinestrosa).



The image displays a musical score for the piece 'Cafetero'. The score is written for piano and is organized into seven systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece begins at measure 35. The first system (measures 35-40) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system (measures 41-47) includes a first ending bracketed over measures 41-44 and a second ending bracketed over measures 45-47. The third system (measures 48-53) continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand. The fourth system (measures 54-59) shows a continuation of the piano accompaniment. The fifth system (measures 60-66) features a melodic line in the right hand with some grace notes. The sixth system (measures 67-72) includes a melodic line in the right hand with a first ending bracketed over measures 67-70 and a second ending bracketed over measures 71-72. The seventh system (measures 73-76) concludes the piece with a final melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and repeat signs.

Figura 2. Transcripción del *Cafetero*.  
Fuente: Edición musical del autor, a partir del manuscrito original de la compositora (archivo personal de Jaime Rosero Hinestrosa).

# El hombre macho

Letra: Adán Guevara Centeno  
 Música basada en el pasillo "Cafetero"  
 de Maruja Hinestrosa  
 Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

8<sup>va</sup> G7

8 G7 C

13 G7 C G7

18 C F G7 C

24 G7 C G7

30 C G7 C

36 F G7 C C7 F

44 C7

53 F F7

62 Bb Gm F

69 C F

Yo soy un hom-bre ma-cho de ver-dad me ba ñoen el tra - ba-jo con su-dor le doy a mis a -  
 mi-gos laa-mis-tad y pa-rau-na cho - li - ta ten-go-a-mor. Al ha-chay al ma - che-te soy ga-lán  
 tra-ba-joen el co-rral y sé bue-yar y nohay o - trohom - bre que me pue - da ma-chu-car.  
 Ay cho - li - ta da-me tu que - rer te lo pi-do con el co-ra - zón que si me quie-res vas a ver  
 que yo teha-ré fe - liz con mi pa-sión con el pe-cho te pro-te-ge - ré tu-yaen - te-ra se-rá mii lu-  
 sión y pa-ra ti con-quis-ta-ré la fe-li-ci-dad. Mi huer-tay mi co - rral le da - rá  
 a-li-men-toa-bud-dan-tey cons-tan-teal ho - gar con la llu - viay el sol se con-ver-ti-ríen  
 mie-les mi sal de su-dor. Con-ti-goen el rin-cón so - ña - ré queel mun-does pa-ra - i soy queel  
 due - ño yo soy y que tú mi com-pa - ñe-ra me des tus ca - ri-cias siem-pre pla-cen  
 te ras en-tre las de - li - cias deun cie - lo dea - mor que so-ña-mos los dos. Mi huer-tay mi co - dos.

Figura 3. Transcripción de *El hombre macho*.  
 Fuente: Edición musical del autor, a partir de la grabación de la obra en el álbum *Al pie del balcón: Serenatas de Guanacaste* (2005) y del registro resultante del trabajo de campo en Santa Cruz (2016).

Retomando los elementos de análisis mencionados arriba, se podrían tener en cuenta las siguientes consideraciones:

- Estructura: la versión colombiana y la costarricense constan de una introducción de 7 compases, seguida de dos secciones de construcción simétrica, cada una con 16 compases. Luego, transitan a una tercera sección que, en el caso del *Cafetero*, tiene 32 compases; y en el de *El hombre macho*, 34.
- Armonía: las transcripciones permiten reconocer un esquema armónico prácticamente idéntico en las dos versiones. Las primeras dos secciones se mantienen en la tónica de do mayor y modulan a la subdominante al llegar a la tercera parte (fa mayor). Se reconoce una mínima diferencia en el compás 65 de la transcripción de *El hombre macho*, donde la armonía se desplaza a un segundo grado (sol menor) en lugar del cuarto menor (si bemol menor desde la anacrusa al compás 68 del *Cafetero*).<sup>9</sup> Por lo demás, las progresiones armónicas son las mismas en las tres partes de ambas versiones.
- Melodía: el comportamiento melódico es el que más sugiere variaciones, sin dejar de ser reconocible el material original del *Cafetero*. Estas modificaciones responden a la prosodia del texto de Guevara. La frase cadencial en las dos primeras partes de *El hombre macho*, por ejemplo, difiere de los gestos breves y fragmentados del *Cafetero* para poder articular las sílabas de versos más extensos como “y no hay otro hombre que me pueda machucar” (cc. 20-23) o “y para ti conquistaré la felicidad” (cc. 36-39).
- Ritmo: ambas versiones coinciden en el uso de un acompañamiento rítmico de pasillo, en métrica de  $\frac{3}{4}$ . Sin embargo, los mismos segmentos cadenciales señalados en el punto anterior se caracterizan en *El hombre macho* por un carácter sincopado —en el ritmo melódico— que no está presente en la versión de Hinestrosa.

Para comprender los puntos de relación y las diferencias entre las dos piezas, conviene recordar que, de acuerdo con las fuentes primarias del archivo familiar de Hinestrosa, el pasillo *Cafetero* nació originalmente como una obra instrumental para piano entre 1928-1929.<sup>10</sup> Este formato se puede confirmar en las partituras manuscritas conservadas por Jaime Rosero Hinestrosa (hijo), además de las grabaciones como pianista solista realizadas por la compositora; una de ellas corresponde a la producción discográfica con doce obras de su autoría para el sello Sonolux (1965). A esto se puede añadir que, en la descripción de las obras sometidas a concurso en la revista *Ilustración Nariñense* citada (1933), se presentaba la obra de Margot como un pasillo para piano.

Solo en una fase tardía, hacia la década de 1980, la compositora optó por agregar una letra con el fin de presentar una versión vocal que pocas veces ha sido registrada en Colombia.<sup>11</sup> De acuerdo con una reciente entrevista al músico nariñense Wolfran Luis Rosero Pérez, la compositora contaba con un esbozo parcial de la letra, y fue él quien completó los versos restantes para presentar una propuesta vocal ante el Festival Nacional Mono Núñez.<sup>12</sup> Esta fue estrenada por el dueto Elegía, integrado en ese entonces por Carmen Cerón y el mismo Wolfran Rosero.

Como fuente complementaria, existe una grabación del *Cafetero* con letra que corresponde a un registro inédito del dueto Acantos, integrado por Bernardo Jurado y Jenny Amanda Muñoz, el cual fue presentado como material de audición para el Concurso Nacional de Duetos Hermanos Moncada en 2015.<sup>13</sup> Naturalmente, la letra en cuestión no guarda relación alguna con la de Adán Guevara:<sup>14</sup>

## El Cafetero

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

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

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

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

Cafetero eres tú,  
el pasillo que canta  
y que siente eterna juventud,  
en tus notas yo grabé  
el sabor exquisito del grano de café;  
ramilletes de color  
desgranados con manos de amor,  
fresco aroma,  
campo de sonrisas,  
cargas pepas negras, verdes y rojizas,  
inspiras el cuadro que plasmo en mi lienzo lleno de color.

(letra de Maruja Hinestrosa y Wolfran Luis Rosero Pérez. Pasto, c. 1980)

*El hombre macho*

Yo soy un hombre macho de verdad,  
me baño en el trabajo con sudor,  
le doy a mis amigos la amistad  
y para una cholita tengo amor.  
Al hacha y al machete, soy galán,  
trabajo en el corral y sé bueyar,  
y no hay otro hombre que me pueda machucar.  
Ay, cholita, dame tu querer,  
te lo pido con el corazón,  
que si me quieres vas a ver  
que yo te haré feliz con mi pasión,  
con el pecho te protegeré,  
tuya entera será mi ilusión,  
para ti conquistaré la felicidad.  
Mi huerta y mi corral le dará  
alimento abundante y constante al hogar,  
con la lluvia y el sol  
se convertirá en mieles mi sal de sudor.  
Contigo en el rincón, soñaré  
que el mundo es paraíso y que el dueño yo soy,  
y que tú, mi compañera,  
me des tus caricias, siempre placenteras  
entre las delicias, de un cielo de amor  
que soñamos los dos.  
  
(letra de Adán Guevara. Nicoya, 1953)

El primer contacto del aquí suscrito con esta versión costarricense fue posterior a la publicación de su libro *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (2014b). El hallazgo suscitaba nuevas inquietudes y ampliaba los objetivos originalmente trazados en la investigación, lo cual desencadenó los siguientes cuestionamientos:

- ¿Qué implica que la obra más conocida de una mujer colombiana —recordada por romper con la hegemonía masculina de la composición nariñense— se conectara con la representación poética de un hombre macho en el imaginario guanacasteco?
- Al poner en circulación esta nueva información, y teniendo en cuenta la fuerza de posturas nacionalistas en ambos países, ¿cómo iban a responder los públicos colombiano y costarricense ante la confrontación?
- ¿Qué conclusiones se pueden presentar en una revelación de esta naturaleza en materia de derechos de autor y de la transnacionalidad detrás del folclor latinoamericano?

La siguiente discusión pretende abordar los anteriores interrogantes, teniendo en cuenta estos nuevos alcances de la investigación y el contacto establecido entre el autor y la Universidad de Costa Rica. En otras palabras, la información presentada en el libro de 2014, particularmente en el capítulo titulado “De cafeteros y otros emblemas nacionales” (Mesa 2014b, 79-105), se complementa ahora con estas nuevas referencias y con el trabajo de campo que tuvo lugar en San José y Guanacaste en mayo de 2016.

## EL CONTACTO CON COSTA RICA Y LA OBRA DE ADÁN GUEVARA

La música, a través de la historia, constituye un mecanismo que no se limita, exclusivamente, a la intención artística de un compositor. Cuando una obra se posiciona como la representación de una colectividad, como sucede con el folclor de un pueblo, sus alcances adquieren un potencial discursivo, incluso político. Los ejemplos antes citados sobre el *Cafetero* como arma de identidad en el caso de soldados presentes en Corea o como un himno de orgullo para el pueblo nariñense dan cuenta del grado de importancia que esta composición tiene en el contexto colombiano. Que la misma música —o casi la misma— sirviera de base a un compositor de Costa Rica para una nueva canción, hasta posicionarse también como folclor regional en la provincia de Guanacaste, subraya aún más ese valor.

Los cuestionamientos enunciados arriba motivaron la búsqueda de fuentes y testimonios directos en San José y Guanacaste. Se estableció en 2016 un primer contacto con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica a través de su decana, María Clara Vargas Cullell. Con este punto de partida, y teniendo en cuenta que los registros sobre Adán Guevara y su obra musical eran escasos, incluso, en bibliotecas y archivos de su país, se propuso una visita académica que permitiría exponer la problemática ante profesores, estudiantes y público general de Costa Rica.

Con el fin de contextualizar a la audiencia desde un enfoque artístico, se llevó a cabo el 9 de mayo de 2016 un concierto en el Teatro de Bellas Artes de esta institución, y al día siguiente una conferencia que pretendía exponer el estado de la pesquisa. En ambos eventos, un cuarteto colombiano, integrado por Ignacio Ramos (flauta), Cristian Guataquira (cuatro), Javier Andrés Mesa (bajo) y quien escribe estas líneas (piano), presentó un programa integral de obras



musicales, principalmente compuestas por artistas nariñenses. Como parte del repertorio, se incluyó el *Cafetero* de Maruja Hinestrosa en versión instrumental, no sin antes mencionar ante los asistentes la razón por la cual esta composición había justificado la visita a Costa Rica. Lejos de presentarse una reacción nacionalista o escéptica, la recepción del público y sus comentarios revelaron una amplia disposición para contribuir al proceso de investigación.

De ese contacto resultaría, por ejemplo, una entrevista al marimbista y profesor de piano Gerardo Duarte de la Universidad de Costa Rica (sede central). Como hijo de Ulpiano Duarte (1929-2015), también marimbista y compositor contemporáneo de Guevara, este testimonio fue de suma importancia para esclarecer dudas con relación al origen de *El hombre macho* en el contexto costarricense:

Yo recuerdo que mi papá y Adán Guevara tocaban juntos y daban serenatas, y entre sus canciones siempre sobresalía *El hombre macho* por ser una de las más conocidas. Tengo muy presente que ambos se referían a la canción como un pasillo colombiano, y nunca oí a don Adán atribuirse la composición a sí mismo. Era más bien la gente la que constantemente pedía “la canción de don Adán”, como sucede muchas veces con piezas que se hacen famosas por sus intérpretes, más que por sus compositores. Es como cuando se hace referencia a las canciones de artistas como Frank Sinatra. Aunque no se trate de composiciones tuyas, el público las asocia con su nombre, porque fue el intérprete que las inmortalizó. (Gerardo Duarte, comunicación personal)

Se podría inferir, entonces, que el *Cafetero* sí fue una composición originalmente escrita por Maruja Hinestrosa en Colombia, teniendo en cuenta, además, las alusiones tempranas a la pieza en documentos como la revista *Ilustración Nariñense* mencionada (1933) o en listados de obras representativas de Nariño como el que incluyó el compositor Luis Enrique Nieto en una autobiografía de 1945 (Nieto, manuscrito inédito), fecha que sigue siendo anterior a las primeras menciones de *El hombre macho* en Costa Rica (1953).

Al testimonio de Gerardo Duarte se suma también el del músico costarricense Max Goldenberg, sobrino de Adán Guevara e intérprete en la grabación discográfica *Al pie del balcón* antes referida (2005). Como apoyo a esta investigación, la gestora cultural Melissa Pacheco Segura llevó a cabo una entrevista semiestructurada en la cual Goldenberg hizo las siguientes anotaciones:

En una ocasión de esas, estábamos en la casa de Barrio Luján, cuando llegaron los dos hermanos Leal de Santa Cruz: Apolinar e Isaac Leal Gómez. Eran dos cieguitos, músicos guanacastecos... y entraron llamando a Adán Guevara porque traían una música para que Adán le pusiera letra. Entonces, yo fui testigo, por ejemplo, de esa pasada de música silbando y tarareando para Adán Guevara, porque ahí no mediaba escritura musical ni nada, sino que era a través de los silbidos o del tarareo... para que Adán Guevara le pusiera letra. Así surgió *Fiesta en Santa Cruz*, que es una fiesta maravillosa del imaginario del santacruceño y del guanacasteco. (Max Goldenberg, comunicación personal)

Aunque parece claro que ese mismo proceder pudo dar origen a una versión costarricense del pasillo *Cafetero*, con letra de Adán Guevara y bajo el título de *El hombre macho*, la relación entre las dos obras conduce a otras reflexiones en torno a los orígenes de músicas folclóricas, y la resultante discusión sobre propiedad artística e intelectual.

Etnomusicólogos como Charles Seeger, por ejemplo, abrieron desde la década de 1960 interesantes debates que cuestionaban los límites de los derechos de autor cuando se trataba de folclor. En su artículo “Who Owns Folklore? A Rejoinder” (1962), sostuvo que la canción folclórica era en sí misma el resultado de procesos de plagio, y que el uso del apelativo *folk* en cualquier música ya constituía un parámetro de dominio público. En sus propias palabras:

It is well known that conscious and unconscious appropriation, borrowing, adapting, plagiarizing and plain stealing are variously, and always have been, part and parcel of the process of artistic creation. The attempt to make sense out of copyright law reaches its limit in folk song.<sup>15</sup> (97)

De igual manera, pronunciamientos contemporáneos como el plasmado por Bruce Ellis Benson en *Music and Transcendence* (2016, 49-64) retoman la discusión y subrayan la dinámica de “préstamo” e “intertextualidad” de la música folclórica, argumentando que el género *per se* nace a causa de materiales preexistentes:

Folk music relies on borrowing and “remixing” strands from other pieces of music that can result in either something that is very close to an existing song or something quite different from anything that already exists. Folk music is so strongly inter-textual that, if such borrowing ceased, so would the genre.<sup>16</sup> (58)

En ese orden de ideas, la preocupación original de esta correspondencia entre el *Cafetero* y *El hombre macho* invita más bien a considerar otros ejes de análisis. Al reconocer la relevancia local de estas piezas tanto en Nariño como en Guanacaste, pierde fuerza la necesidad de establecer radicalmente un momento de origen, siendo más importante identificar los elementos que sugieren puntos de relación entre dos países latinoamericanos, a través de un referente musical compartido.

## CONSIDERACIONES FINALES

La reflexión resultante parte, fundamentalmente, de dos conceptos: género y transnacionalidad, integrándolos a través de la música como un factor que fortalece sentidos de pertenencia en distintas dimensiones, desde lo personal hacia lo colectivo, y desde lo local hacia lo global.

### GÉNERO

Para el caso específico de Maruja Hinestrosa, sus obras musicales representan un mecanismo de identidad que le permitió combatir prejuicios sociales contra la figura de la mujer en calidad de artista. El éxito en la circulación nacional e internacional de su composición más temprana, el pasillo *Cafetero*, da cuenta de los alcances logrados por una obra musical subvalorada en sus primeros esfuerzos por difundirla. La hegemonía de figuras masculinas en las historias de la música escritas en América Latina

hace necesario abordar el concepto de *género* en la presente discusión. Los últimos años del siglo XX vieron en Colombia la publicación de textos como “Las mujeres compositoras de Colombia o un capítulo de nuestra música que no tiene historia” de Octavio Marulanda (1989, 495-507), donde, de hecho, figuraba una breve reseña sobre Maruja Hinestrosa, pero no fue sino hasta 2012 que la producción especializada en el tema se consolidó en *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros* (Millán y Quintana 2012), compendio de artículos y entrevistas que representó un paso importante para fortalecer un campo de estudio poco explorado en Colombia y en el resto de América Latina.<sup>17</sup>

El concepto es introducido en esta publicación a partir de dos enfoques: el género como clasificación de un estilo musical (por ejemplo popular vs. culta) y como una construcción cultural en torno a la feminidad, la masculinidad u otras nociones de identidad, corporeidad y comportamiento (Millán y Quintana 2012, 11-12). En cualquiera de los dos casos, el término se presta para una categorización que históricamente ha desencadenado jerarquías, haciendo necesaria una valoración que permita reconocer y visibilizar aquellas figuras que no encabezaron la pirámide desde una posición de privilegio.

La obra de Maruja Hinestrosa constituye un valioso referente alrededor de ambos enfoques. Su formación académica y la necesidad de conquistar un terreno entre círculos de música culta fueron motivaciones para componer obras técnicamente exigentes para el piano, tales como *Fantasia española* o *Fantasia sobre aires colombianos*, queriendo, incluso, convertir esta última en un *Concierto en si menor para piano y orquesta*.<sup>18</sup> Las dos fantasías, no obstante, se desarrollan rítmicamente a partir de danzas de tradición popular, lo cual delata un lenguaje compositivo arraigado en el uso de símbolos y aires nacionales.

Paralelamente, la incursión de Hinestrosa en géneros como el tango (c.1940) revela otro desafío digno de mención, sobre todo si se tiene presente la resistencia contra la voz de las mujeres en un estilo altamente cuestionado por los dogmas morales de una sociedad conservadora como la de Pasto. En la letra de su tango *Reproche*,<sup>19</sup> por ejemplo, se puede apreciar el uso de género masculino en la identidad asignada al cantante (“solo muy solo con mi dolor”), tal vez con la intención de evitar señalamientos adicionales a su ya controvertido acercamiento al tango.<sup>20</sup>

### *Reproche* (tango)

¿Por qué sos vos así,  
sabiendo que mi amor  
confiado te entregué  
con todo el corazón?  
Hoy solo de mi ayer  
conservo mi dolor,  
¿por qué fuiste tan cruel?  
¿Por qué?  
Si tú sabías que en mi alma yo te llevo  
metida muy adentro del corazón,  
como si fueras mi propio ser,  
como si fueras mi propio yo.

Y me dejaste a la vera del camino  
como paria que el destino abandonó,  
con la nostalgia de tu querer,  
solo muy solo con mi dolor. (letra y música de  
Maruja Hinestrosa, c. 1940)

En Costa Rica, por su parte, las investigaciones de Zamira de Barquero Trejos y Tania Vicente León ofrecen un material igualmente relevante para el tema, como se puede apreciar en las 36 biografías consignadas en su libro *Mujeres costarricenses en la música* (2016, xv), cuya relación histórica se remonta a la primera beca de estudios otorgada a una mujer en el país en 1887, la cantante Marcelina González Zeledón. Este trabajo representa un complemento interesante a la detallada historia de la música escrita por María Clara Vargas Cullell (2004), donde se pueden reconocer importantes reflexiones en torno a la identidad nacional costarricense, los bailes de salón y las distintas funciones sociales de la música entre 1840 y 1940.

En el contexto específicamente nariñense, los estudios de José Menandro Bastidas (manuscrito inédito) también se han detenido a analizar el truncado proceso para el reconocimiento de la mujer en calidad de artista. Además de Maruja Hinestrosa en Pasto, Bastidas señala la presencia de compositoras en la vecina ciudad de Ipiales como Aulagelia Morillo, y se basa en la iconografía regional para destacar la existencia de agrupaciones musicales con una prominente participación femenina en la historia de la música de Nariño. Tal había sido el caso de la Unión Social de Ipiales en 1935, en la cual 11 de los 12 violines eran ejecutados por mujeres, además de la sección completa de 5 mandolinas, como se puede corroborar en la figura 4 (Bastidas 2011, 170-171).



Figura 4. Orquesta Unión Social, 1935.  
Fuente: Fotografía de José Menandro Bastidas España, a partir del archivo familiar legado por el compositor ipialeño Augusto Ordóñez, director del ensamble donde figuran varias de sus hermanas.

Además de las cuerdas, el piano fue un instrumento de gran importancia en la proyección artística de mujeres no solo nariñenses sino colombianas en general. Ciudades como Bogotá, por ejemplo, contaban desde 1887 con una sección de señoritas dentro de la Academia Nacional de Música, y ya en 1894 se registra la graduación de María Gutiérrez como la primera mujer en recibir el título de pianista profesional (Mesa 2014a, 112). De acuerdo con Bastidas (2009, 54), la Escuela de Bellas Artes de Pasto vinculó por primera vez en su planta docente a una mujer en 1943, la violinista Elizabeth Mouschau. Hinestrosa, por su parte, no figura en los registros históricos de la Escuela de Música de Pasto, pero llama la atención que su hija Gloria Rosero Hinestrosa —más reconocida en el ámbito de la pintura— sí apareciera desde 1984 entre los nuevos contratos para docentes de piano.<sup>21</sup>

Es claro que las mujeres han desempeñado un papel muy influyente en las artes de América Latina, y los ejemplos puntuales que aquí se relacionan constituyen tan solo algunos referentes para una historia tradicional de la música que necesita ser reformulada. El *Cafetero*, de Hinestrosa, representa, en este sentido, un hito importante que ha suscitado además reflexiones sobre la identidad musical entre Colombia y Costa Rica. Siendo la obra insigne de una mujer que rompió con estereotipos sociales, su uso para la creación de *El hombre macho* termina siendo, involuntariamente, una reivindicación más de la mujer como artista y creadora.

## TRANSNACIONALIDAD

Con respecto a la búsqueda de una identidad musical costarricense, Vargas (2004, 231) sostiene que el periodo comprendido entre 1927 y 1938 se relaciona directamente con la construcción de un ideal de música nacional en el país, que se inspiró, fundamentalmente, en ritmos procedentes de Guanacaste. El año 1927 representa el punto de partida, por tratarse de la apertura de un concurso de composición nacional, en el cual se acordó que “la música debía ser escrita junto con la letra” (232).

Lo que llama la atención de los debates y las disidencias que se presentaron entre compositores e intelectuales a causa del concurso es que se generó una necesidad de proponer o incluso “inventar” un ritmo nacional que pudiera popularizarse desde entonces para identificar a los costarricenses. Para lograr ese propósito, la Secretaría de Educación Pública de Costa Rica optaría por enviar una comisión de músicos a la región de Guanacaste, promoviendo la búsqueda de músicas tradicionales que formarían parte de las primeras recopilaciones y folletos de música nacional.<sup>22</sup>

Es interesante que, siendo Guanacaste un marco de referencia musical para la nación, *El hombre macho*, de Adán Guevara, se presentara como una canción simbólica del folclor regional que tenía raíces en un pasillo que los colombianos reconocen como un emblema de su país. Su letra resalta, además, ese imaginario de un campesino trabajador que, con su huerta, su virilidad y su corral, podrá conquistar a una mujer y garantizar el sustento de su hogar.

No deja de ser fascinante que la música original de Maruja Hinestrosa en Nariño también se adecuara, posteriormente, a una versión vocal que de igual manera rendiría tributo a los campesinos de Colombia. A excepción de las primeras dos estrofas y de algunos versos adicionales que originalmente escribió Hinestrosa, conviene recordar que la mayor parte de esta letra fue creada por Wolfran Luis Rosero hacia 1980, la cual dio continuidad a las evocaciones paisajísticas pretendidas por la compositora y, por supuesto, sin caer en los prototipos de virilidad presentes en la versión de Guevara.

Al igual que en Costa Rica, no son pocos los debates que se han presentado en Nariño con respecto a una identidad musical auténtica de la región, más aún si se tiene en cuenta que se trata de una cultura permanentemente expuesta a flujos migratorios por su situación fronteriza. Por esa razón, durante la fase más temprana de la investigación, se abordó inicialmente la discusión a partir de una noción de *binacionalidad*, pensada desde la cercanía geográfica del departamento con Ecuador. Sin embargo, los alcances transnacionales de una obra como el *Cafetero* condujeron la reflexión a otro nivel.

Entre las publicaciones académicas recientes, uno de los textos que desató mayor polémica en este sentido corresponde al artículo de José Menandro Bastidas España titulado “La integración musical latinoamericana: una amenaza para las músicas regionales” (2014, 192). En él se cuestiona la influencia de aires andinos sudamericanos que, en su opinión, generan un distanciamiento con respecto a músicas de valor *local* como el *sonsureño* de Nariño.

Pronunciamientos de esa naturaleza han exacerbado la discusión entre un polo tradicionalista que apunta al reconocimiento de aires predominantemente nariñenses, y uno que concibe la posibilidad de admitir influencias foráneas en la realidad actual de la música del departamento. En cualquiera de los dos casos, se han creado nichos que defienden una u otra perspectiva, lo cual inevitablemente resulta en opiniones confrontadas con respecto a lo que sí pertenece o no a la idiosincrasia regional. En palabras de Ana María Ochoa: “El relato de la autenticidad en la música, entonces, sirve para movilizar nuevas sensibilidades, pero al mismo tiempo se utiliza como bandera para justificar nuevas formas de exclusión” (1999, 263).

En ese orden de ideas, las obras de Maruja Hinestrosa constituyen un referente interesante de músicas inspiradas en aires tanto locales como foráneos, pero de una u otra forma territorializadas en Nariño. Además de pasillos como el *Cafetero* o tangos como *Reproche*, las composiciones de Hinestrosa incluyen aires como el *sanjuanito*, la *cueca*, el *vals criollo*, la *ranchera* y el *bolero*, lo cual da cuenta de su interés por incorporar elementos de distintas raíces latinoamericanas en la construcción de un lenguaje propio. El hallazgo de *El hombre macho* en Costa Rica condujo, de igual manera, a entender el valor de una pieza musical desde su impacto transnacional, entendiendo el concepto como una noción y apropiación de identidad que desdibuja las fronteras, en la medida en que sus usos y aplicaciones adquieren un sentido propio por su relevancia local y no, necesariamente, por su punto de origen. En otras palabras, *El hombre macho* no deja de ser costarricense tras haber reconfirmado la autoría de Maruja Hinestrosa sobre la composición instrumental, pues su territorialización y adaptabilidad hacen de esta pieza una reinención no menos legítima, la cual resulta de una construcción de identidad musical que, hoy en día, por tradición, se asocia también con prácticas de Guanacaste. Esta noción de *transnacionalidad* se apoya también en el enfoque de investigaciones afines como la de Gregory Robinson (2013), cuyo estudio sobre músicos de Aisen (Chile) subraya la cercanía con tradiciones argentinas y, como consecuencia, la defensa de sus prácticas para reivindicar la música aisenina como auténticamente chilena:

Music and dance from one nation are used to express national sentiment in another, narratives of local history become tools for undermining hegemonic notions of national belonging, and a break with the transnational engagement of the past authorizes the national and regional claims of the present.<sup>23</sup> (2013, 457-458)



Más allá de entender la diáspora transnacional como un fenómeno resultante de desplazamientos humanos, para este estudio se tuvo en consideración la circulación de la música como otra forma de migración. La comercialización masiva de registros fonográficos por el continente americano, por ejemplo, desencadenó procesos de asimilación de músicas foráneas que, con el paso de los años y con el devenir de nuevas tradiciones, se convirtieron, inevitablemente, en nuevas músicas locales. El tango dejó de ser exclusivamente argentino o uruguayo para convertirse en un lenguaje emblemático de ciudades como Medellín en Colombia. La cumbia colombiana encontraría en la segunda mitad de la centuria nuevos horizontes e hibridaciones en los territorios de Perú, México, Argentina y Chile, entre otros. Asimismo, la historia de dos pasillos, *Cafetero* y *El hombre macho*, delata procesos semejantes de difusión y asimilación. Si bien América Latina ha defendido históricamente discursos patrióticos que subrayan los límites de sus distintas naciones, casos como el que aquí se expuso invitan a reconocer los alcances de una transnacionalidad que parte de la migración y apropiación del sonido musical; ese mismo sonido capaz de construir nexos y correspondencias que, aunque disipen el origen, fortalecen sentidos de identidad que sobrepasan las fronteras.

---

## NOTAS

- 1 Este y otros detalles relacionados con la formación temprana de Hinestrosa se pueden consultar en Mesa (2014b, 79-105).
- 2 Cita textual tomada de "Otro himno nacional", columna de Guillermo Payán-Archer (s. f.) encontrada entre los archivos personales de la familia Rosero Hinestrosa. Una alusión similar a la reacción positiva de Ospina Pérez aparece en Ágreda (2001, 99-109).
- 3 Puntualmente, las entrevistas concedidas a Lucía Pérez (2000) y a Patricia Gaviria (s. f.), conservadas en la colección particular de Jaime Rosero Hinestrosa, hijo de la compositora.
- 4 Cita textual tomada de la entrevista realizada por Patricia Gaviria a la compositora, con motivo del Día Internacional de la Mujer.
- 5 Se trataría de un hombre de apellido Dussán, según el testimonio de Hinestrosa relatado a Patricia Salazar en entrevista documental para el programa televisivo *La noche del Galeras*, emitido el 27 de marzo de 1993 por Canal Uno.
- 6 Información basada en la entrevista sostenida por el autor en San José con Gerardo Duarte, profesor de Piano de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, e hijo del marimbista Ulpiano Duarte, con quien Adán Guevara compartía espacios como intérprete de músicas tradicionales.
- 7 Álbum discográfico de Max Goldenberg, Odilón y Santos Juárez, José Everardo Baltodano y Fidel Gamboa. Papaya Music (2005).
- 8 Sesión de campo realizada el 13 de mayo de 2016, con el apoyo de la sede central de la Universidad de Costa Rica (San José) y de la regional de Guanacaste. La grabación se realizó en las instalaciones de la Etapa Básica de Música de Santa Cruz, escuela consagrada a la formación musical de niños y jóvenes en la región.
- 9 Conviene aclarar que la razón por la cual los números de compás no son los mismos en ambas transcripciones, se debe al desplazamiento generado por algunos compases cuando se presentan signos de repetición acompañados por las casillas 1 y 2 en la partitura del *Cafetero*.
- 10 Se sugieren estas fechas teniendo en cuenta que, en la entrevista concedida a Lucía Pérez, la compositora sostenía que la obra fue compuesta a la edad de 14 años. Para la presente investigación, se rastreó su partida bautismal en la parroquia de San Agustín de Pasto, en la cual se pudo corroborar que su fecha exacta de nacimiento fue el 16 de noviembre de 1914.

- 11 Información basada en una entrevista del autor a Wolfran Luis Rosero Pérez, coautor de la letra del *Cafetero*.
- 12 Entrevista con Wolfran Luis Rosero Pérez. Con estos nuevos datos, se complementa la información presentada en la página 85 del libro *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (2014b), sobre la cual figuraba una letra incompleta, desconociendo aún la coautoría en cuestión.
- 13 Registro suministrado al autor por parte de Bernardo Jurado.
- 14 Fechada en 1953 según la documentación publicada vía internet para la conmemoración de los 99 años del nacimiento del compositor, bajo el título de *Adán Guevara Centeno y su legado*. Varias publicaciones virtuales han sido recopiladas desde 2012 en redes sociales. Aquí el enlace sobre el cual se puede encontrar la letra completa de la canción, con la fecha correspondiente (1953) <https://www.facebook.com/adanguemarcenteno>
- 15 Es bien sabido que la apropiación consciente e inconsciente, el préstamo, la adaptación, el plagio y el simple robo son, y siempre han sido, parte del proceso de creación artística de varias maneras. El intento de dar sentido a la ley de derechos de autor alcanza su límite en la canción folclórica (traducción del autor).
- 16 La música folclórica se basa en tomar prestado y "remezclar" elementos de otras piezas de música, lo cual bien puede resultar en algo muy cercano a la canción existente o en algo bastante diferente de cualquier cosa que ya exista. La música folclórica es tan fuertemente intertextual que, si este préstamo cesara, también cesaría el género (traducción del autor).
- 17 Además de la investigación sobre Maruja Hinestrosa que se ha relacionado en este artículo, conviene mencionar las publicaciones de María Victoria Casas posteriores a ese compendio, las cuales han permitido reconocer el papel de las mujeres en la música vallecaucana y, por ende, profundizar en la historia de las compositoras del suroccidente colombiano. Entre ellas, sobresale el capítulo "Mujeres" de su libro *La ciudad que suena... o en la ciudad que suena: práctica musical en Cali, 1930-1950* (2015), así como sus reseñas sobre Susana Cifuentes y Carmen Vicaría Pinzón en Buga (2013).
- 18 Para profundizar sobre las dos fantasías y la intención de transformar una de ellas en un concierto sinfónico, véase Mesa (2014b, 141-173).
- 19 Hinestrosa compuso cuatro tangos alrededor de 1940. Inicialmente, logró ubicar dos de ellos en partituras manuscritas y los adaptó a un formato de cámara (violonchelo y piano) para su grabación y publicación en *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano* (Mesa, 2014b). En 2017, fueron encontrados los otros dos tangos y, con el apoyo de la Gobernación de Nariño y de la Pontificia Universidad Javeriana, se realizó un registro audiovisual de las cuatro piezas en la voz de Clara Rozo, el bandoneón de Giovanni Parra, el chelo de Iván León y el piano de Luis Gabriel Mesa Martínez. Los títulos son *Reproche*, *Amigo mío*, *Vacío* y *Nos dan las doce*, materiales que pueden ser consultados en <http://mesamartinez.com/>
- 20 Esta afirmación se respalda también en una entrevista a Mario Lasso Apráez (persona allegada a la compositora y su familia), realizada en Pasto el 1 de septiembre de 2017. Según su testimonio, Hinestrosa reconocía que había tomado esta decisión con respecto a su tango, para alivianar cualquier presión social que pudiera presentarse por la letra.
- 21 Archivo de la Universidad de Nariño, Libro de Actas, n.º 25, 5 de diciembre de 1984.
- 22 Información basada en la publicación de Vargas (2004) y en una conferencia sobre nacionalismos musicales en América Latina, ofrecida por el pianista costarricense Manuel Matarrita para la cátedra de Historia de la Música de Luis Gabriel Mesa Martínez (Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 23 de febrero de 2017).
- 23 La música y la danza de una nación son utilizadas para expresar sentimiento nacional en otra; las narrativas de la historia local se convierten en herramientas para socavar nociones hegemónicas de pertenencia nacional, y una pausa al legado transnacional del pasado autoriza las pretensiones nacionales y regionales del presente (traducción del autor).

---

## REFERENCIAS

- Ágreda, José Vicente. 2001. *Maruja Hinestrosa de Rosero*. Vol. I de *Nariño: valores humanos e identidad*. Pasto: Academia Nariñense de Historia.
- Barquero Trejos, Zamira y Tania Vicente León. 2016. *Mujeres costarricenses en la música*. San José: Universidad de Costa Rica.

- Bastidas España, José Menandro. 2011. *Compositores nariñenses de la zona andina, 1860-1917*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Bastidas España, José Menandro. 2014. *Compositores nariñenses de la zona andina: la música académica y las nuevas tendencias populares, 1950-1990*. Pasto: Universidad de Nariño.
- Bastidas España, José Menandro. 2009. "Historia de la educación musical en la Universidad de Nariño." *Revista Historia de la Educación Colombiana* 12 (12): 47-76.
- Bastidas España, José Menandro. "Una mirada masculina sobre género y educación musical" (manuscrito inédito). PDF.
- Benson, Bruce Ellis. 2016. "Creatio ex improvisatione: Chrétien on the Call." En *Music and transcendence*, editado por Férdia J. Stone-Davis, 49-64. Londres: Routledge.
- Casas Figueroa, María Victoria. 2013. *Entre el vals vienés y el pasillo criollo: música de salón en el Valle del Cauca, 1897-1930*. Cali: Universidad del Valle.
- Casas Figueroa, María Victoria. 2015. *La ciudad que suena... o en la ciudad que suena: práctica musical en Cali, 1930-1950*. Cali: Universidad del Valle.
- Delgado, Rafael, dir. 1933. *Ilustración Nariñense*. Pasto: Imprenta del Departamento.
- Marulanda Morales, Octavio. 1989. *Lecturas de música colombiana*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2014a. *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Granada: Universidad de Granada.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2014b. *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2015. *Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel Rojo*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño.
- Nieto Sánchez, Luis Enrique. "Autobiografía" (manuscrito inédito, 1945).
- Ochoa Gautier, Ana María. 1999. "El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música." En *Cultura y globalización*, editado por Jesús Martín-Barbero, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo, 249-265. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Millán de Benavidez, Carmen y Alejandra Quintana Martínez, eds. 2012. *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Robinson, Gregory J. 2013. "Remembering the Borderlands: Traditional Music and the Post-Frontier in Aisén, Chile." *Ethnomusicology* 53 (3): 455-484.
- Seeger, Charles. 1962. "Who Owns Folklore? A Rejoinder." *Western Folklore* 21 (2): 93-101.
- Vargas Cullell, María Clara. 2004. *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: Universidad de Costa Rica.

**Cómo citar este artículo:**

Mesa Martínez, Luis Gabriel. 2018. "Del *Cafetero*, de Maruja Hinestrosa, al *Hombre macho*, de Adán Guevara: género y transnacionalidad entre Colombia y Costa Rica." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (2): xx-xx. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.dcdm>