



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

**Mujeres compositoras en Antioquia
Tres historias, tres destinos inspiradores**

Luz Patricia Vargas Vergara

**Trabajo de investigación presentado para obtener el Título de
Magíster en Periodismo**

**Línea de Investigación
El reportaje como método**

**Asesora
Nancy Yohana Correa
Doctora en Historia**

**Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Periodismo**

Medellín, julio de 2023

En un rincón de mi corazón se metieron tres voces hace tiempo. Sin que ellas o yo lo supiéramos, comenzaron a hablar muy adentro de mi cabeza. Primero fueron un murmullo lejano y con el tiempo se acercaron y aumentaron su volumen.

En un comienzo todo fue confusión. Me hice preguntas. Les formulé interrogantes. Luego hubo algunas pistas que permitieron comenzar a conversar sobre las inquietudes que tenía sobre ellas, su tiempo y el mío. Es que su tiempo también es el mío y hoy disfruto de lo que ellas proyectaron para este tiempo.

Ahí se mantienen... hablando y cantando constantes. No estoy loca, como dicen de las mujeres que comienzan a preguntar demasiado cuando se inquietan por algo que ocurre a su alrededor. Nunca pensé que estaba loca.

De un eco tenue pasaron a ser voces que aumentaron su ritmo en mi frecuencia: son voces que escribieron música y la cantaron para su tiempo y en el mío. Están siempre presentes en el surco de los discos grabados cuando yo no había nacido. Hablan y cantan incluso desde antes de que ellas llegaran para escribir, cantar y dejar grabadas sus voces para todos los tiempos.

Dedicatoria

Para las mujeres que encontraron armonía al escribir música y otras letras

Agradecimientos

Agradezco a Ofelia Peláez por sembrar la inquietud sobre las mujeres compositoras.

A Claudia Gómez por su música y las horas de conversación.

A Piedad por animarme a escudriñar el tema y a Flor por leer y darme pistas cuando estaba despistada.

A Margarita por darme otras pistas sobre las razones por las cuales buscar respuestas sobre las mujeres cantautoras en Antioquia.

A los profesores Juan José y Alejandro quienes ampliaron ángulos acerca de las trayectorias de las investigadas.

A María Cristina por escuchar.

A los profesores Raúl, Nancy Yohana, Diana Milena y Joan por creer en este proyecto.

A las familias de Ligia Mayo, Sonia Martínez y Claudia Gómez, las tres mujeres objeto de este abordaje, por el tiempo que dispusieron para contar las historias de lo que hicieron dos madres, una tía y la hermana para escribir música y presentarse en tarima: a Marta Ligia y a Ligia; a María Piedad, al doctor Andrés, al padre Luis Alberto; a Juan y a Felipe.

A los amigos músicos de las tres cantautoras: Hernando, Fernando, Blanca y Alonso; a Jorge Luis y a Jorge, el de los boleros; a Anita, Germán y a César.

Que me disculpen quienes por razones de desmemoria no fueron incluidos en estas palabras... están en mis afectos pese a esta amnesia temporal.

En todo caso Jorge Alberto y Amalia Andrea ocupan un lugar preminente por su aliento y permanente apoyo.

Tabla de contenido

1. Reflexiones iniciales sobre las cantautoras antioqueñas	8
2. Marco referencial de las mujeres en la música	12
2.1 Marco teórico	14
2.1.1 La musicología feminista	14
2.1.2 El enfoque de género y el patriarcado.....	15
2.1.3 La composición musical y el género.....	18
3. Acercamiento al conocimiento: ruta metodológica.....	20
4. Ligia Mayo... “Cantar como yo canto”	25
5. Sonia Martínez... Arquitecta de su propio destino	61
6. Claudia Gómez Suárez...Hago la música que el corazón me dicta	86
7. Reflexiones finales sobre las tres cantautoras	118
Bibliografía	123

Índice de figuras

Figura 1. Ligia Mayo con Joaquín Vallejo Arbeláez en la oficina de la Andi	29
Figura 2. Ligia Tamayo y Heraclio White recién casados	30
Figura 3. Familia de Ligia Mayo con instrumentos	31
Figura 4. Ligia Mayo con su tío Óscar Posada tras escena de una de sus presentaciones en público.....	38
Figura 5. Reseña de El Diario Antioqueño sobre Ligia Mayo.....	39
Figura 6. El primer disco en vinilo de Ligia Mayo: lado A, Obsesión; y el reverso, Rendido.....	40
Figura 7. Escrito en el periódico El correo sobre Ligia Mayo.....	41
Figura 8. Contrato de Ligia Tamayo.....	42
Figura 9. Ligia Tamayo, Noel Posada y Olga Correa, integrantes de la Estudiantina Lírica (1967)	46
Figura 10. Programación en la que participa Ligia Mayo	51

Figura 11. En primer plano Sonia sostiene su guitarra. Alumnas del maestro Gabriel Mejía y de Margarita Connick (1939).....	63
Figura 12. Sonia Martínez con amigas del “Costurero”	67
Figura 13. Alfonso y Alberto Aguirre (Sin fecha).....	69
Figura 14. Baúl de Sonia Martínez	71
Figura 15. Sonia Martínez en el Circo Tangarife del Club Campestre.....	73
Figura 16. Los cuatro Géminis: Sonia Martínez, Óscar Lince, Gilberto Restrepo y Fabio Bernal. Club Campestre de Medellín. 1974	74
Figura 17. Parodia de las Hinojosas en el Club Campestre	76
Figura 18. Sonia Martínez presenta su composición homenaje a Isolina Carillo “Dos gardenias para Isolina”. La Habana. 2004.....	77
Figura 19. Dúo Sonia Martínez con su hija María Piedad Aguirre	78
Figura 20. Cántaro en Ponce-Puerto Rico, con Tite Curet Alonso. 1998.....	78
Figura 21. Sonia y Sofronín Martínez en Cuba (1999).....	81
Figura 22. Sonia y Gabriel Rondón (Mayo de 2007).....	81
Figura 23. Estudio fotográfico para la carátula de un trabajo discográfico con el compositor Jaime R. Echavarría	82
Figura 24. Sonia Martínez y Alfonso Aguirre en su residencia (28 de julio de 2000)	83
Figura 25. Integrantes de Cántaro con Claudia Gómez al finalizar el funeral de Sonia en enero del 2022.....	85
Figura 26. Fotografía original de Ángela utilizada en la carátula del cuarto trabajo discográfico titulado <i>Diferente</i>	89
Figura 27. Nota de la prensa que anuncia la aparición de Ángela en el programa de la “Televisora Nacional” de Julio E. Sánchez Cristo (30 de agosto de 1965).....	90
Figura 28. Jazz Band Nicolás en 1927.....	92
Figura 29. Ángela Suárez Álvarez con sus padres Enrique y Gabriela más sus hermanos	95
Figura 30. Boda de Ángela Suárez y Luciano Londoño (30 de septiembre de 1949)	96
Figura 31. Presentación de Ángela Suárez en el Teatro Fundadores de Manizales	97
Figura 32. Anverso y reverso del primer trabajo musical grabado con Codiscos por Claudia Gómez Suárez en 1966	98

Resumen

Inserta en la línea de investigación “Reportaje como Metodología” de la Maestría en Periodismo de la Universidad de Antioquia (UdeA), la tesis *Mujeres compositoras en Antioquia: tres historias, tres destinos inspiradores* procuró comprender las trayectorias artísticas de las músicas antioqueñas Ligia Mayo, Sonia Martínez y Claudia Gómez. La pretensión fue aportar al campo de investigación de la música colombiana contemporánea a partir de la construcción de las trayectorias artísticas de las tres compositoras con un enfoque de género. El interés fue establecer las condiciones de posibilidad y contextuales, en las que las compositoras desarrollaron su carrera profesional; en particular, las búsquedas formativas que finalmente las ubica como escritoras de letras y/o de música.

Palabras-clave: mujeres compositoras, reportaje como metodología, cultura antioqueña, recorrido artístico, estereotipos de género.

Abstract

Within the line “Reportaje como metodología” of the Master's in Journalism of the Universidad de Antioquia (UdeA), the thesis *Women composers in Antioquia: three stories, three inspiring destinations* sought to understand the artistic trajectories of the Antioquia women musicians Ligia Mayo, Sonia Martínez and Claudia Gómez. The aim was to contribute to the research field of contemporary Colombian music with the construction of the artistic trajectories of the three composers through a gender approach. The interest was to establish the conditions of possibility and context, in which the composers developed their professional career; in particular, the process of formative searches that finally locates them as writers of lyrics and/or music.

Keywords: women composers, reportage as a methodology, Antioquian culture, artistic journey, gender stereotypes

1. Reflexiones iniciales sobre las cantautoras antioqueñas

Esta investigación se centró en las trayectorias artísticas de tres compositoras: Ligia Tamayo,¹ Sonia Martínez y Claudia Gómez.² Empiezan en 1960 con la producción del primer trabajo discográfico de Ligia Mayo y se extienden hasta el año 2015 con el último disco grabado por Claudia Gómez Suárez. Sus biografías se entrelazan con el contexto musical antioqueño, en el que los procesos creativos de mujeres en la música se desarrollan de forma paralela a ciertas lógicas de ingreso y posibilidades de permanencia en el escenario artístico que, en la historia más reciente, muestra cambios en la recepción y presencia en contextos públicos de la música de las tres cantautoras. El escenario en que se movilizaron las compositoras se caracteriza por la expresión y presencia de la naturalización de los roles y estereotipos de género, la división sexual del trabajo y el sistema patriarcal, que se encarna en relatos de mujeres que afrontaron debates internos, familiares, sociales y culturales para alcanzar una posición en el campo artístico.

A partir de lo anterior, se sitúa la composición o escritura musical como práctica de apropiación y aprendizaje de significados situados en un contexto específico y en un campo artístico particular. De esta manera, las escritoras desarrollan sus concepciones sobre sí y su entorno familiar, social, geográfico, histórico y cultural a través de la producción de letras. Cada composición refleja las múltiples realidades explícitas e implícitas presentes en el/la artista (Caldera, 2003). A la luz de esta perspectiva se sitúan las composiciones de Ligia Mayo, Sonia Martínez y Claudia Gómez Suárez, que definieron parte de su proyecto de vida en la interpretación y composición musical. Al mismo tiempo, este estudio se enfoca en comprender las dinámicas familiares y sociales que se les presentaron al decidirse y configurar su proyecto de vida a partir y por medio de la música.

De tal modo, el objetivo articulador de la tesis fue construir interrogantes sobre los contextos en los cuales las cantautoras emprendieron sus recorridos artísticos, tales como: ¿Hubo referentes familiares o sociales cuando decidieron hacer música? ¿Las dinámicas familiares y/o sociales repercutieron en sus trayectorias artísticas? ¿Ellas se preguntaron sobre su situación como mujeres cuando la música comenzó a marcar sus vidas?

¹ Su nombre artístico es Ligia Mayo.

² Durante el escrito las compositoras son nombradas como Ligia Mayo, Sonia Martínez y Claudia Gómez Suárez.

Dichas preguntas se sitúan en el contexto social y cultural del periodo histórico (1960-2015), donde las voces de estas mujeres se muestran y afirman en un escenario marcado por una cultura patriarcal, machista, católica, con roles específicos y definidos sobre los comportamientos de hombres y mujeres en la sociedad, y los espacios que ocupan (Echeverry, 2018). Esos elementos enmarcan sus intereses por lo artístico, y ayudan a entender las raíces de sus elecciones y a relacionarlas con el entorno en el que se desarrollaron.

Entre las diversas características que identifican a las tres mujeres está su procedencia de familias antioqueñas tradicionales, con recursos económicos para acceder a la educación superior y a tutorías privadas para el aprendizaje de la música. De tal modo, Ligia Mayo inicia su formación musical desde pequeña en su pueblo natal, Yarumal, con el auspicio de su familia; su inquietud la llevó a profundizar su formación a través de clases privadas (Ofelia Peláez, entrevista realizada el 21/10/2022). Por su parte, Sonia Martínez cantó siendo una niña y para ello también su familia le dispuso un profesor particular de guitarra (Sonia Martínez, entrevista realizada el 12/02/20). Una historia similar es la de Claudia Gómez Suárez, quien en el hogar escuchó bambucos y guabinas interpretados por su abuelo materno y, también, oyó a su madre, Ángela Suárez, entonar boleros y figurar en escenarios cantando baladas. Los referentes tempranos inquietaron a la única mujer, entre cuatro hijos, a cantar acompañada por la guitarra española (Claudia Gómez, entrevista realizada el 07/02/20).

Posteriormente, cuando cruzaron la puerta de la edad adulta, las tres mujeres orientaron su formación a la educación en técnica vocal y en instrumentos de cuerdas. La guitarra fue un vehículo de la exploración musical de las tres antioqueñas y la acompañante en sus trayectorias artísticas. Sin embargo, sus recorridos estuvieron atravesados por paradojas personales, familiares y sociales relacionadas con el trabajo musical que han desarrollado.

Otro elemento a destacar es el fortalecimiento que cada una imprime a alguna de las diversas facetas que tiene la técnica musical: Ligia Mayo cantó boleros y al cruzar los 30 años grabó con Codiscos las canciones *Con toda el alma* y *Lejos de ti*. Las emisoras populares programaron con frecuencia sus canciones y en las rockolas de los bares de Guayaquil sonaron, y aún hoy resuenan, las melodías interpretadas por ella. Se retiró de la vida musical en 1964 y redireccionó su proyecto de vida hacia la docencia. Pocos años antes de fallecer, en 2012, grabó

canciones, compuestas en un lapso superior a los 30 años, en las cuales expresaba el dolor ocasionado por amores difíciles.

Por su parte, el talento de Sonia Martínez para escribir le permitió transitar por diversos caminos: creó música teatral e infantil: compuso baladas, bambucos, boleros, cumbias, danzas, guabinas, porros, sones, vallenatos e, incluso, música humorística. Esa capacidad fue premiada primero a los 66 y luego a los 68 años, durante dos versiones del Festival Mono Núñez en Ginebra-Valle del Cauca en 1996 y 1998, respectivamente. En ambos eventos obtuvo el primer lugar en la modalidad de composición inédita. Para ella, ese decenio sexagenario representó un período altamente productivo, debido a que recorrió Colombia con tres de las agrupaciones con las que hizo lo que más amaba: música.

Y en lo que respecta a Claudia Gómez, su guitarra ha sido compañera inseparable desde que aprendió los primeros acordes con apenas diez años. A los 19 probó suerte en Inglaterra junto a su hermano Luciano, conformaron un dúo y recorrieron los *pubs* de Londres interpretando rock, bossa nova, música del Caribe y algunos géneros colombianos. Su senda en solitario la inició en Bogotá a finales de los años 70, cuando dirigió sus exploraciones musicales hacia los diversos territorios melódicos que tiene Colombia. Luego de ese recorrido se fue del país por 25 años, durante los cuales escribió y cantó en Estados Unidos y en Europa.

Estos breves contextos permiten inferir que las tres mujeres fueron y son reconocidas como intérpretes y compositoras de géneros tradicionales, contemporáneos y populares. Un elemento coincidente y en especial destacable ocurre cuando superaron la línea de los 60 años, puesto que a partir de ese periodo cosecharon notorios triunfos artísticos (Aguirre, Gómez y Posada, 2010). Sin embargo, es necesario buscar evidencias de las condiciones ofrecidas por la sociedad para promocionar sus voces y sus composiciones en los medios de comunicación, tarea de la presente tesis.

Por lo tanto, la investigación se enfocó en construir la trayectoria artística de las compositoras Ligia Mayo, Sonia Martínez y Claudia Gómez Suárez, con un enfoque de género, a través del establecimiento de los estereotipos de género que influenciaron el recorrido artístico de cada una, y de un acercamiento al aporte de las tres mujeres a la música antioqueña.

Para ello, esta investigación empleó: el reportaje, como metodología que indaga por las experiencias configuradas a partir de las narraciones recogidas en entrevistas y testimonios que reflejan la cultura, la identidad, la idiosincrasia, las historias y los saberes vislumbrados con enfoque de género. Específicamente, aquellos que se ocupan de las mujeres compositoras, recuperando los saberes que destacan los aportes de las artistas para develar las brechas de género que permean y se naturalizan en los contextos donde interactúan unos cánones generalizados y presentes en la sociedad.

La pretensión principal fue aportar al campo de la investigación de la música colombiana contemporánea a partir de la reconstrucción de las trayectorias artísticas de las tres compositoras con un enfoque de género. El interés fue establecer las condiciones de posibilidad y de contexto, en que las compositoras desarrollaron su carrera profesional, en particular el proceso de búsquedas formativas que finalmente las ubica como escritoras de letras y/o de música.

2. Marco referencial de las mujeres en la música

Al indagar por la información disponible sobre el aporte de las mujeres al campo musical en Europa y en América, en general, y en Colombia, en particular, durante los primeros siete decenios del Siglo XX es notoria la ausencia en la historiografía y en los estudios de los análisis de las trayectorias de las mujeres como compositoras y la incidencia del patriarcado en sus experiencias artísticas, un interés investigativo que se potencia en las dos últimas décadas de la centuria pasada.

Una referencia importante de mujeres en la composición la indica Solie (1991), citada por Ramos (2005), donde expone la existencia de un texto publicado en 1948 por una mujer, Sophie Drinker, titulado *Music and Women*. Calificó la investigación como precursora e innovadora tanto por el tema como por apartarse de una lectura positivista del análisis, método en boga en los Estados Unidos en aquel periodo. Sin embargo, demuestra que el escrito fue aislado, pues solo hasta cerrar los años 70 comenzaron a hacerse frecuentes abordajes sobre la contribución de las mujeres a la composición musical en diversos géneros.

Entre los textos pioneros figuraron investigaciones compensatorias con relatos que pretendieron desagaviar milenios de invisibilización de las mujeres que contribuyeron a la creación sonora (Soler, 2017). El interés fue el de enmendar el lugar negado en las acciones musicales luego de siglos durante los cuales se impusieron los prejuicios culturales. Esta insatisfacción condujo a los investigadores, mayoritariamente investigadoras, a la búsqueda de subsanar el agravio. Sin embargo, en un comienzo los relatos fueron breves biografías o listados con nombres y fechas sin una reflexión sobre las causas estructurales del manto que cubrió el aporte de mujeres a la música (Vargas Franco, 25 de noviembre de 2020). En esos estudios se evidenció que primero el tema se abordó desde la cantidad de hombres y mujeres que estaban en el escenario artístico; luego, la búsqueda profundizó en las estructuras de poder presentes en las relaciones y en los diversos contextos en los que se desenvuelven las artistas: en el familiar, social, económico, educativo y cultural.

De acuerdo con lo anterior, la constante en los estudios sobre música se centra en la participación de las mujeres como intérpretes y compositoras, principalmente. La historiografía registra hitos con extensos saltos en el tiempo durante los cuales las mujeres fueron invisibles

como creadoras (Pérez, 2012; García-Peña, 2016). En Colombia, particularmente, la investigación sobre musicología con perspectiva de género se ha hecho primordialmente en el presente siglo.

En esta línea de indagación, los saberes conocidos acerca del rol histórico de la mujer en la estructura patriarcal se han enfocado en los aportes de las voces femeninas a las tradiciones culturales, saberes que se cruzan en las escuelas pioneras de música. Sin embargo, en el país las mujeres compositoras encontraron en la docencia una forma de trascender sus aprendizajes y enseñanzas. De tal manera, la etnomúsica, y en particular en el bullerengue son las referencias que han ocupado, con cierta frecuencia, el interés de investigaciones (Unesco, Cerlalc y Mincultura, 2008; Gómez y Tobón 2009).

En el país se encuentran investigaciones focalizadas en un tema de interés: las mujeres que participan o producen en el campo artístico musical. De las referencias bibliográficas halladas en los repositorios de las universidades donde existen programas de música están: *Las mujeres compositoras de Colombia o un capítulo de nuestra música que no tiene historia* (Marulanda, 1989); *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue* (Unesco, Cerlalc y Mincultura, 2008); *Mujeres en la música en Colombia, El género de los géneros* (Millán y Quintana, 2012). Estos escritos abrieron el debate sobre las brechas de género en el sector e igualmente reflexionan sobre la necesidad de nuevas formas de relacionamiento social que permitan a las mujeres acceder y permanecer en igualdad y equidad, en este caso, en la música.

Al enfocar la mirada en Antioquia es reciente la investigación y los documentos académicos que se han ocupado de los aportes hechos por mujeres al desarrollo de alguno o varios de los géneros musicales propios o foráneos. Entre ellos se encuentran: *La música ¿un asunto de mujeres? La práctica musical como asunto de género, vista a través de las publicaciones periódicas, entre 1886 y 1905* (Velásquez, 2010); *El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales del Siglo XIX en Medellín, Colombia* (Velásquez 2012); *Relaciones de género en la Música Popular Antioqueña* (Echeverri, 2018); *Raíces y género: mujeres antioqueñas compositoras de música andina colombiana* (Valencia, 2021).

Por ejemplo, Echeverri (2018) busca mostrar la forma en que tanto los hombres como las mujeres se comportan en sociedad siguiendo unos parámetros establecidos que se manifiestan en la música popular antioqueña; igualmente, el trasfondo cultural de las problemáticas que afectan a

unos y otras; además, la manera en que se nombra y entiende lo referente a la comunidad trans. En el texto se resalta que el papel de las mujeres se ha circunscrito a disponer de un micrófono para interpretar letras despechadas y denigrantes de su rol en las relaciones amorosas; poco cantan música de parranda y menos aún en otro género.

A partir de los textos descritos anteriormente se evidencia que las investigaciones de mujeres compositoras desde una perspectiva de género es un campo que está formándose, especialmente en el país y particularmente en el Departamento de Antioquia. De esta manera, el aporte de la presente investigación se sitúa en el resaltamiento de las relaciones sociales en las que las tres compositoras desarrollan su trayectoria artística, más que en la letra de las canciones. Viraje metodológico que se muestra fructífero en la comprensión de las relaciones sociales y culturales a partir de un enfoque de género.

De otro lado, el objeto de la investigación fue reconstruir las trayectorias artísticas de las tres antioqueñas, comprendidas desde un enfoque de género y abordadas desde la narrativa que tanto ellas como otras personas cercanas y conocidas han hecho de su recorrido musical. Ese sistema permea y a la vez estructura modos de ser y estar en el mundo de hombres y mujeres en lo personal, social, familiar y en los escenarios afines a cada uno.

2.1 Marco teórico

2.1.1 La musicología feminista

La musicología feminista alude a la rama investigativa que centra su atención en la mujer y su participación en la música, evaluando desde un enfoque de género los obstáculos y discriminaciones presentes. Doval (25 de julio de 2018) expone que la musicología feminista pertenece a la corriente del postmodernismo, especialmente en el mundo anglosajón, y se ubica en tres perspectivas: la perspectiva histórica, orientada a indagar sobre la invisibilización de las mujeres en la historia musical; la perspectiva sociológica, que estudia las barreras presentes por condicionamientos históricos, sociales, económicos, políticos y culturales que segregan a la mujer en este campo; y la perspectiva epistemológica, que se pregunta desde un planteamiento feminista

por los principios, los métodos y fundamentos que no favorecen la participación en la música en igualdad y equidad para las mujeres.

Entre las teóricas destacadas en esta rama se encuentra Sandra Soler Campo (2017), quien estudia cómo la musicología feminista deconstruye el discurso tradicional sobre la participación de las mujeres en la música, en un examen que esboza transformaciones en la base del pensamiento occidental. En ese sentido, reitera los objetivos de esta teoría, a saber: desagrar la posición histórica de la mujer en la música; indagar si existe o no un lenguaje musical femenino diferente del masculino; buscar los parámetros establecidos para las definiciones de género y organología, formas musicales, tímbrica vocal; elaborar una crítica al sistema del patriarcado en la esfera musical y analizar las construcciones plurales de género que abren la puerta a los estudios de esta teoría.

Al estudiar la presencia de las mujeres en la música, los primeros estudios tienen un enfoque etnomusical que destaca los aspectos biológicos, culturales, materiales, sociales, entre otros, desde una mirada interdisciplinaria. No obstante, para Soler (2020) es antológico el interés por ahondar acerca de este tema tanto en la composición como en la interpretación, destacando la aparición de estudios desde el siglo XVII hasta ahora, cuyo interés se ha centrado, preferentemente, en la interpretación, y desconociendo diversas aristas que restringen la participación de ellas en este campo.

El concepto de la musicología feminista será entendido en esta investigación a través del papel que han cumplido las tres mujeres en la composición, escritura e interpretación de música en el contexto antioqueño. Para su ello, fue importante identificar y analizar la incorporación de las estructuras patriarcales en sus vivencias y en el reconocimiento de los factores socioculturales influyentes en sus recorridos artísticos, un concepto amplificado por el carácter provocador que esta noción ofrece al universo académico.

2.1.2 El enfoque de género y el patriarcado

El enfoque de género centra el análisis en los intereses, las necesidades y las relaciones desiguales en todos los escenarios, en este caso en el campo artístico, que promueven una jerarquización en

el acceso y disfrute de los derechos, los espacios, los recursos y las oportunidades, donde las mujeres comúnmente son relegadas. Hay una distribución de poder que va desde lo material a lo simbólico, con la creación de unos imaginarios que permean el ser y el hacer, multiplicándose en la cotidianidad que ubica a las mujeres en el espacio privado y les abre pocas posibilidades en el espacio público.

El enfoque de género visibiliza el sistema y los discursos hegemónicos de las relaciones de poder de lo masculino sobre lo femenino, y pone de manifiesto y de manera crítica lo que durante milenios se consideró el lugar natural de las mujeres para la participación en la familia y en la sociedad, por lo que:

Aunque no constituye una categoría cerrada, sino en pleno desarrollo, la perspectiva de género favorece el ejercicio de una lectura crítica y cuestionadora de la realidad para analizar y transformar la situación de las personas. Se trata así de crear nuevas construcciones de sentido para que hombres y mujeres visualicen su masculinidad y su femineidad a través de vínculos no jerarquizados ni discriminatorios (Gamba, Marzo de 2008, Párr. 12).

Consecuentemente, el enfoque de género nombra las relaciones entre lo femenino y lo masculino, revelando los significantes de estas, el estatus segregador, aquello oculto en cada uno de los ámbitos sociales, culturales, familiares, laborales, académicos, geográficos, históricos, económicos, recreativos, de bienestar y salud en el direccionamiento de las políticas públicas, solo por citar algunos. Son manifestaciones discursivas transformadoras en las relaciones culturales que incomodan a las personas y a las instituciones con características conservadoras (Lagarde, 1996).

En ese sentido, el interés de esta indagación por una comprensión cercana a los contextos de las tres compositoras se acerca a lo expuesto por Montero (1995) citada en Ramos (2003) con una perspectiva de género, acerca del porqué enfocar una tarea investigativa sobre mujeres con mirada de mujer:

¿Y por qué sólo mujeres? Por esa sensación [...] de abrir las aguas quietas y extraer de allí un montón de sorprendentes criaturas abisales. Además, leyendo biografías y diarios de mujeres, una descubre perspectivas sociales insospechadas, como si la vida real de cada

día, compuesta por hombres y mujeres de carne y hueso, hubiera ido por derroteros distintos de la vida oficial, recogida con todos los prejuicios en los anales [...] Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando los susurros de las mujeres (p.15).

Ahora bien, el patriarcado es un sistema de dominación que estructura la vida en la sociedad, es de carácter universal y tiene como cimiento el manejo del poder, donde lo masculino ejerce supremacía sobre lo considerado femenino. Es el eje de la construcción de las relaciones, tanto en lo privado como en lo público, concentrando en los hombres la monopolización del ejercicio del mando sobre las mujeres o lo relativo a ellas.

Las relaciones que tienen como base este sistema se estructuran bajo la premisa de la división sexual del trabajo y estereotipos de género naturalizados y aceptados, en los que las tareas, roles y funciones de las mujeres se basan exclusivamente en la reproducción y el cuidado. Los aportes a otros espacios por parte de las mujeres, como el campo musical por citar un caso, son omitidos, invisibilizados, eliminados, obstaculizados o permitidos e incluso resaltados si reproducen los patrones sociales vigentes. El patriarcado es definido por Sau Sánchez (2004) como:

Orden psicosocial existente, incluida la tupida red de relaciones interpersonales que, como filamento de una inmensa tela de araña, une, reúne, vincula, acerca, capta, remite y circula de unas personas a otras en todas direcciones. A este orden desde el feminismo, se le vino a llamar patriarcal para expresar que ha sido a partir del concepto de padre, entendido como categoría de poder, trascendida la palabra desde lo biológico y real a lo simbólico y cultural, mediante el que sólo los varones deciden quién es quién, qué lugar se le asigna a cada cual, incluidos ellos mismos [...], en el orden de los acontecimientos, de las expectativas y las necesidades (Sau Sánchez, 2004, p.117; citado en Gómez, 2010. p.59).

En esta investigación el concepto de enfoque de género y patriarcado se relacionó para buscar mayor comprensión de las dinámicas vivenciadas en el recorrido artístico de las tres compositoras antioqueñas. De tal modo, se escudriñó la contradicción cultural entre lo masculino y lo femenino, asociada a la imposición de roles y patrones de pensamiento y acción respecto a los estereotipos sobre la mujer y al machismo en la región antioqueña.

2.1.3 La composición musical y el género

La composición musical y el género son apartados teóricos que se centran sobre los antecedentes y los contextos en la historia, la cultura y la sociedad, en los cuales las mujeres han compuesto, escrito y dirigido música, a la par que aportan a la discusión acerca del sesgo cultural que señala a los hombres como los creativos y a las mujeres como las inspiradoras (Sansaloni, 2013; Galindo, 2015).

Por esto, en diversos casos las mujeres han escrito para los géneros musicales calificados “menores” y los hombres en los géneros acreditados (Caruso, 11 de febrero de 2019). Diversas investigaciones sobre el tema comenzaron con algunas monografías, artículos, antologías, diccionarios o enciclopedias que hurgaron en las vidas de mujeres que, en todos los tiempos, han hecho música a la medida de las exigencias impuestas por el patriarcado y que en ocasiones superaron en calidad a sus pares masculinos (Soler, 2017; Drazer, 21 de enero de 2021; Tobo y Bastidas, 2021).

Posterior a los primeros escritos, aparecen inventarios académicos demostrando la presencia femenina en la historia de la composición musical. De manera casi sincrónica, el feminismo ahonda para restablecer la participación de la mujer en la música. Aparecen perspectivas como la de Ramos (2013), quien expone que:

En definitiva, las compositoras se han encontrado con una situación muy diferente a la de sus colegas masculinos. Y ello no sólo por las dificultades mencionadas para su formación, para la ejecución y edición de sus obras, por los estereotipos de críticos y público —a los que hay que unir hoy los de los técnicos de sonido y los informáticos — o por cargar en exclusiva con todo el peso de las tareas domésticas, sino también por la falta de una tradición. Hasta fechas muy recientes, las mujeres occidentales no contaban con modelos de compositoras (p.58).

En esa medida se toma el concepto de la composición musical y el género para acercar, desde un punto de vista analítico, una visión con enfoque de género y dirigir esta hacia las mujeres como creadoras y no solo como inspiradoras o intérpretes de los diversos géneros musicales. La presente

investigación busca aportar evidencias para la disminución de una brecha histórica que pretende vindicar la presencia de las mujeres en la escritura y composición de la música en la región antioqueña.

3. Acercamiento al conocimiento: ruta metodológica

En el proceso investigativo de la carrera artística de las compositoras antioqueñas Ligia Mayo, Sonia Martínez y Claudia Gómez Suárez fue necesario ir más allá de los datos y centrar el asunto en las vivencias y caminos transitados por ellas en el campo artístico, específicamente en el de la composición musical. Los hallazgos estuvieron marcados por las acciones, los hechos, los lenguajes verbales y no verbales, por los signos, los significados y significantes e, incluso, por las expresiones culturales que permitieron analizar, desde el enfoque de género, su construcción como artistas.

De tal modo, la presente investigación se estructuró a partir de un enfoque metodológico cualitativo, de acuerdo con los métodos del reportaje y la narración de vida. Para ello, se procedió con las técnicas de entrevistas semiestructuradas y análisis documental. Adicionalmente, se consultaron libros, tesis en repositorios académicos donde se ofrecen programas de música y una matriz de análisis de los datos.

En consecuencia, el enfoque metodológico utilizado fue el cualitativo que propició una mirada integral y flexible a las dinámicas propias que se presentaron en el recorrido vital artístico de las tres compositoras antioqueñas. Se orientó a la comprensión de las acciones, acontecimientos, lenguajes y significados que ellas y sus cercanos establecieron en la cotidianidad. Íñiguez (1999) conceptualiza este enfoque como la búsqueda del entendimiento de la realidad social y de su naturaleza, lo que implicaría, por lo menos, tres elecciones: “un cambio en la sensibilidad investigadora, la investigación guiada teóricamente y la garantía de participación” (1999, p.110).

Por su parte, al destacar el aporte de las tres compositoras a la música en Antioquia, se empleó el reportaje como metodología, disponiendo de herramientas periodísticas para establecer, con enfoque de género, su participación y contribución al campo artístico-musical de la región.

Por tanto, el diálogo que se gestó al emplear el reportaje como metodología invitó a la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad, ya que es “la acción o sucesión de acontecimientos y hechos que constituyen su argumento, su argumentación” (Osorio, 2017, p.40). Ahora bien, en los relatos se transmitieron no solo vivencias, sino también formas de asumir la realidad, los aprendizajes, connotaciones, estereotipos, pensamientos y un sin número de construcciones y deconstrucciones que el ser humano experimenta a lo largo de su existencia.

Es allí precisamente, donde el enfoque de género se constituye en una herramienta analítica para abordar las complejidades propias que trae consigo el ser mujer, en una sociedad cimentada en conceptos machistas y patriarcales, que permean pensamiento y acción.

Por su parte la narrativa de vida como método se usó para la reconstrucción del recorrido artístico de las investigadas, a partir de sus contextos personales, familiares, culturales y sociales. Vivencias que moldearon sus trayectorias para articular los acontecimientos comprendidos desde los relatos donde son latentes formas de poder en la recuperación de las historias de vida de las tres compositoras. A este respecto Cabruja, Íñiguez y Vázquez (2000) expresan:

Ya sean narraciones «identitarias», memorísticas u otras, todas ellas contienen de algún modo un sentido de continuidad, o si se quiere también de discontinuidad, que actúa integrando las acciones en pasado, presente y futuro y dotándolas de cierta consistencia y secuenciación. En definitiva, incorporando y creando el tiempo del relato. De hecho, la narración procura una unidad de visión que recoge los acontecimientos y los fuerza a entrar en una continuidad que no es sino la de la misma escritura (P.66).

De tal modo, el reportaje como metodología reforzó lo narrativo y posibilitó los análisis de la documentación, la información y los testimonios en que se basa este estudio. Esto sumado a la participación de la periodista-narradora en la recuperación de los relatos que dieron cuenta de las dinámicas de lo cotidiano-artístico desde un enfoque de género. En el reportaje la investigadora hizo uso de recursos dinámicos, flexibles, pertinentes y contextuales que le permitieron ir más allá de lo verbalizado. A partir de éstos interpretó la realidad y profundizó en los hallazgos con mirada crítica y humana. El investigador Osorio Vargas (2017) explica el papel del reportaje como metodología para abordar el problema investigativo:

Para interpretar primero tenemos que comprender, y para eso necesitamos sumergirnos en el “humano ser”. El reportar encierra en sí una pasión: el desafío de conocer, descubrir y relatar, no sólo con el cerebro, sino también con el corazón, con todos los sentidos, y en los múltiples tiempos y espacios. Aquí está otra metodología para revivir lo acontecido (2017. p.104).

El reportaje como metodología y las historias de vida conectaron a las protagonistas de los relatos con los otros y lo otro para que luego de conocer detalles de sus experiencias, se hicieran narraciones reflexivas. Por tanto, se buscó comprender, desde un enfoque de género, cómo se entrelazó la formación de las tres compositoras con sus historias de vida personal, familiar y social.

En consonancia con la metodología descrita, se utilizó la entrevista a profundidad semiestructurada como técnica, de tal manera que la investigadora sostuvo encuentros frente a frente con dos de las investigadas y con personas de los entornos familiares, sociales y académicos de las tres mujeres. Se diseñó un esquema de conversación que contuvo temas generales, puntuales y específicos. Esta orientación condujo a asociaciones sobre cómo se llegó a la escritura de la música, derivado de los diálogos y los interrogantes que regularmente surgen de la indagación académica, la búsqueda de información y durante los encuentros personales. Robles (2011) citando a Taylor y Bogdan (1990) expresa que:

En esta técnica, el entrevistador es un instrumento más de análisis, explora, detalla y rastrea por medio de preguntas, cuál es la información más relevante para los intereses de la investigación, por medio de ellas se conoce a la gente lo suficiente para comprender qué quieren decir, y con ello, crear una atmósfera en la cual es probable que se expresen libremente (P.108).

De esta manera, se realizaron un total de 25 entrevistas, de la siguiente manera:

Fuentes directas sobre Ligia Mayo:

- Marta Ligia White Tamayo. Hija de Ligia Mayo. Lunes 25 de octubre de 2022; lunes de octubre de 2022; y jueves 10 de noviembre de 2022.
- Ligia Tamayo. Sobrina de Ligia Mayo. Sábado 26 de noviembre de 2022.
- Ofelia Peláez. Investigadora musical. Viernes 21 octubre de 2022.
- Hernando Guzmán Paniagua. Periodista, melómano e investigador sobre música colombiana. Viernes 21 de octubre de 2022.
- Fernando Arbeláez. Cultor del bambuco. Interpreta la Guitarra puntera y marcante. Fue acompañante musical de Ligia Mayo. Integró el dueto Voces de América con Jorge Luis Guardia Machado. Miércoles 2 de noviembre de 2022.

- Blanca Velázquez. Cantante y amiga personal de Ligia Mayo. Miércoles 2 de noviembre de 2022.
- Alonso Rivera Mejía. Compositor, arreglista y amigo de Ligia Mayo. Con su esposa Blanca Velázquez integraron el dúo Pampa y Cielo. Miércoles 2 de noviembre de 2022.
- Jorge Luis Guardia Machado. Hizo parte de dos duetos: Guardia e Hidalgo y Voces de América con Fernando Arbeláez. Con este último configuró una dupla acompañante musical de Ligia Mayo. Jueves 27 de octubre de 2022.
- Juan José Hoyos. Periodista. Martes 22 de noviembre de 2022.
- Jorge Buitrago. Propietario de Bolero Bar durante 40 años. Jueves 24 de noviembre de 2022.

Fuentes directas sobre Sonia Martínez:

- Sonia Martínez. Entrevista directa el miércoles 12 de febrero de 2020.
- Andrés Aguirre Martínez. Hijo de Sonia Martínez. Jueves 27 de octubre de 2022.
- Presbítero Luis Alberto Aguirre Martínez. Hijo de Sonia Martínez. Martes 11 de noviembre de 2022.
- María Piedad Aguirre Martínez. Hija de Sonia Martínez. Entrevista el miércoles 30 de noviembre de 2022.
- Anita Echavarría. Exalumna de Sonia Martínez e integrante del grupo Cántaro. Martes 25 de octubre de 2022.
- Claudia Gómez. Exalumna de Sonia Martínez. 12 de enero de 2021.

Fuentes directas sobre Claudia Gómez Suárez:

- Claudia Gómez Suárez. Entrevistas directas viernes 7 de febrero de 2020; martes 12 de enero 2021; y martes 29 de noviembre 2022.
- Jaime Gómez. Hermano de Claudia Gómez Suárez. Jueves 20 de octubre de 2022.
- Felipe Gómez. Hermano de Claudia Gómez Suárez. Lunes 24 de octubre de 2022.
- Juan David Lopera. Músico Exalumno de Claudia y acompañante en algunas presentaciones de Claudia. Viernes 4 de noviembre 2022.

Fuentes directas de músicos que conocen a las tres compositoras:

- Germán Ramírez. Productor musical de las tres mujeres. Lunes 24 de octubre de 2022.
- Alejandro Tobón Restrepo. Vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. 3 de noviembre de 2022.
- César Pagano. Investigador de la música del Caribe. Escritor. 31 de octubre de 2022.

También, se empleó la técnica de análisis documental orientada al estudio de textos de interés de la investigación, (composiciones, discos compactos, material académico, bases de datos, libros, etc.), ya sean físicos, electrónicos o audiovisuales, mediante el establecimiento de unos parámetros de análisis para el proceso de interpretación analítica, favoreciendo el abordaje integral en la identificación, con enfoque de género, del aporte de tres mujeres compositoras a la música antioqueña.

Para el análisis de los datos de la investigación se utilizó una matriz categorial que, por instrumento utilizado, contuvo los ítems: tipo de instrumento, categoría de análisis, descripción general de lo encontrado y análisis desde el enfoque de género como concepto transversal a los hallazgos. Ahora bien, no se trató de una historia totalizante porque no abarcó todos los hechos de la existencia de estas mujeres. Se filtraron los relatos mediante las preguntas respecto a los recorridos artísticos desde su formación hasta su desarrollo. Se miró la senda artística a través de las narrativas que construyeron las compositoras y/o las personas que las conocieron y han estado cerca (familiares, amigos, colegas). En general, se ahondó en sus trayectorias como compositoras de música desde el enfoque de género, a través del círculo de personas que las rodearon.

4. Ligia Mayo... “Cantar como yo canto”

*Ese bolero es mío
Desde el comienzo al final
no importa quién lo haya hecho
es mi historia y es real.*

Autor: Mario de Jesús (1924 - 2008), compositor dominicano

Ligia Mayo fue una intérprete de diversos géneros de la música popular que, en los años 60, logró éxito, fama y una amplia aceptación entre los seguidores del bolero, de géneros andinos y de las melodías que se escuchaban en los medios radiales de la época. Ahora bien, esa figuración se da en el contexto de una industria discográfica antioqueña en auge, con músicos e intérpretes buscando conquistar la atención de las disqueras y del público, inmersos en un tejido cultural y social marcado por la fe católica, con estereotipos de género tanto para las mujeres como para los hombres. Ligia Mayo vivió esas contradicciones en su deseo de cantar y escribir canciones y, al mismo tiempo, de cumplir con las expectativas para las mujeres de su generación atraídas por la música, quienes eran señaladas por la sociedad por salir a la escena pública. Aquella que subiera a una tarima contrariaba el cumplimiento de estos preceptos. Ligia se hizo famosa con las letras de otros compositores y solo posterior al fallecimiento de su esposo —cerca de tres décadas después de los años 60— revela su talento como compositora.

Ligia Mayo, una mujer nacida para cantar

En Yarumal, municipio del norte de Antioquia ubicado a 2353 metros sobre el nivel del mar, nació Ligia Tamayo Posada el 15 de agosto de 1928. En el libro 36 de Bautismos que tiene sello de la Arquidiócesis de Santa Rosa de Osos, el folio 208 dice que “En la Santa Iglesia Parroquial de Yarumal, a 25 de agosto de 1928, el presbítero Julio Ortega bautizó a una niña que nació el 17 a quien puso el nombre de Ligia”.

La fecha real fue el miércoles 15 de agosto, día del parto de la cuarta hija del matrimonio constituido en 1921 por Ilduara Posada y Rubén Isaac Tamayo. Cuando la pequeña emite su primer sonido vocal, el pueblo cumplió ciento siete años de vida municipal y 141 de fundación. La

localidad yarumaleña fue descrita en 1941 por Emilio Soto Díaz como de gentes con convicciones y prácticas católicas: “La religión católica, apostólica, romana es la del pueblo de Yarumal. Se puede decir en tesis general, que si hay uno no hay dos anticatólicos. Tanto liberales como conservadores practican la religión de Jesucristo. Yo, el menos, y creo hasta en los rejos de las campanas, como dicen” (1941, p.16).

Cuna de poetas como Epifanio Mejía —autor del himno antioqueño—; del arquitecto, pintor, grabador, escultor y escritor Francisco A. Cano y del contraalmirante Rubén Piedrahíta, integrante de la Junta Militar que gobernó a Colombia cuando fue depuesta la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla en 1957. No obstante, no se encuentran referencias historiográficas de mujeres oriundas de Yarumal, destacadas en alguna disciplina particular para esa época.

De acuerdo con la *Biografía de Yarumal*, escrita por el señor Soto Díaz, para la época no existía biblioteca pública, pocas calles estaban pavimentadas y el pueblo carecía de acueducto y alcantarillado. Con respecto al presupuesto municipal, cuenta que “las rentas del Municipio montan a ciento diez mil pesos anuales, dinero que se reparte mal, porque a dos cuadras de la plaza no tiene ni calles” (Soto, 1941, p.2). Con respecto a las actividades económicas que se desarrollan en el lugar, añade que:

No es un pueblo industrial (sic). No hay fábricas de ninguna clase. Unas pequeñas trilladoras de maíz. [...] Hay unas tres o cuatro fábricas de tabaco, donde algunas niñas del pueblo elaboran el tabaco, pero estas fábricas, en la forma como están establecidas, son más bien foco de corrupción, porque no están vigiladas por matronas o por las autoridades (Soto, 1941, p.6).

Empero, en el mismo escrito indica que Yarumal era un referente de actividad minera y comercial en el norte del departamento y un punto al cual llegaban, en calidad de tránsito, mercancías desde Barranquilla con destino a poblaciones como Briceño, Anorí y otros cercanos.

De acuerdo con el contexto descrito, es evidente la forma en que la dinámica social permea preceptos religiosos, machistas y excluyentes. Lo religioso se expresa en la forma categórica de la sociedad rotular a los habitantes del pueblo, con la consideración que se puede ser de una y otra

ideología, pero solo es admisible la pertenencia a un único credo. Un mandato que repercute en las esferas sociales, económicas, culturales y familiares.

Por ello, lo machista y excluyente se muestran en las actividades económicas de la localidad. Las menores de edad incorporadas a la naciente industrialización, en el periodo en cuestión, fue un segmento de la población que aún no era sujeto/a de derechos propios y laborales. Por su parte, en el sector minero, una actividad marcada por los mitos, estigmas y estereotipos de género, su ejercicio es aceptable para los varones, en tanto que a las mujeres solo se les permite acceder al último eslabón de la cadena productiva, al deshecho del producido minero, denominado “chatarra”, y que, por extensión, nombra a las mujeres como “chatarreras”.

Entre las actividades económicas de Yarumal, el comercio de telas jalonaba los negocios del pueblo. De ese sector soportó sus ingresos con holgura Rubén Isaac Tamayo, el padre de Ligia. Entre los años 20 y 30 fue un comerciante de mercaderías que vendía en almacenes de su propiedad ubicados en Yarumal y en Valdivia, una población vecina. Sin embargo, son casi que inexistentes los datos que se encuentran sobre la familia y la niñez de la cantautora en los archivos de historiografía musical antioqueña o en los medios escritos y hablados.

En el relato familiar se cuenta que, en 1933, con apenas cinco años, Ligia Tamayo es traída a Medellín junto con sus hermanos. Papá Nisá, apodo con el cual conocieron en Yarumal al señor Tamayo, abrió el almacén de telas Parisina en Junín con la Playa. El local estaba ubicado en la zona más comercial que por entonces tenía el villorrio de la Virgen de la Candelaria. En ese periodo, los Tamayo tenían holgura económica y la niñez de los cuatro hijos transcurría en las aulas de clase como receptores de una formación acorde con los estándares de una época en la cual ser normalista era el máximo nivel educativo establecido para las mujeres.

Dos sucesos paralelos trascurrían en los años 30. En los entretiempos académicos los hermanos tenían a Campamento y Yarumal como los destinos escogidos para vacacionar, mientras que en el Congreso de la República se avizoraban los primeros cambios en la legislación para abrir el ingreso de las mujeres a la educación universitaria.

Durante el gobierno de Enrique Olaya Herrera es publicado el decreto 227 del 2 de febrero de 1933 en el Diario Oficial No. 22215, “Por el cual se dictan disposiciones sobre enseñanza

secundaria para señoritas”. Hernández (2006) citada en Zuleta (2018) expresa que la norma fue consecuencia de la presión ejercida por “maestras, estudiantes y líderes feministas desde mediados de la década del 20 y que se concretó en el IV Congreso Internacional Femenino realizado en Bogotá en el mes de diciembre de 1930” (Zuleta, 2018, p.108).

A pesar de la norma, el debate estaba lejano de la base de la sociedad. Lo evidencia la frase que recuerda haber escuchado su sobrina homónima Ligia Tamayo, de su tía, quien contó que “Las señoritas de bien estudiaban en esa época para ser maestras”. Aparecen dos vocabularios en los que subyacen interpretaciones relacionadas con los estereotipos de género: las —entonces— limitadas opciones de movilidad profesional de las mujeres y el trato discriminatorio al nombrarlas “señoritas de bien” (Ligia Tamayo sobrina, entrevista realizada el 26/11/2022). Y aunque la primera discusión estaba en camino, la segunda aún quedaba invisible. En el argot popular esta expresión equivale al ideal naturalizado de la sociedad, que orientaba la formación de las mujeres hacia los preceptos establecidos para ellas.

Con el avance de la tercera década del Siglo XX, la familia Tamayo afronta situaciones que alteraron su rumbo. En 1936 fallece Rubén Tamayo, el padre y proveedor de la familia. Ilduara, la madre, asume la administración de Parisina, pero no tiene éxito en la tarea y pocos años después vende el establecimiento comercial. Antes de finalizar ese decenio Ligia Mayo se ve obligada a suspender sus estudios en el Colegio Cefa, en el que cursaba segundo de bachillerato en la institución que para ese periodo ofrecía orientación pedagógica en su formación. Al igual que la menor de la familia, los otros tres hermanos suspendieron los estudios. Cada uno buscó un empleo para aportar, de forma solidaria, a la economía familiar luego de la muerte del progenitor.

De secretaria a mujer casada

En octubre de 1948 Ligia Mayo se encuentra vinculada como secretaria en la naciente Asociación Nacional de Industriales (ANDI), agremiación fundada en Medellín el 11 de septiembre de 1944 (Ver Figura 1). Joaquín Vallejo Arbeláez fue el director, quien fue un ingeniero de la Universidad Nacional y quien había promovido la creación del Instituto Central Femenino —CEFA—.

Figura 1. Ligia Mayo con Joaquín Vallejo Arbeláez en la oficina de la Andi



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Mayo.

El 18 de diciembre de 1948 Ligia Mayo se casa en la Parroquia del Sufragio, en el sector de Boston, mediante el rito católico. Construye una familia con el auxiliar contable Heraclio de Jesús White. Ella tenía 20 años, él 30. En todo caso, Ligia Mayo alcanza a concretar la proyección esperada para una mujer de su edad: pasar de ser asistente de un alto ejecutivo gremial hacia el siguiente paso ideal que es el matrimonio; allí, “es tan importante la cristalización de la meta matrimonial en Antioquia, que esta categoría es propiciada con empeñoso afán desde apenas salida de la infancia la mujer” (Gutiérrez de Pineda, 1974, p.461). La familia White Tamayo nace luego de dos años de noviazgo, de acuerdo con imágenes fechadas en 1946 y 1947, donde se muestra a la pareja (Ver Figura 2).

Figura 2. Ligia Tamayo y Heraclio White recién casados



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Mayo.

Con respecto al apellido White, provenía de los ingenieros ingleses John Henry, Robert y Franklin. Los tres hermanos llegaron a Colombia en 1867 procedentes de la ciudad de Cowes, en la isla Wight, que es territorio insular más grande de Inglaterra. Está situado en la costa sur frente a la ciudad de Southampton. Fueron contratados para trabajar en minas ubicadas en Frontino, municipio del occidente de Antioquia. También, participaron en diversas obras públicas financiadas por el Estado de Colombia relacionadas con desarrollos de vías carretables y fluviales, entre ellos, el Río Magdalena.

Heraclio White nació en Urrao el 1 de mayo de 1918, del matrimonio conformado por María del Carmen Gutiérrez Arango y Jorge Luis White Uribe. La madre fue nativa de Giraldo y el padre de Frontino, quien hizo parte de la primera generación de los White nacidos en Colombia.

En la etapa inicial del matrimonio White Tamayo, poco después del nacimiento de su primogénita Marta Ligia en marzo de 1952, Ligia Mayo emplea la modistería de alta costura para contribuir a la economía familiar, desempeñando labores consideradas como propias de las mujeres, es decir, pasó su actividad productiva al espacio del hogar. Entre tanto, los conocimientos contables de Heraclio White le facilitaron la vinculación a Colcafé por recomendación del empresario Fabio Rico Calle. En la compañía de alimentos llegó a desempeñar un cargo ejecutivo.

En 1959 Ligia Mayo estudia solfeo y guitarra clásica con el profesor tolimense Virgilio Pineda. Eran clases particulares para profundizar los conocimientos sobre música adquiridos en el entorno familiar. En esas reuniones, Ilduara, la madre, tocaba la lira, mientras sus otras dos hermanas Ofelia y Leticia hacían lo propio con el tiple y la lira respectivamente. Trinidad, una tía materna, aportaba al encuentro con el tiple. Ligia y su hermano Héctor acompañaban las reuniones con sus pertinentes vihuelas. Este instrumento les posibilita enmarcar el registro de las voces de cada uno: ella, de contralto, él de tenor.

En el álbum familiar materno se encuentran fotografías en blanco y negro fechadas en 1950 (Ver Figura 3). Lugar: El Plan de la Rosa, una finca ubicada entre las montañas de Campamento. Una hora empleaban los jamelgos para llegar al lugar. En la imagen hay tres sillas puestas sobre un piso de cemento donde se seca el café en las zonas de cultivo en Antioquia. Ilduara la madre aparece entre sus hijas Ligia y Ofelia. Ella sostiene una bandola y las descendientes sendas guitarras.

Figura 3. Familia de Ligia Mayo con instrumentos

Fuente: Cortesía

autorizada por el archivo



familiar de Ligia Mayo.

En la imagen al lado derecho repite Ilduara escenario con sus hermanas Cimodocea y Trinidad. La matrona tiene los dedos de la mano izquierda sobre el diapason de la bandola y sus hermanas asumen el mismo gesto corporal, aunque con guitarras. Ambas imágenes tienen la silueta de la

Cordillera Central atrás de las protagonistas. Este cuadro deja ver el origen de la pasión de Ligia Mayo por ahondar en los secretos de la guitarra y el entusiasmo por cantar, con lo que se evidencia una familia proclive a la música, considerada como una actividad del entorno privado.

Conocer la fama sin buscarla

Durante las veladas, los Tamayo Posada cantaban e interpretaban versiones instrumentales de música andina. También, incluyeron en el repertorio los géneros musicales de moda en los años 50: boleros, tangos, rancheras, españolerías, entre otros. En ese periodo, según contó al periodista Juan José Hoyos, una prima le sugiere a Ligia Mayo grabar un disco. “Eso no es tan fácil” (Juan José Hoyos, entrevista realizada 22/11/2022), respondió a su familiar.

La destreza de Ligia Mayo con la guitarra y la lectura de partituras, más la combinación de amor a la música y su disciplina, facilitaron los aprendizajes durante el proceso formativo con el profesor Virgilio Pineda, quien identificó el talento y la capacidad artística de su alumna. El talante ordenado y comprometido con la formación musical condujeron a que el maestro le propusiera a su discípula configurar un dueto para audicionar en la disquera Codiscos.

Al semanario “Pantalla”, Ligia Mayo declaró el 2 de septiembre de 1960: “La verdad es que a mí no me provocaba la cosa, pero al fin, ante su imparable insistencia, me decidí y fuimos a los citados estudios; como resultado de aquella demostración, yo recibí oferta para grabar como solista y ahí me tienen”.

Ligia Tamayo, sobrina, afirma que su tía asiste vacilante a la audición porque sabía que a su familia no le iba a sonar la idea de que ella cantara en público. Sin el querer de la interesada, la seleccionan. De inmediato es convocada para iniciar ensayos. Según el relato, con cierto rubor, la mujer le cuenta a su profesor que la llamaron solo a ella.

Cuando le dan el beneplácito e inicia la preparación para grabar, la primera indicación de los productores es que su voz imitara a alguna de sus cantantes preferidas y famosas de finales de los años 50. En su fuero interno adoptó una determinación con autonomía, y así se lo contó a su sobrina Ligia Tamayo “En ese momento pensé: Nooo... voy a hacer lo contrario porque quedo

como imitando a una artista reconocida. Yo voy a cantar como yo canto” (Ligia Tamayo sobrina, entrevista realizada el 26/11/2022).

Con mensaje de urgencia por parte de la disquera comienza a dar los pasos iniciales de lo que muy rápido sería una maratón de grabaciones discográficas en 1960. Solo algunos familiares fueron informados por ella del despegue de su trayectoria como intérprete. A la primera persona que le cuenta sobre el llamado de la productora musical es a su esposo Heraclio. Un componente de la información que le da a su cónyuge tuvo que ver con la definición del nombre artístico. La disquera comenzaría a promocionar el nuevo talento musical como Ligia Mayo y no como Ligia Tamayo de White.

Una entrevista a la guitarrista yarumaleña hecha por la periodista Maryluz Vallejo para el diario antioqueño El Mundo, de ideología política liberal, el jueves 30 de agosto de 1984, ofrece una perspectiva que revela una mujer con un pensamiento autónomo, quien desde su expansión de fama buscó un lugar en el cancionero popular del país. De forma intuitiva, aún con la oposición familiar, rompe ciertas barreras, siendo una rebelde silenciosa sin desligarse de los cánones establecidos para las mujeres, para de esa forma disfrutar de lo que la apasionaba.

Dicha precisión la establece la cantautora a propósito del homenaje como ‘Mujer artista’ que le hizo la Universidad de Antioquia en el programa Martes del Paraninfo. Ligia Mayo le contó a la reportera Maryluz Vallejo: “El hecho de que yo haya dejado de ser Ligia Tamayo de White para convertirme en Ligia Mayo, es una gran satisfacción” (30 de agosto de 1984, pie de foto, 3ª colum.). De manera perspicaz toma conciencia de su libertad en esa declaración expresada 25 años después de la adopción de su seudónimo en 1959.

Con el reconocimiento de la bicentenario Alma Máter y la divulgación del medio impreso que anunció el homenaje a la artista se dan nuevas señales del papel jugado por Ligia Mayo en el universo de la discografía colombiana y de la región a partir de 1960, época en la que aparecen los antecedentes periodísticos del despegue de su itinerario discográfico y artístico.

El viernes 1 de abril de ese año en la sección del periódico El Colombiano, *Por la radio*, escrita por Carlos E. Serna se referencia un naciente talento musical promovido por el sello mediante el cual la disquera promocionaba nuevas voces: “Una dama antioqueña, Ligia Mayo, ha

entrado al elenco artístico del sello Zeida de Codiscos, en carácter de exclusivo. Pronto saldrán sus primeras grabaciones. Dicen quienes han escuchado a Ligia Mayo que canta muy bien” (Párr. 1).

Tres semanas después, el 20 de abril es el diario El Correo el que titula “La popular artista Ligia Mayo, ingresa al elenco de Codiscos”. Añade dos entradillas: ‘Los boleros *Rendido* y *Obsesión* forman su primer disco para esta marca’ y ‘Sus primeras grabaciones ya fueron publicadas por Zeida. Dentro de poco, otras’.

Transcurren dos días más para que de nuevo el periodista de la sección de música del diario antioqueño, Carlos E. Serna, destine un espacio en su columna reseñando la naciente estrella:

Una nueva cantante se ha vinculado al sello Zeida de Codiscos, en carácter de exclusividad, descubierta por el director artístico David Ocampo. Nos referimos a Ligia Mayo, quien ya grabó los boleros *Obsesión* y *Rendido* para aquella marca. El acompañamiento musical en esas melodías es del trío Los Condes. Mañana grabará nuevos números doña Ligia Mayo, para que de artista promesa, se convierta en feliz realidad (Párr. 1).

Los dos temas reseñados estuvieron incluidos en un vinilo de 78 revoluciones.

Ese mismo 22 de abril “Pantalla” pronostica que Ligia Mayo “pronto tendrá miles de favorecedores en todo el territorio patrio. Sus primeras grabaciones le aportan el medio para que los compradores del país la consideren pronto como triunfadora en toda la discomanía. [...] De parte nuestra pronosticamos que Ligia Mayo dará mucho que hablar en próximos días” (22 de abril de 1960, párr. 2 y 3).

El vaticinio tomó cuerpo de disco de 78 rpm cuando en diciembre del mismo año diversos medios impresos promocionaban el siguiente trabajo discográfico de la cantante con los títulos *Lejos de ti* del compositor boricua Rafael Hernández y *Con toda el alma* del autor español Luis Martínez Serrano. La instrumentación musical de la cantante fue del Trío Continental. Estos dos temas se impusieron en las rockolas de las cantinas, las heladerías, los bares e incluso en las denominadas “zonas de tolerancia” de la ciudad. En los buses sintonizaban emisoras que incluían en su programación los boleros interpretados por la artista Codiscos.

El bajo perfil que creyó mantener Ligia Mayo al comenzar su trayectoria lo explicó en varias oportunidades: fue incrédula de recibir —y sobre todo tan rápido— el beneplácito del público al escuchar sus primeros boleros grabados: *Rendido*, *Desprecio*, *Obsesión*, *Verde Luna*, *Horas Tristes* y *Con toda el alma*, este último el éxito que, 62 años después, marca una imborrable impronta entre los amantes del bolero.

De esa manera fue inevitable para Ligia que Ilduara Posada —su madre— y los demás miembros de la familia se enteraran de la aceptación en el gusto popular de sus primeros discos, triunfo que contrariaba un hogar tradicional y conservador como el de los Tamayo Posada.

Esa manera de expresión popular ha sido inherente a la cultura antioqueña de hoy, de mediados del siglo pasado y de la colonización antioqueña. Se estereotipaba —sin que haya cambios fundamentales en el siglo XXI— los roles de hombres y mujeres, de tal manera que el contexto natural para ellos era de puertas para afuera del hogar, es decir la calle, los puestos de trabajo en la industria urbana, en los tablados artísticos de cualquier tipo, por citar algunos. En síntesis, el hombre antes y aún pertenece a la calle, ya que su relación con el mundo es en lo público.

En el lado opuesto, el destino para ellas era y es la casa, los animales, las plantas, el hogar, las actividades de cuidado de enfermos, de personas con limitaciones físicas, menores y adultos mayores. En ese estereotipo de la primera etapa del siglo pasado, la máxima aspiración de las mujeres por fuera del hogar paterno o propio era ser maestras, secretarias o enfermeras, una impronta cultural que Ligia Mayo conocía, de acuerdo con lo dicho a su sobrina Ligia Tamayo: “Ella me contaba ‘Ligia, las señoritas de bien estudiaban, en esa época, para ser maestras’” (Ligia Tamayo sobrina, entrevista realizada el 26/11/2022).

Es así como en el entorno familiar de la nueva figura artística se consideraba una obviedad que Ligia Mayo debía privilegiar la atención del hogar, del esposo, de la hija y comportarse como una “Dama”. En el relato hecho por Maryluz Vallejo, ella cuenta que “empezó a cantar y tocar guitarra como un simple antojo”. Por ello en su entorno interpretaron que luego de grabar los primeros temas “el disquito le iba a calmar las ganas de cantar” ((30 de agosto de 1984, párr.5). Ni ella ni los demás intuyeron que en menos de un año sería famosa. “A ellos se les paró el pelo, porque esa farándula era medio azarosa. [...] Además recuerdo que sacaron una cantidad de

cuentos sobre mí. Como los discos eran despechados, decían que yo no vivía con mi esposo, y no sé cuántas cosas más” (Párr. 7).

El disco, la Rockola, los traganíqueles y la radio: escenarios sin tarima

El reconocimiento que logró Ligia Mayo en un corto tiempo en 1960 lo sintetizó la propia artista en la entrevista concedida a Maryluz Vallejo, en la frase que fue título del texto: “Mi voz sonaba en todas las cantinas de Guayaquil”. En esta oración, la cantante esquematiza la diversidad de espacios populares en los cuales se coreaban una y otra vez sus grabaciones.

Del relato de Ligia se infiere que en ese momento ocurre una convergencia de hechos a partir de los cuales adquiere notoriedad. La prensa impresa y la radio construyen una expresión para referirse a ella y así compendian imaginarios culturales y sociales de la época: “La dama de la canción”. Con la frase se resuelven aspiraciones sociales y comerciales.

Desde la perspectiva social, la “Señora de la canción” respeta el ideal de la mujer antioqueña: es una matrona de hogar que se viste como una señora pudorosa y solo aparece en los eventos exclusivos de beneficencia donde participan las elites de Medellín o en los escenarios patrocinados por las textileras antioqueñas.

Su inesperado éxito comercial se sintoniza con el interés de Codiscos por promover nuevas voces y crecer el mercado del disco que en Medellín estaba en el pináculo. Ella interpretó los géneros musicales aceptados y pedidos por los radioescuchas y los compradores de discos que contenían algunos aires andinos, valeses y muchos boleros. Ligia Mayo cautivó los oídos enamorados y despechados. Su voz disponía de un tono grave, de contralto, llena de armónicos y redonda, afirma el Vicedecano de Artes de la UdeA Alejandro Tobón Restrepo (entrevista realizada el 3/11/2022), músico de formación.

Los medios impresos aceleraron la promoción de la empresa discográfica al publicar múltiples notas en las cuales referenciaron a la naciente artista y la fuerza que estampó en el gusto del público a través de los boleros que interpretaba. Los seguidores, influenciados por la industria del disco y por los medios de comunicación, entraban al círculo del mercadeo y venta de productos

musicales. El redondel opera en función de las dinámicas establecidas por la industria del sector para estimular ventas a partir de la aceptación del público, con la amplificación de las empresas radiales, pues son directas beneficiarias de la industria del disco. Una alianza comercial que orienta las decisiones del gusto musical popular influenciado asimismo por las tradiciones culturales sociales.

En otras palabras, el momento de la historia de la música popular colombiana a finales del 50 e inicios del 60 corresponde al de una industria del disco en la cúspide de su producción y sus ganancias, que descubre y promueve una voz como la de Ligia Mayo, idónea para conectarse con el sentir que causaba el bolero en el tejido popular. Ella se ligaba con el pueblo porque venía de lo profundo de este, pese a pertenecer a du clase media... La otra cara de la alianza no programada entre disquera y artista es que la primera obtuvo réditos muy por encima de la inversión realizada en su nueva artista, como se verá más adelante.

La fama sin farándula

La notoriedad de Ligia Mayo al iniciar la década del 60 fue propiciada por Codiscos, los medios de comunicación y, en particular, el público que la escuchó. Ella hizo muy pocas presentaciones en los escenarios y en los radioteatros —una práctica frecuente para promocionar artistas masculinos y femeninos—. Las pocas apariciones de la “Señora de la canción” durante aquellos años ocurrieron en eventos benéficos programados por empresas privadas como Fabricato, por la Sociedad de Mejoras Públicas de Yarumal y por algunas entidades humanitarias.

Una de esas escasas apariciones sucedió en 1961. Ligia Mayo aceptó participar en el festival caritativo llamado “De la Crinolina al short” el 29 de junio. Por la pasarela del Radioteatro de la Voz de Medellín desfilaron mujeres de diversas edades, pertenecientes a la alta sociedad antioqueña. Las salidas al escenario de la “Señora de la canción” fueron dos: una para modelar trajes elegantes y la segunda para interpretar el tango “Blancas margaritas” y el bolero “Indecisión”.

Figura 4. Ligia Mayo con su tío Óscar Posada tras escena de una de sus presentaciones en público



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Tamayo.

El evento benéfico recaudó fondos destinados al Centro Médico Ozanam y al Hospital Infantil ‘arzobispo Caicedo’. El patrocinio del evento corrió por cuenta de las textilerías Fabricato y Pantex. Sobre el acontecimiento escribieron el diario liberal El Correo, el periódico de filiación conservadora El Colombiano y el semanario Pantalla. Los registros son incluidos en las páginas sociales y en las que se consignan notas del mundo disquero.

A partir del momento en el cual los medios comenzaron a seguir el rastro de la artista en abril de 1960, pasaron 25 meses para que Ligia asistiera a un radioteatro e hiciera una aparición ante el gran público que aspiraba a conocerla. Concurrió el martes 8 de mayo de 1962 al programa “Felicidad con Fabricato” emitido desde el radioteatro de la Voz de Medellín, perteneciente a la cadena radial RCN. De acuerdo con las notas aparecidas en El Correo y en Pantalla, dicha presentación constituyó un suceso en la ciudad y en el país.

En la reseña del diario antioqueño el viernes 11 de mayo de 1962 sobre el estreno de escenario con Ligia Mayo, destacó el medio impreso en la página 5:

Queremos referirnos de manera especial a la audición de la semana pasada, en el curso de la cual hizo su debut ante el público colombiano la “Señora de la Canción” Ligia Mayo, ya conocida por sus discos que publicó “Zeida”, empresa de la cual es estrella exclusiva esta cantante (P.5).

Figura 5. Reseña de El diario El Correo sobre Ligia Mayo



Fuente: diario El Correo, Medellín viernes 11 de mayo de 1962, cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Tamayo.

Y agrega un párrafo para enfatizar el fervor con el cual la recibieron los asistentes al radioteatro: “Ligia Mayo recibió muchísimos aplausos por su actuación. Para ella hubo felicitaciones, flores, petición de autógrafos, y todo aquello que constituye una muestra de simpatía y popularidad para los grandes artistas” (p.5). Los cuatro años de la trayectoria de éxitos musicales de Ligia Mayo los desarrolló con la grabación de dos discos de larga duración con 12 canciones cada uno y 20 vinilos de 78 revoluciones, que contenían un tema por cada lado (Ver Figura 6).

La primera grabación en 78 rpm contuvo por el lado A *Obsesión* del compositor Wello Rivas y por el B *Rendido*, autoría de Manuel Acuña. Los boleros comenzaron a sonar en las emisoras, por peticiones de los oyentes con una frecuencia tal que, en menos de 60 días, Codiscos convoca a la nueva cantante para grabar dos boleros más: *No vales nada* y *Horas tristes*. La euforia entre los radioescuchas sube con el segundo trabajo musical y la disquera repite la fórmula por tercera vez en menos de seis meses. *Verde luna* y *Pena de amor* son los títulos con los que Codiscos satisface la creciente demanda de los oídos enamorados y despechados.

Figura 6. El primer disco en vinilo de Ligia Mayo: lado A, Obsesión; y el reverso, Rendido.



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Tamayo.

Sin embargo, aún estaba por salir al mercado del disco los dos títulos con los cuales la voz de Ligia Mayo se escucharía innumerables veces en las emisoras, en los radios transistores, los buses, las heladerías, las cantinas, en las radiolas de los hogares y en todos los espacios donde estuviera sonando la grabación: *Con toda el alma* y *Lejos de ti*.

Con respecto a *Con toda el alma*, la publicación “Pantalla” hizo la siguiente referencia:

Apareció el bolero que esperaba una buena parte de la disco-afición en todo el país y precisamente en la versión que hace poco anunció Pantalla con carácter de primicia, cual es la recién grabada para el sello Zeida por la cancionera del año: Ligia Mayo (Párr.1).

Con una queja sobre el primer sencillo de la cantante que nombró el mundo artístico seis décadas atrás como ‘La dama de la canción’, El Correo, periódico de origen liberal, señala que el disco no debió incluir *Con toda el alma* y *Lejos de ti*, en el mismo acetato porque se disputaron el primer lugar de popularidad por mucho tiempo. El *Long Play* (L.P.) *Con toda el alma*, fue gran suceso musical y de ventas al cerrar 1960.

Figura 7. Escrito en el periódico El correo sobre Ligia Mayo



Fuente: El Correo, viernes 30 de septiembre de 1960, cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Tamayo.

Cita escondida

*Tengo una cita
Con la gloria de tus besos
Y ya mis labios
se quemaron con la tentación*

Autor: Miguel Ángel Valladares

1919-1969

País: México

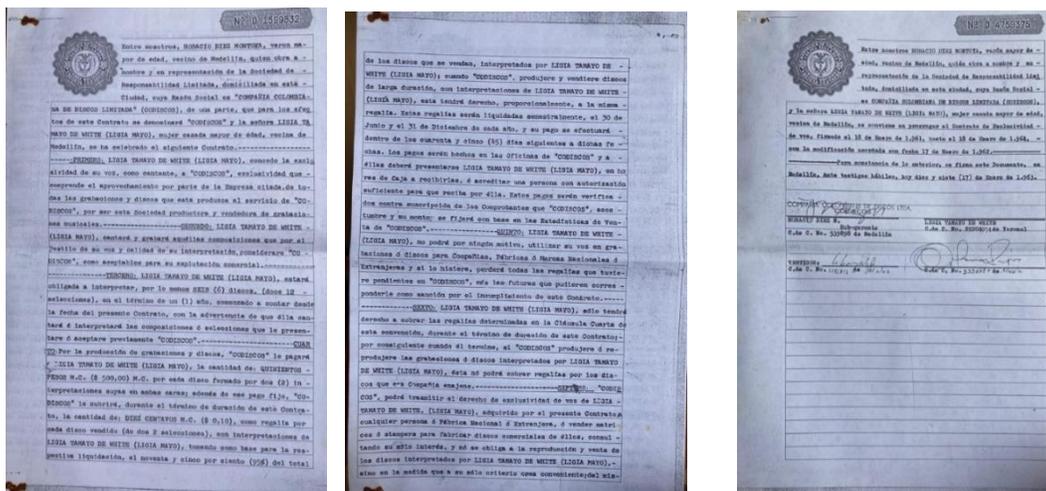
Ligia Mayo desafió de manera involuntaria la sociedad de su tiempo y, con su indumentaria de señora, fue una artista célebre en un periodo en el cual era mal visto por esa sociedad que una mujer casada y con hijos cantara música popular. Lo cierto es que la venta de sus discos mueve la registradora de la disquera y al unísono desactiva los cuestionamientos a su éxito. Prima el negocio

sobre las demás consideraciones en un periodo de crecimiento del mercado del disco en Colombia como lo fueron los decenios del 40, 50 y 60.

Con un público pendiente del siguiente trabajo musical de “La señora de la canción”, Codiscos diseña un contrato embudo de exclusividad a un año por un monto de \$500 pesos por cada disco prensado. Para 1960 correspondía a dos y medio salarios mínimos, época en la cual el jornal mensual estaba en \$198 pesos M.C (Ver Figura 8).

El documento lo firman las partes el 18 de enero de 1961 con Efraín Arce Aragón y Carlos E. Serna como testigos. Los dos hombres eran conocidos en el ámbito mediático de la ciudad. Las cláusulas establecidas precisan que además se le pagaría “diez centavos M.C. (\$0,10) como regalía por cada disco vendido de dos selecciones, solo durante el año de vigencia del contrato”, de acuerdo con lo estipulado en el punto sexto del documento. La disposición señalaba que “LIGIA TAMAYO DE WHITE (LIGIA MAYO) solo tendrá derecho a cobrar las regalías determinadas en la Cláusula Cuarta de esta convención, durante el término de duración de este contrato; por consiguiente, cuando él termine, si “CODISCOS” produjere o reproducjere las grabaciones o discos interpretados por LIGIA TAMAYO DE WHITE (LIGIA MAYO), esta no podrá cobrar regalías por los discos que esta compañía enajene”.

Figura 8. Contrato de Ligia Tamayo



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Tamayo.

En otras palabras, la disquera asentó en el papel que la intérprete renunciaba a los beneficios que se derivarían de la venta de los miles de reproducciones hechas con posterioridad. La paradoja es que el sello fonográfico anuncia dos semanas después de la firma del contrato el lanzamiento de un disco de larga duración. En la página nueve del periódico El Correo, el 1 de febrero de 1961 aparece el titular “Zeida publicará un disco L.P. de su artista exclusiva Ligia Mayo”. En el subtítulo hay otro anuncio: “El estudio de grabación más moderno de América será el de ‘Codiscos’. Habla don David Ocampo”.

En relatos hechos a su familia cuando las conversaciones abordaban “lo que pudo haber sido y no fue” con las millonarias ventas de los discos, la cantante confirmó que muy poco, casi nada, fue lo que le llegó a ella de las regalías. Rememoraba que, pese al éxito de su música, solo recibió 50 centavos de regalías por *Con toda el alma*, el primer L.P. prensado en ese periodo. Lo que sí hubo fueron dos adendas en los dos años siguientes a la firma de la transacción inicial de exclusividad y solo en la primera se incluyó un incremento de cien pesos (\$100 M.C.). Se suscribieron el miércoles 17 de enero de 1962 y el jueves 17 del mismo mes en 1963. En los subsiguientes añadidos al arreglo de exclusividad no se registra una sola palabra sobre regalías.

Lo cierto es que en posteriores alusiones de Ligia Mayo a estos hechos le constató a su hija que solo en una ocasión la disquera le entregó poca plata de regalías. Así mismo su persistencia en la música demuestra que el mal-trato firmado con la discográfica no la desanimó en sus búsquedas artísticas.

Decisiones

El éxito inusitado de Ligia Mayo la desafió a fijar postura entre dos opciones de vida en apariencia antagónicas: la familiar y la artística. Privilegió la primera, tal y como declaró en una entrevista hecha por el periódico El Colombiano el lunes 25 de septiembre de 1961. Con el título ‘LIGIA MAYO canta CON TODA EL ALMA’ y el subtítulo ‘No ha sido en vano su gran esfuerzo para cantar con firmeza’, la nota a tres columnas enfatizó la narración sobre los detalles de la vida familiar y la manera de atender ésta mientras incluía la actividad artística en su día a día. El relato ocupó un cuarto de la página del diario antioqueño con preguntas como:

- ¿Es madre de cuántos hijos?
- En mi hogar con Heraclio White sólo hay una hija, Marta Ligia, de 9 años, quien estudia en María Auxiliadora.
- ¿Quién la descubrió como cantante?
- Solía cantar en reuniones familiares y alguien me insinuó que podía inclusive grabar. A instancias de las amistades me acerqué a los estudios de Codiscos y don David Ocampo accedió a una prueba. Tras escucharla aceptó que grabara para Zeida.

La nota va y viene sobre lo personal y más adelante formula otra inquietud en el mismo sentido:

- ¿Cuál es su mayor ambición?
- Vivir tranquila en el hogar y aprender mucho todos los días.
- ¿Qué hace en sus ratos de ocio?
- No tengo ratos de ocio. Trabajo en un kínder donde doy clases de guitarra, también doy clases de corte en la casa y estoy haciendo un curso de psicología infantil. Y la atención que presto a mi carrera artística.
- ¿Y le queda tiempo para tanto trajín?
- Ahí me defiendo como Dios me ayuda.

El caso es que en ese momento de su existencia Ligia Tamayo de White busca conciliar las exigencias que conlleva ser una señora casada, con esposo e hija, perteneciente a una familia tradicional antioqueña, y al mismo tiempo ser mujer que trabaja y aporta a la economía del hogar.

En las ulteriores conversaciones con su sobrina Ligia Tamayo, esta indaga por qué eligió la vida matrimonial en lugar de la artística:

Me dijo ‘en esa época las cantantes se presentaban en bares’. Decía que ser cantante de música popular no era una carrera profesional y para cantar en teatros tenía que hacer una carrera. Ella (Ligia Mayo) se preguntaba ‘¿cómo quedaba yo en esa época separada —de su esposo— porque me iba a poner a cantar?’” (Ligia Tamayo sobrina, entrevista realizada el 26/11/2022).

Aun así, fue una mujer inquieta por cualificarse como docente, música, guitarrista y cantante. Sus actividades siempre las desempeñó cuidando su imagen, evitando pasar la línea establecida por el

estereotipo antioqueño de la “esposa que se debe comportar como dama”. Vale indicar que la capacidad de Ligia Mayo para generar ingresos “no le generó un goce pleno de su independencia, porque todas sus acciones estuvieron subordinadas a la aprobación de su madre, de la familia materna, de sus hermanos y de su esposo” (p 470), tal y como lo expone Virginia Gutiérrez de Pineda (1994) en el texto *Familia y cultura en Colombia. Tipologías, funciones y dinámicas de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*.

Llegar a la fama en silencio y retirarse de igual forma

Es imprecisa la fecha en la cual Heraclio White invita a su esposa a Guayaquil para enterarla de cuáles eran los lugares en los que las agujas de los tornamesas, de las rockolas y los altoparlantes reproducían sin descanso *Con toda el alma* y *Lejos de ti*. Canciones que demandaban los asiduos visitantes, repetidas hasta la saciedad en los sitios que vendían café, licor, en lupanares o en las zonas de tolerancia.

“— ¿Querés oír dónde tocan tus discos? — Vení yo te llevo” fue la pregunta del hombre a la mujer con la cual se había casado 14 o 15 años antes. Ese intervalo es cercano a la propuesta de la disquera para realizar una gira por México. Ligia Mayo le relató al escritor y periodista Juan José Hoyos que:

Eso fue una odisea. Y llego el año 1966. Los productores de Codiscos querían que fuera a México, a una parte y la otra. Y yo más bien paré la cosa ahí porque sabía que en la casa no les gustaba. No era mi marido no más. Ni mi mamá, ni mis hermanos ni nadie estaba de acuerdo con que yo fuera cantante. Entonces fundé un colegio y me dediqué a la enseñanza (Juan José Hoyos, entrevista realizada 22/11/2022).

La acción del esposo fue contundente. Expresó malestar ante la presencia de su esposa en lugares populares, así esos escenarios no demandarán exhibiciones físicas, así la voz se escuchará a través de discos; el hecho de ser frecuente la exposición del nombre de una mujer casada era inaceptable para las familias tradicionales. El recorrido para que Ligia comprobara lo que un hombre de raíces conservadores evidenció en las calles de Guayaquil, la llevó a renunciar a cantar, una dimisión obvia para la época. “Ellos vivieron muy bien. Porque mi mamá supo comportarse como las

mujeres de antes que renunciaban a su ser por el matrimonio, por los hijos y por la sociedad. Eso hizo mi mamá” relata Marta Ligia White Tamayo (entrevista realizada, 25/10/22).

La narración se hizo leyenda porque a lo largo de su vida Ligia Mayo relató el pasaje y lo transformó en un episodio con el cual explicó la suspensión de su carrera artística; el alto en el camino de la música que en todo caso no la alejó de esta. Habrían de pasar por lo menos otros tres años antes de adentrarse en el otro tema de interés personal: el proyecto de fundar una institución educativa.

Durante el trienio Ligia se ingenia una manera de mantenerse activa en la música y junto a su prima Noel Posada y a Olga Correa, sobrina de Otto de Greiff, crean la Estudiantina Lírica, una configuración femenina inusual en ese momento. El trío de mujeres graba un trabajo con Sonolux titulado ‘La estudiantina Lírica: tiple, guitarra y bandola’, hecho que probablemente haya sido posible porque la agrupación estaba compuesta por mujeres de la familia, es decir, Ligia evitó romper con la tradición familiar.

Figura 9. Ligia Tamayo, Noel Posada y Olga Correa, integrantes de la Estudiantina Lírica (1967)



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Tamayo.

Silencio ‘Yo no sé qué pasó’

Discreta, sin aspavientos, incluso con modestia vivió Ligia Mayo su tránsito por el éxito y la fama adquiridas como cantante. El giro que le dio a su vida al comenzar la década del 70 ocurre de

manera similar, atendiendo la prudencia del mandato cultural antioqueño para las mujeres. En la corta fase como intérprete también escribió canciones, un alto porcentaje de las que guardó por más de 30 años. La confirmación de su interés por componer ocurre en 1967, cuando estaba cerrado el primer capítulo de su relación con el submundo de la discografía, pero en el que integraba la Estudiantina Lírica.

Sin disponer de evidencia acerca de letras concebidas por ella antes de ese año, la certidumbre la ofrece su cancionero personal, el que usan los cantantes durante sus presentaciones. En la hoja se encuentra el título *Qué pasó* con datos como el año de creación: 1967; la autoría: Ligia Tamayo de White; el seudónimo: Ligia Mayo; el ritmo: bolero; y el género: romántico.

Marta Ligia recuerda que:

Desde que mi papá estaba vivo, ella compuso algunas de sus canciones, la mitad de ellas antes de que falleciera él. Uno ni se enteraba. Se encerraba con su guitarra, componía letra y música a la vez. Me llamaba a que escuchara y le diera mi concepto” (Marta Ligia White Tamayo, entrevista realizada, 25/10/22).

Empero las composiciones las incorporó Ligia Mayo al repertorio que llevó a los escenarios donde posteriormente se presentaría, sin que en cuatro décadas los sellos disqueros hicieran propuestas para grabarlas.

Había renunciado a los espacios radiales y discográficos, pero no a la música como lo confirma ella: “Mi devoción es el magisterio, pero mi vocación es la música”, y al comenzar la década del 70 les da cuerpo a las dos búsquedas personales.

A la sazón había decidido reiniciar su formación pedagógica, suspendida tres décadas antes luego del fallecimiento del padre, para lo cual validó el bachillerato con orientación pedagógica entre 1968 y 1969 en la Normal de Señoritas de Copacabana. Esa cualificación la dota de herramientas para asumir su fervor docente en el Colegio Latino, institución fundada por ella al cerrar el decenio.

En junio de 1973 Ligia Mayo recibe un anuncio de su esposo: le diagnosticaron un cáncer de pulmón. Luego de la noticia, en menos de dos semanas, un 6 de julio, fallece Heraclio White

Uribe. Tenía 55 años. Aunque en ese momento la esposa tenía 45, durante los siguientes 41 años “mi mamá adoro a mi papa hasta que ella murió de 84 años, en 2012. Se le encharcaban los ojos cada que lo recordaba” (Marta Ligia White Tamayo, entrevista realizada, 25/10/22).

Para Ligia Mayo las adversidades no frenaron la realización de los intereses de su vida ni la incesante búsqueda de profesionalizar sus inquietudes con la docencia y la música. En el mismo año de la muerte de su cónyuge, se matricula en la Universidad San Buenaventura en el programa de Administración Educativa. “Le servía mucho para el colegio siendo dueña y socia del Colegio Latino” dice su hija.

Dos años después se matricula en la Escuela Superior de Música, institución fundada por el Maestro Álvaro Rojas. En ese mismo tiempo ingresa a la Estudiantina Carlos Vieco, a la cual estuvo vinculada hasta su cierre en una fecha no determinada a finales del primer decenio del siglo 21. Esta agrupación nace en 1970, dirigida por Marta Rivera de García, una profesora del Instituto de Bellas Artes. A Ligia Mayo la convoca a integrarse en 1973. Rechaza la invitación porque en ese periodo su esposo se enferma y fallece. Sin embargo, para el 31 de marzo de 1975 se integra justo cuando se transforma en la Estudiantina Femenina Carlos Vieco, nombre dado por el maestro Luis Uribe Bueno, quien compuso para ellas y fue su asesor musical.

De ese periodo, la hija y la sobrina recuerdan la casa como lugar de encuentro para enseñar guitarra y la asistencia frecuente de Ligia a tertulias musicales. En ese lapso fue profesora de iniciación musical en la Escuela Superior de Música y Coordinadora de disciplina en el Colegio Latino. Para 1977 se gradúa en administración educativa y en 1980 en los estudios musicales. Mantiene la multiplicidad de acciones correspondientes con los estereotipos de la cultura antioqueña y de forma paralela es denodada la motivación por profesionalizar su pasión por la música.

El retorno

Un día de agosto de 1982, Ligia Mayo le comparte a su hija Marta Ligia que la habían llamado a presentarse en una feria llamada ‘Bazarte’. La actividad tendría como escenario el barrio Carlos E. Restrepo. Se trataba de un proyecto de arte y cultura configurado por cinco entidades públicas

y privadas, entre ellas el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), la empresa Suramericana, la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, la sala de cine alternativo El Subterráneo y la Biblioteca Pública Piloto. De acuerdo con el gestor cultural Juan Carlos Posada, fue una forma de apropiación del espacio público y en respuesta a la declaración indirecta del estado de sitio hecha por el narcotraficante Pablo Escobar (Comunicación personal, 27 de octubre de 2022).

La inquietud de Ligia Mayo estaba relacionada con la representación que hacía de una maestra respetable en el Colegio Latino. Le preocupaba salir a un escenario a cantar música popular y así deformar la figura de autoridad ejercida en la institución. Por esto consulta con Marta Ligia la pertinencia de que ella como mujer, rectora de un colegio y que pasaba de los 50 años, se montara en una tarima (Marta Ligia White Tamayo, entrevista realizada, 25/10/22).

- Ligia: Me da como miedo... no me presento ante un público así de grande.
- Marta Ligia: Por Dios mami... si vos estás por encima del bien y del mal, yo ya estoy muy grande, mi papá ya murió y vos podés hacer lo que querás. Eso es lo que deberías haber hecho hace mucho tiempo.
- Ligia: pero yo no lo podía hacer, porque en la época en la que yo grabé no estaba bien visto.

Bien cierto es que Ligia Tamayo de White nunca dejó de lado la música, tanto así que en mayo de 1982 participó en el Mono Núñez con la Estudiantina Carlos Vieco, mientras sí se había apartado de cantar en público sus canciones enamoradas y despechadas. Su adaptación a las exigencias del medio la llevaron a adecuarse a los imaginarios sociales sobre una mujer con sus características, encubriendo a la artista bohemia de espíritu libre.

“Yo le decía: mami, esto es lo que te gusta. Vos tenés dos personalidades: una es la de directora de colegio, toda una dama, la señora perfecta, que no se le mueve un pelo para donde no debe ser. Esa señora correcta, estricta, seria... y la otra es la artista. Esa otra mamá que conocí era sensible a la naturaleza, a los seres humanos, que se sentaba en el suelo o a conversar en la manga” (Marta Ligia White Tamayo, entrevista realizada, 25/10/22), afirma su única descendiente, quien completa el perfil de una Ligia Mayo desconocida para la concurrencia: “A ella le gustaba parrandear, oír música, tomarse sus traguitos”.

De forma complementaria, en ese lapso “Bazarte fue la actividad en tarima que la relanzó a lo que siempre quiso hacer: cantar”. La feria fue la plataforma para cantar los boleros que la hicieron famosa 20 años antes por disco, por radio y en escenarios vedados para la gente del común. El reencuentro con el público fue gratificante porque este coreó y cantó a “todo pulmón” las canciones de Ligia Mayo. Una respuesta que la sorprendió porque un buen número de los asistentes a Bazarte estaba compuesto por jóvenes, en especial universitarios, quienes probablemente ni habían nacido cuando ocupó los primeros niveles de sintonía radial.

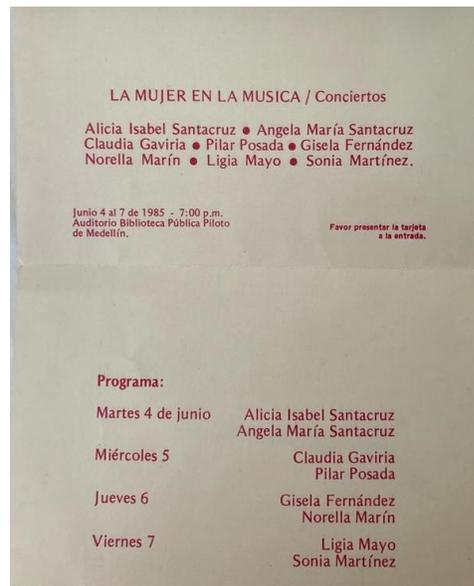
Aceptar presentarse ante grandes audiencias fue un salto importante en la vida de Ligia Mayo. Hasta entonces sus escenarios estuvieron, con preferencia, en auditorios de beneficencia, institucionales, de agremiaciones como en Asociación de Instructores de Antioquia (Adida) —en la clausura del año—; en Cosmovisión; en el programa ‘Donde aquellos’; en Serenata —programa televisivo de Teleantioquia—; y en Comfama, de donde el director artístico de la caja de compensación la llamaba con frecuencia. Con respecto a las presentaciones privadas, fue selectiva a la hora de aceptar invitaciones particulares, entre las cuales privilegió las de sus amigos.

Retomar escenarios

El incremento de la actividad musical de Ligia Mayo a medida que transcurre la década del 80 coincide con la conmemoración de los 100 años de creación del primer bolero que marca el inicio del género. Fue titulado *Tristezas*, por el autor José ‘Pepe’ Sánchez, en Santiago de Cuba. En 1983 se desencadena una seguidilla de actividades en Latinoamérica y el Caribe para celebrar el surgimiento de la primera canción impresa a la que el autor subtitula ‘bolero’. Es esta evocación centenaria la que restablece la relación de Ligia Mayo con los escenarios.

En 1985 hubo otros homenajes e invitaciones para que la intérprete participara en múltiples tablas musicales. No la denominaron como la “Señora de la canción” y tampoco como Ligia Tamayo de White. Después de 25 años de emprender su carrera artística fue nombrada por otros como ella quiso al comenzar: Ligia Mayo.

Figura 10. Programación en la que participa Ligia Mayo



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ligia Mayo.

Y es a ella a quien invita la Biblioteca Pública Piloto a un evento dispuesto para escuchar las voces de ocho mujeres de diversas generaciones (Ver Figura 10). Las jornadas nocturnas son convocadas entre el martes cuatro y el viernes siete de junio de 1985. El periódico el Mundo del miércoles 12 de junio de 1985, denominó el evento ‘Mujeres en la canción’. El ciclo comenzó con Claudia Gaviria y Pilar Posada, siguió con Alicia Isabel y Ángela María Santacruz, continuó con Gisela Fernández y Norella Marín y el cierre lo hicieron Ligia Mayo y Sonia Martínez.

Sin tener precisión acerca de los criterios para asignar el día en que cada pareja saldría a escena, lo cierto es que, para concluir la agenda de cuatro noches, fueron designadas dos voces con historia en la vida musical de la ciudad y la región, con identidades de origen: la una procedente de un pueblo, ciudadina la otra; ambas amantes del bolero y formadas para acompañarse con la guitarra.

Lo cierto es que la faceta como compositora de Ligia Mayo era un aspecto desconocido para el gran público seguidor de su recorrido. El periodista Orlando Mora, encomendado para presentar a la artista en ese evento, habló sobre la cantante que también escribió boleros, y quien, hasta ese momento, solo había incluido dos creaciones de su autoría en un disco prensado: “Queda para el futuro una faceta de Ligia todavía no suficientemente conocida y es su vida como

compositora [...] es de esperar que el rumor de un nuevo disco con sus propios temas se vuelva realidad” (Párr. 6). Los buenos augurios del musicólogo tardarían 22 años en cumplirse, gracia a la determinación de la autora por dejar para la historia de la música popular de Colombia su memoria como mujer compositora.

Esta faceta la mantuvo de puertas para adentro de su hogar. De acuerdo con su hija, de las 45 letras de boleros, valeses, pasillos y bambucos, la mitad las trazó antes de junio de 1973, cuando muere su esposo. El aspecto como letrista lo reveló años después de enviudar y, sobre todo, cuando ya disponía de las herramientas dadas por la formación y la experiencia para crear sus letras musicales.

El segundo semestre de 1985 asimismo fue de intensa actividad para los diversos frentes de trabajo musical desarrollados por Ligia Mayo. En el último trimestre del año lanza ‘Mi gran amor’ con 12 letras y música de Luis Uribe Bueno. Durante varios días la prensa anuncia el nuevo disco prensado por Sonolux, que pese al respaldo del compositor y de la disquera, no tuvo el éxito esperado.

En *El Colombiano* del martes 1 de octubre dice *Viguar*, redactor de la reseña titulada ‘Ligia Mayo 25 abriles en la música’: “En este L.P. se aprecia con claridad el temperamento de la Mayo que ella misma define así: he sido siempre muy reposada, muy seria, desde siempre, desde joven, de toda la vida” (Martes 1 octubre 1985, párr.5). Fueron palabras que reafirmaban la naturalización del rol de señora perteneciente a una familia tradicional, un comportamiento esperado por la sociedad y del que ella expresaba satisfacción.

Las constantes invitaciones luego de su reaparición pública evidenciaron que los seguidores de Ligia Mayo, más la prensa local, la radio, las cantinas y las heladerías mantuvieron vigente a la cantante, con una presencia que se volvió frecuente ante su conexión con la música popular. Un vínculo dado por la aceptación del estereotipo social que demandaba la figura de una “Señora” que se presentaba en escenarios escogidos, aunque el beneplácito se daba en atmósferas populares y bohemias.

Cerrar el ciclo docente

Son tres los años que transcurren entre la titulación como Máster en Orientación y Consejería en la UdeA (1989) y la determinación de vender su participación en el Colegio Latino (1992). Habían pasado alrededor de 24 años desde el comienzo de la búsqueda de Ligia Tamayo por ser una pedagoga idónea y una versada artista. Fue el momento de enfrentar las contradicciones culturales que avalaban ciertos escenarios para la movilidad social de la mujer, iniciados con su ingreso a la universidad para cualificarse como docente, aunado a su entrada a la Escuela Superior de Música poco después de dar ese paso. En consecuencia, llegaba el momento de dedicarse de lleno a su pasión: la música.

A los 64 años Ligia Mayo resuelve que era hora de adentrarse en su vocación de bolerista, si bien en ese instante la industria que la impulsó se encontraba frente a cambios en su esquema de mercadeo. Fue el tiempo en el cual las discográficas y los medios anunciaban la desaparición del disco en vinilo y promocionaban la tecnología del disco compacto. Esa transformación del modelo de negocio incide de forma directa en la manera como la prensa cubre la información relacionada con la música. En las décadas del 80 y 90 los aires andinos, el pasillo o el bambuco aparecen como escasas notas en las secciones culturales de los medios, con una frecuencia inversamente proporcional a las músicas de moda como el rock o la salsa. Es decir: se habla de los discos que se venden y para ese periodo era nostalgia lo que estuvo en boga 20 o 30 años antes.

Liberada de las tareas como socia de una institución educativa, durante cuatro años son múltiples las invitaciones a presentarse en las tarimas de entidades públicas y privadas. Fue la televisión regional la que le confirió el protagonismo como mujer bolerista al convocarla en reiteradas ocasiones al programa Serenata, emblemático del canal Teleantioquia desde septiembre de 1996 y representativo de las melodías tradicionales de Colombia.

En el ámbito musical Ligia Mayo seleccionó artistas que consideraba profesionales competentes en los instrumentos que interpretaban, evidencia de que asumía el escenario artístico como la proyección de su pasión por la música. Aquello de rodearse de buenos músicos demostraba la seriedad con la cual abordaba sus presentaciones.

Yo sé que la gente piensa...

La constante exploración hecha por Ligia Mayo de las cuestiones pedagógicas y musicales la convirtieron en mujer inspiradora para el conjunto de personas que tuvieron un contacto cercano con ella. El crecimiento profesional en ambas disciplinas impresionaron de distinta forma a los entrevistados para este trabajo investigativo. Recordaron y revivieron, a través de los episodios que narraron, a la cantante que pasó y dejó huella en sus vidas. En ese sentido, la pasión por cantar y la definición de “señora” fueron los sellos característicos de Ligia ante los otros.

“Era una señorona seria, responsable. Cantaba por hobby porque ella no necesitaba (dinero), tenía su colegio. [...] Todo lo que ella cantaba le llegaba a la gente, no sé si por la voz, por la letra o por todo lo anterior” (Blanca Velásquez, entrevista realizada el 2/22/2022).

La disciplina, la rigurosidad y la formación permanente en música, incluso cuando se disponían a asistir a los eventos, son otras de las improntas referenciadas por personas del entorno de la cantante. A lo que se añade un ambiente de respeto por sus congéneres hasta con la distribución equitativa de los ingresos por presentaciones, en particular si se tiene en cuenta que ella era la marca musical que posibilitaba las contrataciones empresariales e institucionales. Esto invita a una reflexión respecto de la minusvaloración que las mujeres hacen de sus labores profesionales, artísticas o familiares, una característica asociada a los comportamientos deseables en las señoras en general y en particular en las de clase media y alta.

“Ella nos trataba muy bien a los acompañantes. [...] Nos pagaba y repartía casi que, por partes iguales, a pesar de ser ella la principal. [...] ella era muy justa en este tema. [...] La mayoría de los artistas que son buenos, cuando se presentan, quieren hacer el show central [...] (a) ella no le importaba [...] si comenzaba o cerraba el espectáculo. [...] Tampoco era farandulera”. (Fernando Arbeláez, entrevista realizada el 1/11/2022).

Estas descripciones preconizan el concepto enaltecido en la cultura antioqueña de una “señora” que respetó el contrato social en espacios públicos y privados, que fue cuidadosa de las formas y las maneras de ser y estar. Una línea en la cual el profesor Tobón señala que:

Es una mujer nacida en un pueblo y tiene toda la estructura ancestral de ese imaginario tradicional antioqueño donde la mujer, fundamentalmente, se formaba para ser mamá y ama de casa. En esa medida, el que Ligia haya encontrado un camino para la música, sobre

todo como intérprete, es una ruta para entender cómo ella rompe el esquema hegemónico tradicional de los pueblos de Antioquia (Entrevista realizada el 3/11/2022).

Una ruptura silenciosa, hecha desde una ambivalencia que procuró zanjar airosa en las múltiples ocasiones en las que asomó la contradicción entre la cultura tradicional antioqueña y la búsqueda de ser una artista con sello propio. Sin proponerse, de todas formas, su recorrido estableció bases para las siguientes generaciones de mujeres intérpretes de la canción popular.

Qué voy a hacer con este amor que no me deja

El amor por la música lacró la existencia de Ligia Mayo. Después de volver a los escenarios, pasaron alrededor de 35 años para que una disquera comercial le planteara grabar de nuevo. ‘El álbum de mi vida’ se llamó el compacto hecho por Discos Fuentes. De los 15 temas, al menos seis estuvieron incluidos en los primeros trabajos prensados por Codiscos. Con poca promoción por parte de la disquera, decide asistir en persona a una reconocida emisora de la ciudad para presentar el trabajo. Ocurre que el programador le dice “Doña Ligia, poner este disco vale tanto (dinero)”. Indignada le responde “ni las gracias le voy a dar” y abandonó el lugar.

Cuando llega a donde su hija Marta Ligia, le cuenta el episodio y le recuerda que nunca pagó ni pagaría “payola”, que es una práctica común de ofrecer dinero al programador o al control máster para que un trabajo discográfico suene con frecuencia en las emisoras musicales. Quienes mercadean en medios reconocen su poder, pues entre el universo de frecuencias radiales las de música son las más escuchadas y, por tanto, son las que emiten un número mayor de pautas comerciales, institucionales y empresariales.

Ligia afronta la realidad de no tener el respaldo de una disquera. Los cambios en el negocio de la música reafirmaron el incidente y, para ese momento de 1998, las presentaciones en vivo le significaban los ingresos provenientes de la música. Sin embargo, reiteraba en diversos contextos que si bien la música era su vocación “no es suficiente para vivir”. De acuerdo con el productor musical Germán Ramírez, quien ofició como productor a partir de 2007 “Para Ligia fue difícil pero también tuvo mucho apoyo por la calidad. [...] La contratan mucho sobre todo en Quindío y

en Pereira y en Medellín. Las reiteradas invitaciones al eje cafetero son consecuencia de la identidad geográfica y cultural con Antioquia” (Entrevista realizada el 24/10/2022).

Los escenarios descritos le abrieron las puertas para realizarse como cantante pese a que no le representaron utilidades significativas. El objetivo de su proyecto de vida no se enfocaba a la consecución de dinero, por tanto, podía ser equitativa, generosa e incluso desprendida en la distribución de las ganancias al desarrollar la actividad musical

Hoy quiero recordarte apenas

En una columna del domingo 4 de agosto de 2004 escrita por el periodista y escritor Juan José Hoyos para el periódico El Colombiano, la intérprete cuenta que a su carrera artística se oponían tanto su esposo Heraclio White como su madre Ilduara y sus hermanas y hermano Ofelia, Leticia y Héctor. Es cuando decide privilegiar su relación familiar sobre el éxito musical.

El retiro y el retorno de Ligia Mayo a la escena artística son dos momentos que marcaron su vida. Tanto así que los dos periodos coyunturales fueron de interés para los periodistas Maryluz Vallejo —18 años después de tomar distancia del escenario— y Juan José Hoyos — luego de 38 años de adoptar la determinación—. En las conversaciones y las inquietudes de los escritores, Ligia recapitula y rememora su historia. Al tejer el análisis de algunas de las decisiones que adoptó se encuentra a una mujer artista que tomó rutas para concretar sus búsquedas profesionales, con las herramientas resultantes de su formación académica, su discernimiento y de su experiencia.

Ejemplo de esto ocurre cuando el periodista, investigador y escritor Juan José Hoyos nombra a Ligia Mayo en la novela *Tuyo es mi corazón* en 1984; igualmente, 20 años después durante un encuentro inesperado entre el literato y la cantante en el camerino del Teatro Pablo Tobón Uribe, momentos antes que Ligia Mayo saliera al escenario para ser homenajeada por un grupo de músicos. En tal ocasión ella vuelve sobre dos episodios a través de los cuales recapitula las implicaciones personales y familiares de encontrarse con la inesperada notoriedad.

La cantautora le cuenta a Juan José que la elección del nombre artístico fue un tema de conversación con el esposo: “Cuando ya me dijeron hasta el nombre que me iban a poner, le conté

a mi esposo y él me dijo ¿Ligia White? La conocen ahí mismo. Yo le dije: pues cuando digan Ligia Mayo también van a saber que soy yo. Porque yo me llamo Ligia Tamayo. Bueno, quedé Ligia Mayo y empecé a grabar” (Juan José Hoyos, entrevista realizada 22/11/2022).

El segundo episodio contado al escritor Hoyos que se convirtió en una traza de su vida artística fue la invitación hecha por el marido a recorrer los escenarios de la bulliciosa zona de Medellín en los cuales ella fue conocida como una ‘Señora de la canción’, en particular el impacto en el ego del cónyuge ante el rápido posicionamiento de ella en el gusto de la música popular. “Los choferes de los buses y de los camiones le contaban — a Heraclio White— la (supuesta) historia mía. ‘Es que el marido la dejó por esas canciones; es que ella se las dedicó a él’... y él llegaba a la casa con esa risa, a contarme: ve, por allá cuentan que dizque estamos separados” (Juan José Hoyos, entrevista realizada 22/11/2022).

Ambos relatos fueron convertidos por la bolerista en puntos de giro de su trayectoria artística. Al cabo de los años, el primero fue una decisión ‘satisfactoria’, y con el segundo resuelve que, en ese instante de su vida, la familia era más importante que las ventas de discos y la fama.

Acorde con el modo serio y reflexivo que la caracterizó, Ligia Mayo conversó con Marta Ligia acerca de las decisiones tomadas en la vida artística que transitó:

Ya viejas las dos, cuando (yo) ya estaba casada y mi mamá viuda, hablamos que donde ella hubiera seguido en este mundo (el artístico), primero, de pronto, hasta estaría llena de plata. Y segundo, hasta no estaría casada con mi papá. Porque estaba segura de que, si ella hubiera seguido en ese mundo, no hubiera permanecido ese matrimonio (Marta Ligia White Tamayo, entrevista realizada, 25/10/22).

En la entrevista hecha por Maryluz Vallejo en 1984, Ligia Mayo expresa:

Me siento muy orgullosa porque un solo disco popularizó mi nombre”. Claro que nunca he pensado en la fama, pero ‘ahora que he aprendido a madurar, me siento más segura que antes con mi voz y más profesional. Sin pensar en que sea una voz extraordinaria, reconozco que tengo capacidad interpretativa para transmitirle a la gente lo que yo quiero (30 de agosto de 1984, párr.11).

Dice ella con sincera modestia. Aseveraciones sinceras, directas, que revelan una mujer segura de sí misma, con claridad sobre las elecciones hechas, con capacidad autocrítica y reflexiva.

Yo quiero dejar mi obra plasmada

Avanzaba el primer decenio del siglo 21, se aproximaba su cumpleaños número 80 y Ligia busca al productor musical Germán Ramírez. Le dice “Yo quiero, en mis últimos días, hacer una producción” (Entrevista realizada el 24/10/2022). . En un lapso de tres años graba dos trabajos con 22 canciones de su autoría. El primero, *Desde el alma* (2007), contiene 15 de sus composiciones, las que ella define como la síntesis de su ser como bolerista. Los títulos confirman su gusto por la nostalgia, por los sentimientos del género. Es música de pasiones individuales y colectivas al tiempo: *Qué pasó, Guitarra, Ven a mi lado, Luna mensajera, Y te amé, Soledad, No me lastimes, No es pecado quererte, Pobre corazón, Regresa mi amor, Necesito decirlo, Tú amor no vale nada.*

El segundo, *Soñando* (2010), incorpora siete letras suyas y otras seis de boleristas latinoamericanos más un vals de Edmundo Arias. Uno y otro son financiados por ella. De acuerdo con Germán Ramírez “tenía composiciones escritas hacía mucho tiempo. A propósito de ellas me dijo: ‘Yo quiero dejar mi obra plasmada. Todavía tengo más cosas, pero estas son las que más me gustan’” (Entrevista realizada el 24/10/2022).

En la producción concentra siete letras de su autoría, pendientes de grabarlas con su voz: *Cómo olvidarte, No te vayas, Está prohibido, Soñando, Vuelve, Nostalgia de lo ya vivido y Amor imposible.* Las otras siete canciones habían sido escritas por seis hombres y dos mujeres, pues una de éstas, *La torre*, fue hecha a dos manos entre Bernardo Mitnik y Amanda Velasco. Las otras son *Cita escondida* de Miguel Ángel Valladares; *Para qué sufrir*, un vals de Edmundo Arias; *Un bolero*, de Emilio José; *Veinte años*, habanera compuesta por Guillermina Aramburu e inmortalizada por María Teresa Vera; *Qué será de mí*, escrita por Mario Clavell y *Lejos de ti*, del autor Víctor Manuel Valencia.

En ese hálito, Ligia miró el espejo retrovisor de su existencia y este le devuelve una serie de imágenes reales: vivió su tiempo con las contradicciones que ese lapso normalizaba para las mujeres, como una cultura que limitaba su presencia en los escenarios musicales, aunque la

cantautora reconocía el éxito obtenido en la música popular de ese momento. Con sapiencia construyó una trayectoria musical propia, sin que esto significara polemizar de forma abierta sobre los estereotipos de género ni acerca de roles de la mujer en la primera mitad del siglo 20.

Al superar la línea de los 80 años comienza a distanciarse de las tarimas y privilegia las tertulias y los encuentros con amigos. Consciente, asimiló las pérdidas físicas ocasionadas por la suma de los años como olvidar las letras algunas veces o uno que otro ocasional destemple al cantar. Así, lo comenta su hija:

A ella la llamaba mucho César Arteaga, del Bar Málaga. Le encantaba ese programa porque la música es en vivo. Ella se murió un 23 de agosto y había cumplido años un miércoles 15. El sábado 18 se fue con una amiga para allá. Las dos con 84 años. Le dije: mami tené el teléfono a la mano para que me contestés apenas llegue por ustedes. [...] Llegué y nada que salía. Y cuando entré la encontré cantando con un señor que estaba en la tarima... y con el teléfono en la mano... Me ve y dice ‘yo aquí tengo el celular... eso no me ha sonado’. Casi me muero de la risa” (Marta Ligia White Tamayo, entrevista realizada, 25/10/22).

“Este bolero es mío”

Este relato revela que Ligia Mayo fue, hasta el cierre de su existencia, una mujer que convirtió en principios rectores su inclinación por la música y la docencia. En el acumulado de sus años cruzó los dos intereses, de tal manera que, pese a no ser evidente una consciencia crítica sobre el peso de la cultura antioqueña —patriarcal y machista— en la exploración y toma de las decisiones de una mujer, además artista, hizo resistencias sutiles que toman fuerza a medida que gana experiencias. Fueron nociones surgidas de lo que algunos llaman intuición que no es otra cosa que tener el talante y la audacia para leer —en clave de análisis— cada asunto personal, familiar, social, profesional, musical o docente que vivió. Ello aunado a las renunciadas artísticas a las que se vio obligada por el entorno familiar. En definitiva, sus decisiones tuvieron la seña permanente de la contradicción, pues a su deseo de hacer música siempre se opuso la parentela.

Ligia Tamayo de White y Ligia Mayo fueron una misma cantante y una distinta mujer, caracterizadas por encontrar en la incertidumbre de la vida la certeza de que al cometer errores y equivocaciones es factible encontrar la música de la existencia.

5. Sonia Martínez... Arquitecta de su propio destino

*Para soñar jardines de flores caprichosas
Tengo tus manos sabias
Que retiran la espina y me entregan la rosa*

Autor: Sonia Martínez

A una corta edad Sonia Martínez Arango comenzó a ilustrarse en solfeo y guitarra, influenciada por un ambiente familiar sensible a las artes. Es la parentela paterna la que marcó, desde muy niña, su inquietud por adentrarse en la música. Que su ascendencia perteneciera a la elite medellinense favoreció las condiciones en las cuales ella buscó cualificarse y darse a conocer como música y cantante, una pasión que, al terminar el bachillerato, combinó con estudios de secretariado bilingüe en Estados Unidos. Esta profesión la ejerció alrededor de cinco años, hasta el momento de contraer matrimonio.

Acatar los roles de género y las pautas culturales asignadas a las mujeres casadas no la desligaron de su interés por la música, actividad que llevó a su ambiente familiar y social más próximo. Fue una autodidacta con una firme exigencia de ahondar en el conocimiento de la palabra y la creación artística. Participó y organizó agrupaciones musicales con personas cercanas y con ellas recorrió el país, Cuba y Puerto Rico. En estos escenarios presentó sus composiciones escritas cuando era una sexagenaria, premiada y experimentada artista. A nivel nacional, las tarimas a las cuales subió estuvieron en ámbitos empresariales y de la elite colombiana, reservadas para la asistencia de un público perteneciente a la clase media alta y alta.

Es de resaltar que descreyó, en algunos momentos, de su talento como compositora y fueron múltiples voces externas las que la auparon a desarrollar sus búsquedas a mediante la escritura de bambucos, pasillos, boleros, valeses, entre los diversos géneros que exploró. Su pasión por la música, su rigurosidad y la consistente disciplina le dejaron al repertorio musical colombiano más de 400 composiciones, además incontables poemas, monólogos y guiones teatrales humorísticos.

Despierta Sonia muy de mañana...

El miércoles 30 de julio de 1930 a las 6:00 de la mañana nace en Medellín Sonia Margarita del Perpetuo Socorro Martínez Arango. Segunda hija del matrimonio compuesto por Luis Martínez Echeverri y Ángela Arango. La pareja creció la familia con cuatro descendientes más, seis en total. Luis Fernando fue el mayor, luego Sonia “la Pelirroja”, a quien le siguieron María, Gilberto, Sergio y María Cecilia.

Los Martínez Arango tenían solvencia económica. El padre fue médico pediatra y se destacó como un dirigente político conservador que en dos oportunidades ocupó el cargo de secretario de Educación de Antioquia. La madre fue hija única de la pareja conformada por Antonio José Eduardo Arango Lalinde y Berta Restrepo, dos personalidades de la alta sociedad de comienzos del siglo pasado, quienes perdieron parte de su fortuna durante la gran depresión del año 29 (Andrés Aguirre Martínez, entrevista realizada el 27/10/2022).

Sonia nació en Medellín, localidad que concentraba diversidad de intereses sociales, económicos, políticos y culturales. Al comenzar el Siglo XX la aldea aceleró la marcha de su crecimiento económico y urbano. El número de sus residentes se triplicó en 30 años. De acuerdo con el anuario estadístico de Antioquia de 1938, en 1905 el villorrio contaba con 54.905 habitantes, y para cerrar la década del 30 acogía 168.266 individuos. En este periodo la ciudad experimentó una acelerada expansión como consecuencia de la industrialización, el aumento de la población por efecto de la migración campesina, el desarrollo del equipamiento urbano, solo por citar algunos de los hechos que incidieron en los cambios que experimentó la urbe en su aspiración modernizante (Andrés Aguirre Martínez, entrevista realizada el 27/10/2022).

Mientras en los alrededores de la casa Martínez sucedían alborotados cambios, en la familia la niña pelirroja ocupaba un lugar preeminente en el afecto de su abuela materna. Sus historias relatan que el virus musical habría sido inoculado por parte de los tíos paternos, quienes interpretaban diversos instrumentos de cuerda —como las guitarras y los tiples— en frecuentes reuniones familiares. “Ese gen musical viene especialmente de la familia Martínez, de mi papá que tenía en la casa una pianola. Los primos y mis hermanos tienen un excelente oído, entonces yo pienso que es más por ese lado” (Entrevista de César Pagano, 2010, referenciada en entrevista realizada el 31/10/2022).

Luis Martínez, el padre, configuró una murga con sus hermanos para ambientar las reuniones familiares. Uno tocaba tiple, otro guitarra y de oído interpretaban con el acompañamiento del abuelo pianista. Es así como Sonia empezó desde muy pequeña a revelar el talento musical, aptitud que favoreció su ingreso a estudiar guitarra en la academia de Gabriel Mejía, quien, junto a su esposa belga, Margarita Connick, crearon el lugar donde eran instruidos los hijos de las familias pudientes de la ciudad al finalizar la década del 30 y comienzos del 40.

Figura 11. En primer plano Sonia sostiene su guitarra. Alumnas del maestro Gabriel Mejía y de Margarita Connick (1939)



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

La asimilación de los aprendizajes con la guitarra activó el talento artístico de Sonia Martínez. Estos fueron su distintivo como exploradora de múltiples facetas de las artes. Una búsqueda que solo la detuvo su muerte en enero del 2022. Su expedición por la creación estética comenzó desde pequeña y la conciencia de esa apasionada inquietud la remonta a un recuerdo de cuando rondaba los ocho años y se encaramaba a las tarimas del colegio para cantar o aceptaba, con timidez en un comienzo y sin muchos reparos después, sacar la guitarra ante los amigos de su padre Luis

Martínez, para interpretar música clásica o aires andinos. Entre tanto, los abuelos, los tíos, los primos y su parentela en general veían a Sonia como una promesa de la guitarra clásica y del canto (Sonia Martínez, entrevista realizada el 12/02/2020).

Durante la primera etapa de la infancia fue objeto de burlas por el cabello rojo y las pecas visibles. A su paso le gritaban “granadilla” o “incendioooo... llamen a los bomberos”, y aunque en un principio fue causa de molestia para ella, el entorno familiar protector favoreció la superación del acoso externo.

La música “me electrocutaba”...

En la primera etapa de su educación, Sonia Martínez pasó por varios colegios de origen religioso de Medellín y Bogotá. Comenzó su formación con la comunidad de las Hermanas Dominicas de la Presentación. Siguió para el Gimnasio Caicedo porque se había conectado con la música que interpretaba la banda de guerra de la institución. Cuando una de sus hermanas se fue a estudiar a Bogotá, se matriculó en el Colegio de las Esclavas en la capital y cierra ese periodo en el Colegio del Sagrado Corazón (Margarita Inés Restrepo, 19 de octubre de 1997, citada por Aguirre, Gómez, y Posada, 2010, p.16).

La fase escolar permitió que Sonia expresara tres de sus talentos en los escenarios de los establecimientos educativos en los que pasó y en los actos públicos en los que se presentó: interpretó la guitarra, cantó y bailó. Venció el pánico escénico temprano en su vida. Esa seguridad la familiarizó sin complejos con los públicos y con las tarimas.

Empero la práctica asidua de la guitarra más los halagos por su aptitud fueron insuficientes para mantener el interés en la formación clásica y muy pronto vira a la música popular con aires sonoros, asimilados junto a su abuelo cuando éste encendía la vitrola y la radio. En la adolescencia y al rondar los 18 años fueron los profesores Rufino Duque y Virgilio Pineda quienes, a través de clases particulares, incidieron en la siguiente etapa de su educación artística.

El entorno familiar benefició la asimilación temprana de las estéticas predilectas de Sonia Martínez. Ser el centro de atención y de los cuidados de sus mayores potenciaron su personalidad exploradora, inquieta, extrovertida y comunicativa. Esas facetas las caminó durante toda su

existencia. Un recorrido inicial que anticipó la forma en que posteriormente estructuró su núcleo familiar, al combinar labores del cuidado con sus inquietudes artísticas.

La ciudad que vio crecer a Sonia concitaba una población religiosa y devota. Estas bases de la sociedad antioqueña incidieron en el decoro y el comportamiento habitual de los habitantes de la región, expresiones morales que, sin embargo, no contrariaron la aspiración de modernizar la capital que desde entonces se posicionó como la segunda del país por importancia económica, política y social. En el periodo en el cual Sonia vivió la niñez, la adolescencia y la juventud, si bien la iglesia influenciaba las formas de relacionamiento de los habitantes del departamento, ello no fue óbice para que las transformaciones sociales y económicas que ocurrían en el norte del continente americano durante las tres primeras décadas del Siglo XX comenzaran a ser referentes para replicar en el territorio. El asombro causado entre la clase dirigente del país y de Antioquia llevó a éstas a tomar atenta nota del acelerado crecimiento industrial y educativo que se daba en los Estados Unidos y por ello comenzaron a enviar sus hijos hacia ese territorio a que se formaran allí y adaptaran las transformaciones modernizadoras al contexto de la comarca (Valencia, 2021).

A la par, desde finales del siglo XIX las familias de los núcleos sociales que contaban con los recursos económicos suficientes tuvieron las condiciones para complementar la educación de las hijas con clases de música, actividad permitida porque se consideraba una función sensitiva y delicada para ser ejercida por mujeres, ya que exaltaba su femineidad y les abría la posibilidad de ser candidatas adecuadas para un matrimonio. En los currículos de los colegios de la época, además de programas como escritura, lectura, dibujo geométrico, religión, geografía universal y de Colombia, estaban incluidos el bordado, la costura e incluso el inglés y el francés a quienes les inquietaran otros idiomas. Estas últimas materias y música tuvieron costos adicionales en la mensualidad (Velásquez, 2010).

Reyes (1996) citado por Velásquez (2012) señala que la ocupación en música estuvo incluida en los oficios aceptados para mujeres por la sociedad de entonces. Fueron labores legitimadas en el Código Civil de 1873, diez años después de la promulgación de la Constitución de Rionegro, de corte liberal. En la norma colombiana se indicaron los trabajos autorizados para ser ejercidos por las mujeres casadas: directora de escuela, nodriza, obstetra y actriz. En las explicaciones se adujo que se trataba de que éstas apoyaran la economía del hogar. Una tesis

complementaria añadió que esas tareas se ejercerían siempre y cuando la esposa tuviera la autorización del esposo y que, al practicar oficios por fuera de la casa, no se menoscabara el modelo de mujer “reina del hogar”. Es decir, si bien en el periodo decimonónico en los países donde estaba hirviendo la industrialización estaban abiertos los debates que ponían a la sociedad a repensar las relaciones de hombres y mujeres en ámbitos públicos y privados, en Colombia estos marchaban a un ritmo inverso al acelerado crecimiento de la producción manufacturera.

En la etapa juvenil Sonia escuchó la música que programaban las emisoras y presentaban los radioteatros: pasillos, boleros y el filin, un género que en los años cuarenta llamaba la atención en Latinoamérica por exponer un estilo propio hecho por compositores cubanos con armonías distintas a las usuales del bolero. Ella recordaba que en ese periodo escuchaba las canciones, tomaba su guitarra y de inmediato comenzaba a replicar los acordes de éstas. Para redondear la evocación, cuenta que años después escuchaba, de forma repetida hasta encontrar las notas precisas, un casete con temas de José Antonio Méndez, el compositor cubano representativo del género.

En ese periodo, el interés de Sonia por la música estuvo por encima de la actividad escolar, pues no terminó el bachillerato. Años después ella decide concluir la enseñanza media recurriendo al acompañamiento de Luis Alberto, el mayor de sus hijos, cuando el primogénito cursaba el primer año de universidad. Con maravillada nostalgia, él retiene en la memoria el despliegue de inteligencia hecho por su madre, quien, de manera pausada, constante y disciplinada, cierra el ciclo colegial. Transcurría la década del setenta, en pleno periodo formador de su descendencia. Consecuente con el rol de mujer y madre multifacética, atendió los frentes de cuidado de los hijos y, de manera paralela, escribió, enseñó guitarra y participó en grupos musicales.

Figura 12. Sonia Martínez con amigas del “Costurero”



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Unos años antes, en 1948, Sonia fue a New Jersey, en el estado de Nueva York, a estudiar Secretariado Bilingüe en Montclair. Su interés era prepararse para ejercer con competencia una de las pocas actividades profesionales que en ese entonces podrían garantizar un empleo para las mujeres. La joven fue respaldada por el abuelo materno quien por entonces también había apoyado a sus hermanas María y María Cecilia para aprender inglés en Estados Unidos, porque consideraba que salir del país y dominar ese idioma les ofrecía amplias perspectivas del mundo a sus nietas. La decisión familiar enrutó a las jóvenes hacia el tipo de formación que brindaban las clases altas de la ciudad a sus hijos a comienzos del Siglo XX, un tipo de educación básica y profesional diferenciadora de la que se ofrecía en Colombia, pese a que en la región la dirigencia política y empresarial había comenzado a desarrollar políticas educativas vanguardistas con respecto al resto del país.

De tal manera, la diferencia fue marcada por los bajos niveles de escolaridad entre los diversos grupos poblacionales del territorio en la primera mitad del siglo XX, una realidad que contrastaba con los desarrollos en educación que se estaban dando en el entorno Latinoamericano. Frente al vecindario del continente, el país registraba en 1950 una pobre relación de alumnos en primaria/población (7,2%), en tanto que Argentina, Chile y Costa Rica alcanzaron tasas superiores al 13% y Ecuador y México por encima del 10% (Ramírez y Téllez, 2006). Cuando se focaliza en el territorio nacional, los departamentos que al comenzar la pasada centuria tenían índices

superiores con respecto al resto del país eran Antioquia y Caldas. En el primero, las tasas de alfabetización estaban en 39,2% y, en el segundo, en 45,7%. Los porcentajes de escolarización alcanzaron el 10,7% y el 10,6%, respectivamente (Helg, 1984). De acuerdo con el anuario estadístico de la Gobernación de Antioquia, el territorio antioqueño tenía para 1938 una población de 1'188.587.

Cabe destacar que los roles de hombres y mujeres asignados para ese periodo —los primeros como proveedores y las mujeres como cuidadoras— fueron una razón cultural que llevó a una paradoja: siendo ellas el centro de la organización familiar, para 1918 tomaron una leve delantera en la alfabetización (40,2% y 38,3% comparativamente). Esto habría sido promovido por la movilidad social que en la región propulsó actividades económicas como la minería, el cultivo del café y la incipiente industrialización que había despegado al comenzar el siglo (Helg, 1984). Al mismo tiempo, en los Estados Unidos se desarrollaba un proyecto estatal que otorgaba autonomía a la municipalidad en materia educativa, un plan que si bien tenía una base de adoctrinamiento religioso (interés de que los pequeños leyeran la biblia) posibilitó que al finalizar el siglo XIX el 95 por ciento de los niños entre 5 y 13 años asistiera a la escuela (Berglund, S. 2002). Vale indicar que en país del norte era claro que el crecimiento industrial debía tener una base educativa.

Ese era el modelo de sociedad considerado vanguardista por la dirigencia política y empresarial de Medellín. En una ciudad que se encontraba en etapa de transformaciones, era previsible que llamaran la atención los acelerados cambios de la industrialización, entre ellos los desarrollos tecnológicos que facilitaban las labores en el hogar. En la publicidad impresa de aquel momento y para promover las ventas aparecieron mujeres atendiendo el correcto funcionamiento de la casa. Los trazos marcaban gestos enfatizando las diferencias sociales mediante modales y comportamientos aprendidos de los modelos de conductas importados de Europa en el Siglo XIX y de Estados Unidos al comenzar el XX (Valencia, 2021). El poder adquisitivo de los grupos sociales de Medellín posibilitó incorporar y asimilar las nuevas tecnologías que ofrecían confort en sus residencias.

Has sido tú el milagro

Con dominio del inglés y cualificada para ejercer una profesión, al retornar al país Sonia rápidamente es enganchada en el First National City Bank, entidad financiera donde laboró durante cinco años como secretaria ejecutiva de la gerencia. Sin embargo y pese a su disciplina y a la rigurosa disposición de tiempo para capacitarse en el canto y la música, dejó de lado la formación académica para centrarse en la composición de su propia familia. Se retiró del empleo en 1955 cuando se casó con el cardiólogo Alfonso Aguirre Ceballos.

El médico con el cual Sonia contrae matrimonio lo conoce en una fiesta en la Finca El Balcón de la Sierra, ubicada en El Picacho en el noroccidente del Valle de Aburrá. Era el mayor de tres hijos. El segundo fue Alberto y la tercera Margarita. Sus papás fueron Isabel Ceballos y Pedro Claver Aguirre, pediatra y dirigente liberal. En representación del partido ocupó una curul en Senado de la República. Además, fue gobernador de Antioquia entre los años 1942 y 1944. Nació en 1898 y falleció en 1945. En la calidad de primogénito, Alfonso asume el rol de ser la autoridad en la familia Aguirre Ceballos. La especialización en cardiología la estudió en México.

Figura 13. Alfonso y Alberto Aguirre (Sin fecha)



Fuente: Alberto-Aguirre.com (2013).

Su hermano Alberto Aguirre fue un abogado y reconocido intelectual antioqueño quien ejerció como periodista, librero, escritor, columnista y crítico de arte y cine. Cuando Alfonso Aguirre ve por primera vez a Sonia, le llamó la atención la alegría que desplegaba. Quedó impactado al ver bailar y cantar a la mujer de cabello rojo. Aunque ella tuvo una percepción inicial de que el novel profesional era un hombre presumido, el encuentro fiestero derivó en un noviazgo de tres años. La fecha del casamiento se fijó para el 25 de junio de 1955.

Durante los primeros seis decenios del Siglo XX, el orden que se consideraba natural tras el matrimonio era iniciar de inmediato la descendencia. La pareja concibió cinco hijos. Primero Luis Alberto, quien se vinculó al clero cuando llegó a la adultez; luego nace Andrés, quien estudió medicina y durante un largo periodo fue gerente de un reconocido hospital de Medellín. Luego del nacimiento de los dos varones, la pareja quiere que el tercer hijo sea una niña. En esa ocasión llegó un tercer hombre, Juan Carlos. La cuarta hija fue María Piedad, la única mujer entre la descendencia Aguirre Martínez. Pocos años después llegó Pablo, el benjamín del hogar. En ese periodo y para disponer de herramientas que le permitieran escribir música, no solo de oído sino con base en una formación académica, cursó cuatro semestres de armonía en la Escuela Superior de Música.

Sonia tiene rimas para sus hijos

Aunque Sonia contó con el apoyo de Carlina, Teresa, Elvia y Adelfa, mujeres que atendieron en diversos momentos las rutinas de la casa, ella encabezó la atención de cada detalle en la vivienda y en la familia. De su etapa de crecimiento, los descendientes recuerdan a una mujer que, a la usanza de la tradición antioqueña, se ocupaba de cuidar el esposo y a los hijos, de administrar la morada y de tutelar la educación de la prole. Los alimentos se consumían en el comedor, atendiendo el horario estricto de las 12 del día y las 7 de la noche en punto. La hora del sueño también era inmodificable para el padre: los cinco retoños debían ir a la cama a las 8:00 de la noche.

La irrestricta norma paterna la matizaba Sonia leyendo cuentos a sus hijos o interpretando y escenificando canciones como Pecos Bill, el tema basado en un vaquero mítico norteamericano creado por el escritor Edward J. O'Reilly en 1923, convertido en un éxito en español por el

argentino Luis Aguilé. Los herederos fijaron en la memoria la alegría de la madre, su contagiosa pasión por la música, por el baile, por la lectura, por las artes escénicas. Ella los vinculó a la diversidad de intereses artísticos de los que se nutrió. Organizaba espectáculos familiares, montaba obras de teatro y disponía de un completo vestuario para obras cómicas y de teatro infantil. La disciplina en los hábitos del hogar se mezcló con la actitud fiestera y gozosa de Sonia. En un baúl guardaba los trajes creados para los montajes teatrales diseñados como entretenimiento para sus hijos, sus amigos y los hijos de los amigos.

Figura 14. Baúl de Sonia Martínez



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Su voz afinada y educada se acompañó de la guitarra para vocalizar diversidad de sonoridades en las noches de sus hijos. Como la música y la formación musical fueron esenciales en la existencia de Sonia, hubo un momento en el cual trasladó a su progenie del aula musical en el hogar a una formación académica con la profesora María Eugenia Londoño, docente de solfeo en la Universidad de Antioquia. La mujer tenía su academia en la Calle 56, Bolivia, cerca de la casa Aguirre Martínez, ubicada en la carrera 45D Chile con la calle 57, Argentina, un sector residencial de Medellín que en las décadas del 60 y 70 concentraba casonas de familias de clase media alta y alta. Al final del siglo pasado y en el XXI, el panorama en esa zona de la ciudad se ha transformado. Algunas de las mansiones han sido demolidas o convertidas en centros de actividades de servicio

y comerciales, al punto que el sitio más reconocido es la sala de Velación Villanueva (Comunicación personal con Reinaldo Spitaletta, 25 de noviembre de 2022).

Parecía lógico que el amor de Sonia por la música, y en particular el conocimiento y los aprendizajes que venía acumulando durante décadas, fueran compartidos con sus niños y los hijos de personas cercanas. Cuidó como la mujer cuidadora y cuidada que siempre fue. Asumió con seriedad esa tarea, al punto de obtener respeto y posicionar su trabajo artístico. Precedida por la imagen de artista rigurosa, una empresa de la ciudad la invitó a grabar canciones infantiles para regalar discos en navidad. El grupo se llamó “Los Telestrellitas”. Estaban cuatro de sus hijos y otros pequeños alumnos. Los chicos cursaban la primaria. La tarea fue exigente porque en esa época debieron cantar en vivo y en directo, sin pistas de ningún tipo, en Codiscos. Las grabaciones se extendieron hasta las 2:00 y 3:00 de la mañana. Grabaron cinco discos. Pese a que Sonia contó con el beneplácito de su esposo Alfonso para todas las aventuras artísticas emprendidas por ella, el esposo se preocupó por las extensas jornadas de trabajo a las que estaban sometidos chicos en edad escolar. Si bien esa actividad les generó algunos ingresos, duró poco la etapa porque las voces infantiles comenzaron a cambiar al entrar en la adolescencia. Andrés Aguirre sintetiza el final del proyecto con una frase escueta “al grupo infantil lo mató, más que mi papá, la edad” (Entrevista realizada el 27/10/2022).

Otra de las diversas incursiones por el territorio de las agrupaciones creadas con la familia fue un trío integrado por Sonia, María Piedad y Andrés, quien hacía la tercera voz, un tono difícil porque “nunca tuve voz de solista”. La madre estimulaba las capacidades de su progenie y encontró en la familia un ambiente propicio para la inspiración y el despliegue de su memoria prodigiosa, un perfil usado para recitar parodias que duraban hasta 25 minutos. (Entrevista realizada a Andrés Aguirre el 27/10/2022).

Gozar haciendo gozar

Cuando por las venas circula la pasión por la palabra creativa, en algún momento el filón se manifiesta, y en el caso de Sonia ocurrió a través de las trovas y del humor. Al inicio ese talento lo expresó ella con sus cercanos. El humor lo convirtió en su canal de contacto con sus hermanos, los hijos, los amigos, las alumnas. Tres aspectos artísticos caracterizaron a Sonia, de acuerdo con

su hijo Andrés (Entrevista realizada el 27/10/2022): una chispa musical encendida desde la infancia; el uso de su voz para interpretar música ante familiares y amigos, y finalmente, la inesperada aparición del talento como compositora cuando se aproximaba a los 66 años.

Figura 15. Sonia Martínez en el Circo Tangarife del Club Campestre



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Esa lectura que hizo de su tiempo y de su entorno fueron transformadas en puestas en escena escritas para tablados como el Circo Tangarife, en el Club Campestre de Medellín, centro social al cual pertenecieron los Aguirre Martínez. Trazó libretos teatrales, obras musicales y villancicos, que fueron divertimentos de sus asociados y sus familias.

El Club Campestre fue fundado en 1924 por empresarios de la región antioqueña quienes organizaron un Club deportivo y social

Bajo principios y valores sólidos que con orgullo se mantienen, aportando a la calidad de vida de los socios y familias de varias generaciones. Durante su vida institucional y como labor social ha transformando las vidas de quienes han laborado por años en la Corporación (Clubcampestre.co, 22 de julio de 2023).

El Campestre fue una de las expresiones de sociabilidad establecidas por la élite de la ciudad que, en las primeras décadas del siglo pasado, además de propiciar transformaciones económicas y

urbanísticas, pretendía emular de forma aplicada comportamientos característicos de una burguesía en ascenso. Durante el periodo en el cual la Villa hace la ruta hacia un poblado industrial y con desarrollos acordes a ese crecimiento, empresarios locales y extranjeros, comerciantes y políticos aparecen como asociados en, al menos, ocho clubes registrados en la Guía de Medellín de Ricardo Olano. Estos lugares ofrecían practicar deportes como el golf, fútbol y tenis, entretenimientos que en ese momento exigían implementos importados porque aún no se confeccionaban en la ciudad (Valencia, 2021).

Estos lugares favorecieron un relacionamiento de la clase alta en sitios propios y selectos, afines con la posición social de los asociados, en los que, para acceder, fueron establecidas políticas de conducta, vestimenta y de uso de implementos desconocidos para el común de los habitantes de la ciudad en aquel periodo. Estas prácticas operaron como pasatiempos exclusivos, puesto que el ciudadano del común no podía ni tenía los medios económicos para ingresar y participar en esos entornos.

Figura 16. Los cuatro Géminis: Sonia Martínez, Óscar Lince, Gilberto Restrepo y Fabio Bernal. Club Campestre de Medellín. 1974



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Sonia Martínez se encuentra en los años 70 en este exclusivo lugar con el ingeniero y compositor Óscar Lince Restrepo, con Fabio Bernal y Gilberto Restrepo. Integran Los Cuatro Géminis,

encargados de hacer la parte musical del Circo Tangarife. También, se presentaron en el Club Los Lagartos de Bogotá. El señor Lince fue delegado durante varios años del Festival Mono Núñez y es quien motivó a Sonia —más de dos décadas después—, a acercarse a la música andina colombiana y a llevar a este certamen las letras escritas para este género.

En 1976 el compositor chileno Mario Gómez Vignes la convoca a participar de El Quinteto, un grupo vocal que interpretó madrigales, romances, canciones españolas y religiosas. Fueron asiduos invitados a recitales en el Recinto de Quirama. Estuvieron activos hasta 1981.

De manera paralela a su intensa vida familiar y social, Sonia dictó clases de guitarra todas las tardes de la semana, en un rincón de su casa habilitado para ser aula musical. Allí recibió a Claudia Gómez llevada por su mamá Ángela Suárez, amiga cercana de Sonia. Por el salón pasaron contemporáneas y compañeras de colegio Los Pinares, institución privada donde estudiaron Claudia Gómez, Pilar Posada, Anita Echavarría y Ángela Restrepo. Ellas llegaron al nido de la melodía creado por la inquieta mujer. Las jóvenes, tiempo después, serían invitadas por Sonia a participar de los proyectos musicales *Por el gusto de cantar* —con su hija Piedad— y *Cántaro*, la agrupación que durante 5 años —entre 1993 y 1998—, las llevaría a escenarios del eje cafetero, Bogotá y Cali, al igual que a Cuba y a Puerto Rico. Del periodo inicial de encuentro, Anita Echavarría recuerda cuando Sonia la convoca a ella y a Claudia Restrepo para configurar *Cántaro*, porque la maestra les proponer montar unas canciones, cantar y sobre todo disfrutar haciendo música “muy bonita”. “Tanto Claudia como yo dijimos: ¡Ya!” (Anita Echavarría, entrevista realizada el 25/10/2022).

Figura 17. Parodia de las Hinojosas en el Club Campestre



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Sonia Martínez visitó Cuba en tres oportunidades, motivada por la admiración que profesaba a compositores de la isla mayor como José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Isolina Carrillo y Marta Valdés, entre otros. También, disfrutaba géneros como el son, el bolero y el filin. Con la letrista Valdés estableció una amistad entrañable que le deparó satisfacciones como recibir

de ella un casete grabado en vivo con José Antonio Méndez. Contenía los acordes que cerca de dos décadas atrás había buscado de manera esforzada, escuchando los temas del compositor en una cinta similar (Sonia Martínez, entrevista realizada el 12/2/20).

Figura 18. Sonia Martínez presenta su composición homenaje a Isolina Carillo “Dos gardenias para Isolina”. La Habana. 2004



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

El milagro de amor yo lo he vivido

Cuando Sonia le coqueteó a la composición de forma instintiva en 1996, se estaba preparando desde mucho antes para revelar una de las vertientes de su amor por la escritura: letrista de música. Hasta entonces estuvo aplicada a hacer coplas, canciones para cumpleaños, cantar y alegrar fiestas, construir parodias y libretos humorísticos y utilizar disfraces, máscaras y sombreros en funciones teatrales, cada que se daba la oportunidad. Esas experiencias la familiarizaron con lo que vendría en la década de los años 80. Con frecuencia es convocada a interpretar boleros en tarimas empresariales, de clubes privados, en actos gremiales y benéficos. Ese gusto convierte su figura de señora en una reconocida cantante invitada a conmemorar los 100 años del género. Entonaba

las letras de compositores que en distintos momentos de la centuria aportaron a la evolución de la forma musical que cantó al amor y al desengaño. Sin alaracas mediáticas esta mujer de clase alta urbana se gana poco a poco el reconocimiento por su capacidad para escribir música. Asumió sin reparos el rol de madre, esposa, creadora musical y, muy pronto, el de compositora de aires andinos y de boleros.

Entre 1980 y 1982 crea el dueto *Por el gusto de cantar* con Pilar Posada. Retoma este proyecto con su hija María Piedad en 1985 junto a Juan José Arango y Jairo Cardona.

Figura 19. Dúo Sonia Martínez con su hija María Piedad Aguirre



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Figura 20. Cántaro en Ponce-Puerto Rico, con Tite Curet Alonso. 1998



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Cántaro es fundado por Sonia Martínez en 1993 con Anita Echavarría y Claudia Restrepo como guitarristas; Nuri Hernández, en la percusión; Guillermo Betancur y Jairo Gómez, guitarra y tiple. Durante cinco años recorren el país y van a Cuba y a Puerto Rico para interpretar, en un comienzo, a letristas latinoamericanos y luego incorporar sus composiciones.

El conjunto grabó dos discos compactos. Ninguno de esos trabajos musicales incluyó en el contrato las regalías por ventas. No fue posible precisar la razón por la cual las integrantes del grupo no reclamaron su derecho a esa prerrogativa en esa época. Aunque Sonia avanzó en el mundo de la música ‘por el gusto de cantar’, su familia interpretó que no quería sentirse una negociante de la canción, ni buscar un Grammy o vivir del canto. Quería sentir y disfrutar la música, que es distinto. *Cántaro encantado* y *Un no sé qué* fueron los títulos asignados a las publicaciones discográficas, en los cuales estuvieron incluidas algunas de las canciones compuestas por Sonia, con arreglos de Germán Ramírez.

Componer música ¿vocación tardía?

Cuando pasó la línea de los 65 años, Sonia reveló un aspecto artístico insospechado. Con hijos adultos y nietos que llegaron para iniciar la siguiente generación Aguirre Martínez, siguió el camino que consolidó su lado de intérprete y en particular el de compositora. La paradoja fue descreer de ella como letrista aun siendo consciente de la habilidad que tenía para escribir coplas y canciones que hablaron de múltiples asuntos. De esa destreza surgieron las parodias, las notas de humor, las sátiras y la música infantil. Es entendible por tanto que pese a tener dudas sobre su capacidad como compositora, una tarde de enero, en una finca de descanso en el ardiente municipio de La Pintada, cerca del Río Cauca, fantaseó con un juego entre dos géneros de música andina, los hizo canción y los convirtió en la obra inédita que la tituló como compositora en el Festival de música andina Mono Núñez, versión de 1996.

Sorprendió el asombro de Sonia al descubrir su capacidad para componer. Era previsible que alcanzara el tono y la letra apropiada y depurada, con una existencia dedicaba a escribir desde diferentes formas artísticas. Por el camino que trazó temprano en su infancia, los protagonistas de

su lápiz fueron criaturas mágicas, expresiones populares, sentencias, aforismos, supersticiones, y amores difíciles, vivarachos, románticos y despechados. Sonia Martínez narró la transformación de Medellín y describió, con sentido del humor, la metamorfosis de una villa que se convierte en ciudad cosmopolita. Su canto también tuvo palabras para contar la evolución de la mujer y las innovaciones del lenguaje. El léxico en sus canciones tuvo una constante evolución. Su voz narró la visión de los niños del ayer y del hoy y demostró cómo las montañas siguen abrigando la ciudad lo mismo que hace noventa años (Marín, Marín, Londoño y Posada., 2017).

Sin embargo, su intensa actividad artística fue insuficiente para Sonia cuando se le preguntaba por qué solo exploró a los 65 años su talento de compositora. Respondió “por perezosa”, por carecer de la valentía para componer o cantar sus propias letras, pese a su gusto por leer, soñar, a su fascinación por el vocabulario y a encontrar música y rima a cada palabra. Ella dijo al respecto “yo no me lo creía cuando me gané el Mono Núñez con ‘Cocli Cocli’ [...] me decían ‘Maestra’”, un título que juzgó inmerecido, aunque lo venía ejerciendo desde décadas atrás, con profuso mérito (Sonia Martínez, entrevista realizada el 12/2/20). Por entonces seguía pensando su música en un ámbito cerrado, privado y pequeño. A partir de ahí comenzó a transitar un vertiginoso camino de letrista.

Si bien para los hijos de Sonia su madre siempre fue una mujer segura de sí misma, graciosa y seria a la vez, responsable y rigurosa, es incomprensible su dificultad para asimilar la faceta de compositora. De mujer con una escritura musical calificada, tanto que fue reconocida esa calidad por músicos de la trayectoria de Mario Gómez Vignes, Jaime R. Echavarría, el bolerista cartagenero Sofronín Martínez, el guitarrista Gabriel Rondón, al igual que por las compositoras cubanas Miriam Ramos y Marta Valdés. Con ellos estuvo en tarima y con todos se dio “el gusto de cantar” durante encuentros nocturnales, bohemios y privados, en los que primó la pasión compartida por la música.

Figura 21. Sonia y Sofronín Martínez en Cuba (1999)



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Figura 22. Sonia y Gabriel Rondón (Mayo de 2007)



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Figura 23. Estudio fotográfico para la carátula de un trabajo discográfico con el compositor Jaime R. Echavarría



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

Para 1998 repite triunfo en el Mono Núñez. Gana en la categoría de Canción Inédita con el pasillo *Contradicciones*. Esas dos conquistas musicales fueron el comienzo de una seguidilla de éxitos. El tema fue cantado por Delsy Janeth Estrada. De nuevo Sonia se sorprendió de ser reconocida como letrista:

Este pasillo no estaba hecho de la forma tradicional como se componen las canciones en este evento. Estaba compuesto (de forma) completamente diferente. Mejor dicho, (fue) otro idioma. ‘Ámame en silencio, sin decirme nada’ o ‘Te amo contratiempo’ son frases distintas. Y es que el público antioqueño está acostumbrado a canciones bucólicas y campesinas, en cambio viene una señora y les dice: ‘Ámame en silencio. Eso era distinto’ (Sonia Martínez, entrevista realizada el 12/2/2022).

Ese año también es ganadora del Festival Hatoviejo en la categoría Obra Inédita con el vals *Por qué*. En el 2000 se lleva el palmarés del Festival del Pasillo en Aguadas, Caldas con el pasillo *Las callecitas de Aguadas* y en 2003 triunfa en el Festival de la canción Metropolitana con el bolero *No fue tu mejor noche*.

Las *Contradicciones* para Sonia comenzaron en 1998. Se retiró de Cántaro para atender a su esposo, diagnosticado con un padecimiento grave. Lo acompañó el tiempo que duró la enfermedad. Luego de cincuenta años de unión marital, Alfonso Aguirre Ceballos muere en 2005.

Figura 24. Sonia Martínez y Alfonso Aguirre en su residencia (28 de julio de 2000)



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Sonia Martínez.

En cuanto a Cántaro, la agrupación se disolvió tanto por el retiro de Sonia como porque Nury Hernández migró a Estados Unidos y Jairo Gómez a Canadá. El último encuentro, una reunión evocadora y nostálgica, lo convoca la compositora en diciembre del 2021. Todos los integrantes estuvieron en la sala de la casa de Sonia para ver el video del concierto que dio la agrupación en el Teatro Municipal Pablo Tobón Uribe a mediados de la década del 90. Mes y medio después ella fallecía.

¿Vivir de la música o gozar la música?

Sonia Martínez hizo música para deleitar su vida. En cada periodo de su existencia confirmaba que era su gran pasión. Y los deleites inapreciables se disfrutaban y por ello, sin pensarlo mucho, descartó hacer dinero con su goce. El ámbito al que perteneció era privilegiado, sin estrecheces ni presiones financieras. Desarrolló su frenesí desde una necesidad emocional. Con una familia

disfrutando de su entusiasmo, en el horizonte estaba descartado hacer negocio con un interés personal. Contó con los medios y el respaldo del esposo, los hijos y el entorno social.

La guitarra y su voz fueron compañeras inseparables en su hogar, a donde iba, llegaba o la invitaban. Disfrutaba de preparar fiestas. Coinciden los relatos familiares que su esposo Alfonso fue un fan enamorado de su alegría y su música, al punto de siempre pedirle sacar la guitarra para escucharla cantar durante las reuniones familiares y de amigos. Cuando su esposo se enfermó, pausó la producción de música al sentir que su deber era detener los ensayos y las presentaciones porque implicaban ausentarse, no estar a su lado. En ese periodo es evidente que la familia estuvo por encima de la música. No manifestó frustración. Al fin de cuentas, ese entorno siempre favoreció su creatividad. En cuanto a su producción discográfica, un alto porcentaje lo hizo con sus recursos. Si bien algunos de los primeros discos fueron financiados por la empresa privada, a partir de la segunda mitad de los 90 tiene el apoyo financiero de entidades públicas y gubernamentales. Aunque Sonia ya figuraba como compositora, también cubrió los costos de varios de los trabajos.

Su hija y compañera de aventuras musicales María Piedad considera que a la música colombiana Sonia “le dejó una expresión fresca, unas letras y unas armonías hermosas” (Entrevista realizada el 30/11/2022). Su hijo Andrés complementa esta apreciación con la afirmación de que “mi mamá hizo innovaciones importantes. [...] se salió de lo tradicional sin dejar de ser colombiana y creó [letras] como Coelí” (Entrevista realizada el 27/10/2022). Percepciones reforzadas por el Vicedecano de Artes de la Universidad de Antioquia Alejandro Tobón Restrepo para quien Sonia Martínez fue gran intérprete de boleros, música cubana y de sus propias canciones. Reflexiona que pese a no presentarse en grandes escenarios o ante el gran público, se reconoció a sí misma como cantautora e intérprete de la música que a ella le gustaba. Valoró los textos de Sonia Martínez por bien elaborados y profundos. En tanto que las canciones escritas para la música andina colombiana se salen, están por fuera de lo corriente.

Fallece el 25 de enero de 2022 a la edad de 91 años, momento en el cual trabajaba con Claudia Gómez en la preparación de 12 temas con letras escritas por ella y música de su alumna. Hasta el último día de la vida de Sonia Margarita Martínez Arango la música fue eje de su existencia. Hija de su tiempo y del estereotipo de mujer antioqueña proyectada por la cultura para

ser esposa, madre, educadora y protectora de su hogar, construyó una forma de vida acorde al periodo en el cual se formó. Pasó también que desde muy temprano sintió la armonía y la melodía muy adentro de su ser y por esto las incorporó a su vida. Sin necesidad de ingresar a una academia, la formación en la música la estableció como alimento de sus búsquedas de perfeccionamiento como artista.

Figura 25. Integrantes de Cántaro con Claudia Gómez al finalizar el funeral de Sonia en enero del 2022



Fuente: Cortesía autorizada por Luz Vargas.

6. Claudia Gómez Suárez...Hago la música que el corazón me dicta

*[...] Quiero hablar en otro tiempo
Con otro lenguaje que me diga más.*

Autora: Claudia Gómez Suárez

Claudia Gómez Suárez es una guitarrista, compositora y cantante antioqueña quien recibe la influencia musical de tres generaciones de la familia materna, pues su abuelo, su madre y sus hermanos gravitaron alrededor de la música. Su mamá Ángela Suárez fue cantante en los años 60 y por y con ella conoció a los 14 años la experiencia de cantar sobre una tarima. Ese respaldo le permitió sentir desde temprana edad que su vida sería para la música y por ello comenzó a estudiar guitarra siendo una infanta. Sus composiciones y su voz han sido escuchadas y valoradas en escenarios de Estados Unidos, Brasil, Cuba, España e Inglaterra. Empezó la exploración musical dentro y fuera del país, indagación a partir de la cual configuró su esencia artística: la dupla unipersonal de guitarra y voz. Forma que le ha permitido aprender y asimilar géneros como el filin o la bossa nova para proponer otras y nuevas músicas de Colombia y de Brasil; igualmente, ha sido docente universitaria. En Colombia es respetada en el mundo académico por su originalidad creativa, interpretativa y expresiva. El resultado es el desarrollo de una propuesta de música independiente, elaborada con un criterio libertario, ajeno a las imposiciones de la industria discográfica.

Mi escuela fue el oído, la calle el escenario

Claudia Gómez Suárez nace un 24 de septiembre de 1952 en la Clínica Medellín del centro de la Villa de la Candelaria. Fue la segunda hija del matrimonio de Luciano Gómez Mejía y Ángela Suárez Álvarez, una familia de clase media alta, origen que permitió acceder a aprendizajes con maestros reconocidos y consolidados en la música. El primogénito fue Luciano y después de ella llegaron a la familia Juan y Felipe. “Vivíamos al lado del kínder de Laureles. Cuando yo tenía 7 u 8 años nos pasamos para la parte de arriba del segundo Parque de Laureles (Calle 38 # 75-29). Allí vivimos hasta que me fui para Londres en 1972” (Claudia Gómez Suárez, entrevista realizada el 12/01/2021).

La referencia hecha por Claudia está ubicada en 1959 o 60. El barrio Laureles era un sector de reciente construcción en el que sus residentes se percibían habitando una zona excepcional y próspera de la ciudad. Entonces, allí cada unidad urbana era nueva, aunque en su comienzo se llamaba La Ciudadela del Empleado, nombre pensado desde 1934 por Francisco Luis Jiménez, fundador de la Cooperativa de Empleados de Antioquia. La idea de este hombre radicaba en diseñar un complejo urbano para obreros y trabajadores, moderno, bien trazado, autosuficiente y, sobre todo, inspirado en lo colectivo. Jiménez había “estudiado a fondo el problema de la vivienda para la auténtica clase media” y encontró en el cooperativismo la forma para crear un barrio ideal para esa clase media (Duperly, 19 de marzo de 2015). Empero, la utopía del gestor quedó solo como sueño y su concreción la realizaron otros a partir de sus propias ideas.

En la primera etapa iniciada en 1939, la Cooperativa consiguió unos baldíos ubicados al Norte y Occidente del cerro Nutibara, mangas en las que se alzaría el ensueño habitacional. El ingeniero y escultor Pedro Nel Gómez fue encargado de diseñar el proyecto que en el terreno de la quimera contenía mercado de verduras, granero, carnicería, iglesia, colegio, clínica, un gran parqueadero de vehículos, taller mecánico, lavandería con servicio de planchado, teatro para cine y obras escénicas, piscinas comunitarias, un edificio administrativo con club y restaurante. También se estipuló el diseño de 20 modelos de casas con jardineras e incluso “un monumento al empleado”. El maestro contrató como dibujante al artista Horacio Longas. Sin embargo, para 1940 Pedro Nel Gómez se retiró del proyecto; Longas le sigue y sólo traza ocho tipos de vivienda, la iglesia, la clínica, la escuela, el esquema del alcantarillado y el bosquejo general de la ilusión urbanística, que al final se quedó en el papel.

Sobre ese boceto intervinieron diversidad de ingenieros y arquitectos para ofrecer a la naciente clase media y media alta de Medellín una zona en la cual ubicarse, dado que para la época el sector de Prado, donde habitaban familias poderosas, comenzó a ser cercado por barrios obreros como Manrique y Aranjuez. Pero tal vez la mayor distancia que tomaron las familias de la élite fue del vecino Lovaina, configurado alrededor del cementerio San Pedro, la necrópolis de los adinerados de Medellín. En esta zona también se establecieron desde 1917 los burdeles visitados con frecuencia por los señores ricos, por intelectuales y por los bohemios de la época.

Décadas después, con Lovaina expandiéndose a tal ritmo que llegó a la frontera con Prado, al occidente de la ciudad surge Laureles como un modelo urbanístico ecléctico por la pluralidad de propuestas arquitectónicas desarrolladas (Duperly, 19 de marzo de 2015). El proyecto urbano que incubó Jiménez no logró concretarse. Era espléndido, innovador y moderno, original e inédito para la ciudad de mediados del siglo pasado, un momento de la historia de la ciudad en el cual la clase media copaba zonas que se promovían para ser habitadas por familias jóvenes, como fue el caso de los Gómez Suárez y de otras compañeras de colegio de Claudia como Anita Echavarría. Un entorno en el cual se iniciaron en la música. También fue el sitio de residencia y laboral de Ligia Mayo, quien trabajaba por ese entonces en un kínder del sector. Tanto Claudia como Anita y Marta Ligia, la hija de Ligia Mayo, añoran el Laureles de los años 60 y 70 por haber recorrido el barrio hasta altas horas de la noche con tranquilidad, con el beneplácito de los padres y entre aprendizajes musicales y ensayos con las agrupaciones que integraron.

Ángela Suárez, la matriarca de la familia Gómez, se encargó de inocular la música en cada uno de los descendientes, con la pretensión de que ellos tuvieran la libertad de estudiarla e hicieran sus vidas sin las barreras que afrontó. Por ejemplo, fue paradójico que su padre Enrique Suárez estuviera en desacuerdo con que ella cantara. También, las productoras limitaron su capacidad creativa e impusieron su criterio en cuatro de los ocho trabajos musicales. Con el apoyo de su madre, Claudia comenzó temprano a formarse como guitarrista y cantante, compositora y arreglista. Acopió en sus genes la herencia de tres generaciones de artistas, una tradición familiar que cubre todo un siglo de historia, desde cuando su abuelo Enrique Suárez integró en Medellín, hacia 1920, la Jazz Band Nicolás.

Claudia vivió, siendo aún niña, la primera experiencia en lo que pronto se convertiría en su pasión dominante y su destino. A los 12 años, mientras la madre recibía clases de música impartidas por el profesor Gustavo Fortich, guitarrista y cantante, ella y Luciano participaban como observadores directos del entusiasmo con el cual Ángela absorbía durante las jornadas de aprendizaje el sabor y el ritmo del Caribe proyectados por el músico barranquillero. “Muy pronto Luciano y yo le robamos a Gustavo para nosotros. Fue en esas clases en que la música me ganó para siempre. Cada sesión era como estar en el cielo de la felicidad. Y poco a poco me fui convirtiendo en la guitarrista de la familia” (Claudia Gómez Suárez, entrevista realizada el 12/01/2021).

Su mamá, Ángela —como fue conocida en el medio artístico nacional—, cobró renombre en los sesenta y setenta como cantante de boleros con el expresivo estilo del *feeling*, o filin, tal cual llamaron los cubanos a una manera de interpretarlos.

Figura 26. Fotografía original de Ángela utilizada en la carátula del cuarto trabajo discográfico titulado *Diferente*



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ángela Gómez Suárez.

Este modo de hacer bolero surgió como un movimiento salido del corazón de la trova tradicional, con cultores de origen humilde con desconocimiento de la técnica vocal, quienes acompañaron sus voces solo con la guitarra. Esta libertad de interpretación del bolero, desprovisto de excesos instrumentales, aunque con exigentes niveles de estructuración melódica y armónica, trascendió de manera rápida entre los cantautores del bolero en Latinoamérica. Las posibilidades musicales permitidas por el filin fueron tomadas de cubanos como José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz, Isolina Carrillo, Aída Diestro, al igual que de mexicanos como María Grever y Abel Domínguez (1993).

Figura 27. Nota de la prensa que anuncia la aparición de Ángela en el programa de la “Televisora Nacional” de Julio E. Sánchez Cristo (30 de agosto de 1965)



Fuente: Imagen tomada del libro Gómez, C. (2007). *Ángela Suárez*. Publicación del Instituto para el Desarrollo de Antioquia-Idea (P.21).

El investigador y músico Alejandro Tobón Restrepo comenta que en aquella época las cantantes mujeres en Colombia, fueran solistas o en duetos, se contaban con los dedos de la mano. De ahí que la presencia de Ángela en un medio tan masculino entrañara a la vez un desafío a los prejuicios machistas existentes en la sociedad colombiana y mucho más en la antioqueña. Estaban en pleno auge las disqueras nacionales y Ángela consiguió grabar ocho elepés con Zeida, el sello Codiscos promotor de los nuevos talentos de la música popular. La firma discográfica toma el nombre de la inversión del apellido Díez, perteneciente al empresario Alfredo Díez. Los aficionados más veteranos recuerdan todavía el resonante éxito que tuvo el disco con el pianista y compositor antioqueño Jaime R. Echavarría, modulando ella con su timbre de voz grave *Yo nací para ti*, *Me estás haciendo falta*, *Noches de Cartagena* y otras muchas canciones del recordado Jaime Rudesindo, fallecido en 2010.

También con Codiscos, la artista incursionó al final en el mundo de la ranchera mexicana y la balada, pero fue el bolero, con acompañamiento de piano o de guitarra eléctrica y órgano Hammond, el género que le dio su inconfundible identidad. En las grabaciones más elaboradas, Ángela se encontró con maestros como Jaime R. Echavarría en el piano; León Cardona, en la

guitarra; y Pacho Zapata y Jaime Llano González, en el órgano. A su lado se sentaban Jaime y Felipe, sus hijos menores, los dos todavía muy pequeños. Ángela los llevaba consigo porque no tenía con quién dejarlos. Ambos conservan muy vívido el recuerdo de aquellas grabaciones.

Con Cariño, el primer anclaje musical

Enrique Suárez, el abuelo, conocido como “Cariño” por la embocadura suave con la que interpretaba la flauta, fue figura entre los pioneros de la música popular en Medellín y así lo exaltó en sus escritos el musicólogo Hernán Restrepo Duque. Siendo autodidacta, su disciplina le abre la puerta para integrarse, durante algunos meses, a la Orquesta Sinfónica de Antioquia. Enrique integró de 1920 a 1932, el Jazz Band Nicolás, banda que interpretaba un swing similar al *fox*, combinando pasillos, porros y bambucos. Participó en una primera etapa de la agrupación junto a su amigo y fundador Nicolás Torres. La Jazz-Band actuaba en diversos escenarios de la capital antioqueña y el número de teléfono 28-24 fue uno de sus puentes promocionales para asegurar contrataciones. Cuando adquiere reconocimiento, la agrupación pasó de cuatro a nueve músicos, configurándose con un violín, una bandola, un bombardino, una flauta, dos saxofones, dos banyos y una batería, un formato inédito que nunca grabó, aunque dejó algunas huellas de recorridos por la escena musical de la ciudad. Restrepo Duque, como estudioso de la música popular, dilucidó que, ante la ausencia de un registro sonoro, la música hecha por la agrupación “queda solo en el recuerdo bohemio de memorables actuaciones y serenatas, pues no hubo un novelista o un cronista que relatara con detalle el deambular de estos músicos que hicieron historia” (Restrepo, 1986, citado por Gómez, 2007).

Y fue otro periodista el que registró en un periódico sin identificar una correlación deporte y música. Allí reveló detalles del desplazamiento de la delegación antioqueña a los Primeros Juegos Olímpicos Nacionales en la capital del Valle en 1928 en un desplazamiento amenizado por un grupo de la élite musical de entonces. En la crónica de diciembre de 1978, rememora Pedro Arango Muñoz, el recorrido del buque de vapor por el Río Magdalena llevó a los deportistas acompañados por “el conjunto musical contratado por el antioqueño Jorge Pérez Vásquez”. Se refiere en el relato al director musical de la agrupación, de origen vasco, Jesús Arriola Ormaecha y Enrique Suárez *Cariño*, destacando de este sus virtudes de ajedrecista y flautista.

En la misma época de la crónica, el periodista Carlos E. Serna, responsable por varias décadas de una sección en el diario El Colombiano de notas sobre la industria musical y sus protagonistas, entregó otros detalles del acompañamiento hecho por la Jazz Band Nicolás a la delegación deportiva. Allí describió la nómina compuesta por músicos destacados por su calidad: en el piano Jesús Arriola, el violín en las manos de Liberman, la flauta embocado por Enrique Suárez, el clarinete en los labios de Roberto Vieco Ortiz, el saxofón interpretado por Jorge Marín Vieco, en el trombón Rafael González y la batería sonada por el músico ibérico Manuel Valcárcel (Serna, 2007, citado por Gómez). De acuerdo con el melómano e investigador Restrepo Duque, este conjunto sonó múltiples géneros criollos, excepto jazz, aunque la instrumentación correspondiente estaba hecha para tocar *dixieland* y *ragtime*, característicos de una banda en Nueva Orleans.

El prestigio de *Cariño* cruzó la relación de su familia con la de su profesora de guitarra Sonia Martínez, quien le contó a Claudia cómo su abuelo materno Antonio Arango Lalinde contrató entre 1924 y 1925 al trío de su abuelo Enrique Suárez para veladas fiesteras en la finca Villa Bertha, ubicada en el Poblado.

Figura 28. Jazz Band Nicolás en 1927



Fuente: Imagen tomada del libro Gómez, C. (2007). *Ángela Suárez*. Publicación del Instituto para el Desarrollo de Antioquia-Idea (P.57).

Con todo y un talento que anticipaba logros en el campo artístico, el abuelo de Claudia dedicaba tan solo la mitad de su corazón a la música. Pesaron en él sus inclinaciones al negocio en el ramo

de la metal-mecánica, como hijo de mineros caldenses. Enrique Suárez fundó incluso una compañía que contó con fortuna en los años de la Segunda Guerra Mundial y que después se fusionó con Umco, la acreditada empresa del aluminio, de capital nacional.

Lucía, Ángela, Marina y Graciela, sus cuatro hijas, muchachas conocidas como las Suárez, convocaban a veladas vespertinas en la casa, ambiente donde armonizaban la ópera con el *swing*, al que era muy aficionado Enrique, gran coleccionista de acetatos con nombres tan famosos como los de Glenn Miller, Paul Whiteman, Benny Goodman, George Gershwin y la cantante de blues Marian Anderson.

En la década del 40 irrumpió en la ciudad el porro sabanero, un género que, para finales de ese decenio, impuso Lucho Bermúdez con la voz de Matilde Díaz. Distintivo en este periodo de la historia musical colombiana es referirse a los hombres como los creadores (Lucho Bermúdez) y a las mujeres (en general) como cantantes, pese a que es justo en el lapso de 15 años, durante los cuales estuvo Matilde en la orquesta, cuando creció y se arraigó el prestigio de la agrupación. Sin duda la alianza entre el compositor y la intérprete da lustre a ambos, aunque es evidente que la historiografía describe esta relación musical indicando a Lucho Bermúdez como creador y reduciendo a Matilde Díaz al rol de cantante y pareja.

Es preciso en este periodo cuando desfilaron por Medellín cantantes, compositores e intérpretes llegados de todos los rincones del país, pero especialmente de la Costa Caribe. Esto se explica porque la ciudad era centro de las mayores compañías disqueras de capital nacional, entre ellas, Codiscos, Sonolux, Discos Fuentes, Discos Victoria y Ondina. En las salas de grabación convivían Pedro Laza y sus Pelayeros con el Duetto de Antaño, los Corraleros del Majagual con el inolvidable Lucho Ramírez, Edmundo Arias, compositor de “Ligia”, con el también vallecaucano Pedro Morales Pino.

En esa fase de la historia de la ciudad los escenarios preferidos para las fiestas de la élite antioqueña, los fines de semana, eran el Hotel Nutibara, el Club Campestre, el Club Unión y el Club Covadonga, en el sótano del Teatro Metro Avenida, escenarios que en múltiples oportunidades visitaron Enrique Suárez y sus hijas para disfrutar de las agrupaciones que llegaban a Medellín.

Se vivía la era de oro de la radio, el principal medio al que pegaron el oído mañana, tarde y noche colombianos en todas las latitudes y durante varias décadas. En una de las emisoras importantes en Medellín, Ecos de la Montaña, se emitía *La hora infantil*, conducida por el compositor y pianista Jaime Santamaría, quien también dirigía el grupo de planta de dicha radio.

Allí ocurrió un episodio que marcó la vida a Ángela Suárez:

Algún día estábamos Gabriela y yo entre el público, cuando alguien llamó a preguntar quién se sabía *La bien pagá*. [...] yo la sabía pues la había aprendido de la radio a Conchita Piquer. [...] La canté acompañada de Jaime Santamaría al piano y llamaron a felicitarnos. Santamaría me dijo: ‘usted y Gabriela se vienen para mi conjunto pues el sábado vamos a actuar juntos (Claudia Gómez Suárez, entrevista realizada el 12/01/2021).

El siguiente suceso frustró a Ángela, pues, aunque el señor Santamaría era amigo de Enrique Suárez, el padre rechazó la petición entusiasta de las dos adolescentes para aceptar la invitación del pianista:

A mi papá no le gustaba que nosotras tuviéramos nada que ver con la música. Ahí fue cuando yo luche conmigo misma pues yo sabía que tenía dotes de artista y quería dedicarme al canto y a la actuación. Pero mi mamá me dijo ‘no señora, usted no se me va de la casa (Gómez, 2007. p.11).

Fue la primera de la serie de barreras que Ángela Suárez intentó superar para desarrollar su carrera artística. En la cultura antioqueña las decisiones en la parentela —relacionadas con las mujeres— estaban supeditadas a la aprobación paterna, en tanto que las madres certificaban las disposiciones del patriarca. Estas actitudes se asumieron independientemente de la condición económica o social de las familias. Con variaciones en la forma, la única certeza fue negar opciones para que hijas o esposas resolvieran su estado profesional.

Lo real es que Ángela presenció los resultados de una ciudad que se transformó en pocas décadas, de mediana aldea en urbe industrial, cambios que motivaron en ella el interés por los escenarios. A disposición de los 144.000 residentes en el área urbana, en 1938 estaban sendos radioteatros, los dos muy espaciosos: el nombrado Ecos de la Montaña y la Voz de Antioquia. Además de presentaciones de orquestas y cantantes famosos y concursos musicales, se

escenificaban allí programas de humor y radionovelas como “El Derecho de nacer” y muchas otras, usualmente grabadas en la Habana de Félix B. Caignet.

Figura 29. Ángela Suárez Álvarez con sus padres Enrique y Gabriela más sus hermanos



Fuente: Imagen tomada del libro Gómez, C. (2007). *Ángela Suárez*. Publicación del Instituto para el Desarrollo de Antioquia-Idea (P.65).

Claudia rememora como “Cariño”, su abuelo, habitaba en una casa contigua a la de los Gómez Suárez en Laureles; era natural que llegara a su casa con la flauta, una señal automática para hacer algo parecido a una agrupación de cámara. Con Luciano en el piano y ella con la guitarra, hubo tardes enteras dedicadas a interpretar el *swing* y aires colombianos. El pasillo favorito de Enrique Suárez era *Patasdilo* de su paisano Carlos Vieco.

Ángela y Luciano ‘su sueño fue siempre dar amor’

Cuenta Claudia que fue en aquel ambiente tan movido donde sus progenitores vivieron el noviazgo. Tanto su padre, Luciano Gómez, en aquel entonces aún prometido de Ángela, como otros pretendientes, se sentaron en la sala los viernes y los sábados a oír al abuelo Enrique

interpretando en el piano los boleros de moda, de preferencia los cubanos y mexicanos, y solían ser Ángela, la hija, y Gabriela, la esposa, quienes lo acompañaban en el canto.

Comenzaban a pegar con fuerza en la ciudad Agustín Lara, Toña la Negra, Pedro Vargas y Elvira Ríos, como también Alberto Beltrán, Vicentico Valdés y demás grandes boleristas de la Sonora Matancera, que acabaron siendo los preferidos del público y de la juventud. Al son de sus canciones los jóvenes asistieron a las fiestas y vivieron los cortejos.

Luciano Gómez era un odontólogo que residía al frente de la casa de los Suárez, en pleno centro. Durante dos años y algunos meses visitó a Ángela en calidad de enamorado, bajo la mirada severa de doña Gabriela Álvarez, la madre. Luciano, también cantante e incansable serenatero, le propone matrimonio a Ángela. La boda es oficiada el 30 de septiembre de 1949 en el templo del Sagrado Corazón de Jesús en Guayaquil. La celebración estuvo amenizada por la orquesta de Lucho Bermúdez.

Figura 30. Boda de Ángela Suárez y Luciano Londoño (30 de septiembre de 1949)



Fuente: Imagen tomada del libro Gómez, C. (2007). *Ángela Suárez*. Publicación del Instituto para el Desarrollo de Antioquia-Idea (P.15).

Cabe añadir que Ángela y Luciano integraron durante años un cuarteto informal con una pareja de catalanes residentes en Medellín, Manuel Vilasaló y Carmen Preider. A la altura de cualquier grupo profesional y con un éxito digno de un mejor escenario, las dos parejas se presentaban en veladas culturales y en fiestas familiares.

Luciano Gómez y Ángela Suárez tuvieron cuatro hijos, todos músicos: Luciano, Claudia, Jaime y Felipe, en ese orden. Según lo reconoce la propia Claudia, el más talentoso de los cuatro era Jaime, egresado del Conservatorio de la Universidad de Antioquia. Como pianista con talento demostrado en el ámbito de la música sinfónica, sin embargo, dirigió sus dotes hacia el rock anglosajón, cuya sonoridad inundó el país ya bien entrado los años sesenta. Este género atrajo la curiosidad de los jóvenes y de todos los inquietos por la novedosa propuesta y al tiempo ahondó la brecha que desplazó al bambuco y el pasillo en el gusto del público. Tanta influencia llegó a cobrar el rock en Medellín, que Ángela, la mamá, despertaba a los niños poniéndoles en un casete “Here Comes The Sun”, la canción de los Beatles.

Figura 31. Presentación de Ángela Suárez en el Teatro Fundadores de Manizales



Fuente: Imagen tomada del libro Gómez, C. (2007). *Ángela Suárez*. Publicación del Instituto para el Desarrollo de Antioquia-Idea (P.26).

Ángela habituó a sus hijos a ser acompañantes de sus trajines con la música. Para las grabaciones en Codiscos, Claudia se convirtió en chaperona y sobre todo en incisiva crítica “pues regañaba a mi mamá si se movía un compás de más o se pasaba en una nota... jajaja” (Claudia Gómez Suárez, entrevista realizada el 12/01/2021). Dice la descendiente que el productor de Álvaro Arango fue quien le revivió ese pasaje que ella no guardó en su memoria. Lo que sí ha sido remembranza fueron los trajines cotidianos en la disquera, donde la inquieta chica observó desde las máquinas de grabación las cintas, los músicos, las ediciones y hasta los arreglos musicales.

Ese interés demostrado por Claudia habría motivado la convocatoria de Álvaro Arango a grabar su primer disco en 1966. “Canté la traducción al español de la canción francesa *Tout le garcon et le fille* (*Todos los chicos y chicas*) y *17 Años*.

Figura 32. Anverso y reverso del primer trabajo musical grabado con Codiscos por Claudia Gómez Suárez en 1966



Fuente: Cortesía autorizada por el archivo familiar de Ángela Gómez Suárez.

En una de las travesías de Ángela invita a su hija a Manizales. Cantaron juntas en la tarima. Una presentación imborrable para la novel cantante. “Era mi primera experiencia en un teatro... No recuerdo que canté, pero sí que me dio pánico escénico y se me olvidó la letra... y yo seguí tarareando... casi me muero del susto” (Claudia Gómez Suárez, entrevista realizada el 12/01/2021).

Deja volar tus notas

La calidez de un hogar donde eran músicos desde el abuelo hasta los nietos se convirtió en el espacio ideal para la formación artística de Claudia, que ya desde la preadolescencia había vislumbrado su vocación definitiva. Fue justo en el colegio Los Pinares donde arrancó a cantar, al frente de *Ellas* un cuarteto femenino que todas las tardes de los fines de semana ensayaba la música de moda. Al repertorio incorporaron las baladas que ganaban los premios en el Festival de San

Remo, sin que faltaran las de Gigliola Cinquetti ni las de Nicola de Bari con su voz ronca, ni el “Volare” de Doménico Modugno. Incluidas estaban las canciones al estilo español, como las del célebre Raphael, cuyos temas *Yo soy aquel* y *Digan lo que digan* sonaban por todas las esquinas del urbe montañoso.

Claudia empezó a cantar desde el bachillerato, siempre con el apoyo incondicional de su mamá, y desde entonces, relata ella misma, no ha dejado de hacerlo un solo instante. Es la carrera a la que ha sido fiel a lo largo de varias décadas. Y es que descubrir el mundo a través de la música fue el orden natural para Claudia. Esa revelación hecha por la madre no se la guarda para sí, la comparte; y cuando tenía 17 años propone a tres compañeras del colegio conformar un coro: a María Eugenia Echavarría, a su hermana Anita que por entonces tenía 15 años, y a Pilar Posada, también de 15. Este cuarteto se encargó de orientar el conjunto de chicas integrantes del coro del colegio, agrupación en la cual cada una tiene un tono de voz propio, diferente para montar las canciones de acuerdo con esas características.

Tomaron fuerza participando en concursos de coros y de conjuntos de los colegios, representaron al suyo y empezaron a triunfar. “Nosotras vivíamos por eso y para eso” dice Anita Echavarría 53 años después de ese periodo de iniciación en la música. Por entonces Claudia propone a sus compañeras presentarse a la Orquídea de Plata Philips, un concurso nacional que existía al finalizar los 60, similar a la competencia de televisión actual conocida como *La Voz*. Es en el momento de la inscripción en la categoría de conjunto cuando definen el nombre de la agrupación. *Ellas* triunfan en Medellín, luego ganan el pulso en Antioquia, y pasan a las eliminatorias nacionales donde obtienen la Orquídea de Plata Philips. El sello de producción musical enganchó a las ganadoras del concurso mediante la firma de un contrato para la tirada de un disco “que ni nos tocó siquiera” recuerda Anita Echavarría (entrevista realizada el 25/10/2022).

Eran cuatro mujeres inexpertas en negociaciones con multinacionales como la Phillips. “Unas chiquitas que nos interesaba cantar y disfrutábamos de eso” entrevista realizada el 25/10/2022). Si bien la asimétrica relación contractual no desalentó a las muchachas y al contrario la experiencia funcionó como el punto de partida de un recorrido formador en la música. Realizaron giras de conciertos y representaron a Colombia en festivales internacionales de la canción.

El grupo funcionó varios años y su configuración se modificó cuando se graduó María Eugenia Echavarría, que luego contrae matrimonio. En la nueva condición el esposo no respaldó el interés de su esposa por ser artista. Ingresó Marta Cecilia Abad, hija de Héctor Abad Gómez, quien fallece luego de un melanoma maligno y es ahí cuando se disolvió el grupo, hecho coincidente con la determinación de Claudia de buscar horizontes musicales por fuera del país rumbo a Londres.

Y vivan siempre mis ganas de vivir

Después de un primer momento de exploración musical exitosa en Colombia, el siguiente paso que dio Claudia Gómez Suárez buscó ampliar horizontes. Elige Londres porque su hermano Luciano, paradigma de la joven, quiso estudiar música en la tierra de los *Beatles*, el cuarteto abanderado de la contracultura y autor de los nuevos sonidos que inquietaban a seguidores en varios rincones del planeta.

En sus búsquedas en la otra orilla del Atlántico, también es cierto que Claudia había interiorizado la voz punzante de Ángela con quien sostuvo diversas conversaciones. Madre e hija, apasionadas por la música y por cimentar una trayectoria artística autónoma, abordaron en sus coloquios las presiones culturales sobre las mujeres de la región antioqueña:

Mi mamá me dijo: Claudia, no te cases, no formes una familia hasta que hayas desarrollado tu carrera, tu talento, tus gustos, tu vida”. Claudia ubica la ocurrencia de este diálogo cuando tenía 15 o 16 años, en plena adolescencia. Considera que esas palabras calaron hondo y contenían un doble significado “yo no lo pude hacer —una trayectoria musical— porque me casé, tuve hijos... No hagas lo mismo que yo (Claudia Gómez Suárez, entrevista realizada el 29/11/2022).

Sin cumplir diecinueve años, se fue a vivir a Londres. Allí ella y Luciano cantaban en un restaurante español llamado La Costa del Sol, donde dieron a conocer los temas de los argentinos Sandro y Leonardo Favio, los del español Nino Bravo y los del puertorriqueño José Feliciano. Claudia aprovechó muy bien el tiempo en la fría y neblinosa capital, porque los tres años en Inglaterra les abrieron la mente a otras culturas, una influencia que va a ser decisiva en su carrera

como compositora. Cuenta Felipe que Claudia regresó del Reino Unido con un pelo larguísimo, rojizo, y una vestimenta rocanrolera, chaqueta tipo Ejército de Salvación, pantalones de bota campana y suecos.

Al retornar a Colombia, Luciano se asocia con Felipe para crear establecimientos gastronómicos. Montaron un restaurante que adquirió fama en Medellín, *Picante*, donde la madre se presentaba algunas veces, siempre entre aplausos. Una noche memorable Ángela interpretó canciones de Edith Piaf. “En la manera de actuar de mi mamá, tan histriónica —anota Felipe, el menor—, ella era muy Edith Piaf” (Entrevista realizada el 24/10/2022). El par de hermanos consiguió además aprestigiar La Cantina y El Bar de Luciano, dos tabernas con música en vivo, recitales de poesía y obras de teatro. Luciano tocaba el piano además en el Café de la 21, que tuvo una vida corta, de tres años, entre 1976 y 1979. Interpretó allí las canciones de los Beatles, Elton John y Stevie Wonder.

Bogotá, San Francisco, Madrid e intermedias

De regreso al país, la cantante y guitarrista decidió probar suerte en Bogotá. Se ganaba la vida tocando música brasileña en distintos escenarios, no solo en la capital de la República sino también en otras capitales y en poblaciones intermedias. Encabezaba su repertorio con temas escritos por Vinicius de Moraes, además de Elis Regina, Antonio Carlos Jobim, Gilberto Gil, Astrud Gilberto y Sergio Mendes. Era la época en que la bossa nova estaba pegando en Bogotá, Medellín y Cali con fuerza arrolladora. La acompañaba Rubén Jaramillo, un notable percusionista que la animó a formar su propio estilo y a experimentar sin temor con enfoques menos convencionales que la proyectaban a otros horizontes.

Ofrecer conciertos semana tras semana ante nutridos auditorios la ayudó a madurar, como también a ir compenetrándose con la diversidad de la música colombiana. “Así fui haciéndome un panorama de los distintos géneros”, anota Claudia (entrevista realizada el 29/11/2022). Una pluralidad enriquecida al contacto con los Gaiteros de San Jacinto, con Hilario y sus Vallenatos y con la Chirimía del Chocó, con el folclor del Pacífico y con el de Palenque. A la cabeza de los Gaiteros, música del mestizaje por antonomasia, se encontraba Toño Fernández, de quien Claudia recibió un gran influjo. El mestizaje cultural, traducido más tarde en la música de fusión, iba a ser

el rasgo de su estilo de ahora en adelante. Frecuentaba el Festival del Porro en San Pelayo y se hizo amiga de Totó la Momposina y de Petrona Martínez.

En 1983 finalizó la etapa bogotana, un periodo valorado como enriquecedor por Claudia. Decidió partir a San Francisco, en los Estados Unidos. Residió allí los siguientes quince años, con una exigente dedicación a lo que desde niña se había fijado como destino de por vida. Durante ese tiempo estudió, observó a sus pares músicos —algunos veteranos maestros, otros jóvenes que experimentaban y fusionaban sonoridades de jazz, bossa nova con las de sus países de origen— y comenzó a escribir su música. En la ciudad cosmopolita y con una actividad cultural intensa y absorbente, la músico logró un estatus privilegiado, lo que la indujo a comprometerse de lleno como artista profesional, con la guitarra y con el canto. Combinó la práctica con la teoría, pues se había matriculado en la Universidad Estatal de San José, donde perfeccionó la Licenciatura en Músicas Improvisadas.

Con uno de sus grupos, Brasil and Bit, Claudia Gómez actuó en numerosos escenarios, de costa a costa, ya no solo como guitarrista y cantante, sino también como compositora y arreglista. Junto a las decenas de bandas en las que tomó parte, tuvo ocasión de compartir con músicos de las más diversas nacionalidades y estilos. Claudia misma relata que, a nombre propio, llegó a representar a Colombia en decenas de festivales internacionales. “Claudia se volvió muy famosa en San Francisco”, señala Felipe (Entrevista realizada el 24/10/2022), el hermano, que también se fue a vivir a California y quien tuvo la oportunidad de acompañarla como ingeniero de sonido en no pocas de sus presentaciones. Recuerda Felipe que una vez *The San Francisco Chronicle*, en una entrevista que le hizo, la llamó “*The honey voice of the bay area*” (“La voz de miel en el área de la Bahía”).

La experiencia cosmopolita, paradójicamente, la impulsó a escudriñar en las raíces más profundas de su tierra para intentar nutrirse con la savia de sus ancestros. Y lo logró. Fruto maduro de tan heterogéneos encuentros con la cultura universal empezó a cristalizar en las composiciones una nueva visión de la música colombiana. Compuso *Recuerdos de Medellín*, un bambuco que asimilaba la influencia del jazz y de la samba; *Cumbiano*, con influjo brasileño pero arraigado en los patrones rítmicos de la cumbia. Finalizando la década de los 80 y en los 90, la ascendencia del país suramericano lo proyecta en *Claudia canta a Brasil* (1989), *Salamandra* (1992) y

Tierradentro (1996), tres propuestas en las cuales incluyó varias letras y musicalización escritas por ella. Fueron trabajos que añaden a sus presentaciones en tarimas la consideración del público en versiones de formatos duraderos.

Las exploraciones musicales las continúa Claudia en el Madrid de fin de siglo XX, cuya actividad cultural, en sus propias palabras, “desbordaba de energía y pasión” (entrevista realizada el 29/11/2022). Allí vivió un primer e intenso contacto con el flamenco, la música gitana, el grito entre alegre y desgarrador de una raza antiquísima sometida a la diáspora y al trato más discriminatorio. En el ambiente bohemio de Madrid y Sevilla conoció a los más virtuosos guitarristas y cantantes del género.

La madurez adquirida en las ya casi dos décadas de recorrido profesional se reflejó en el álbum grabado en la capital española, el cuarto de su producción, titulado *Vivir cantando*. En él, Claudia volvió a explorar con éxito los ritmos de fusión asimilados en San Francisco, en especial el bolero-jazz. La acompañaron en esta aventura musical el trompetista neoyorquino Jerry González, con quien había hecho numerosas presentaciones en Estados Unidos, el cubano Pável Urkiza, el brasileño Gadston Galiza, el español Antonio Serrano, el colombiano Orlando Sandoval y algunos otros músicos profesionales.

La nómina de acompañantes y artistas con trayectoria reafirma la respuesta dada por Claudia ante la inquietud planteada por la investigadora acerca de posibles y/o factibles dificultades como mujer, para llegar, hacer y estar en dichos escenarios. Claudia descartó que entre sus pares encontrara barreras para la creación e interpretación musical. Esto hasta cierto punto, porque en otros escenarios no halló receptividad, tal y como veremos más adelante, no tanto por ser mujer como por las características de su música, estructurada a partir de estándares que no se pliegan a los exigidos por la industria musical, diseñados para vender y supeditar la cantidad por encima de la calidad.

Velada inolvidable

En agosto de 2002 compartieron tarima en Medellín la afamada cantante española María Isabel Quiñones, Martirio, la compositora cubana Marta Valdés y la cantautora Claudia Gómez Suárez. Una noche dedicada al bolero en el Parque de los Pies Descalzos, que reunió a las tres mujeres

frente a un público ávido del género para enamorados. Claudia recién había retornado la ciudad para asentarse de nuevo en Medellín tras una prolongada ausencia. Seguiría haciendo música y sobre todo acompañaría a la madre, que por entonces estaba con la salud deteriorada. Durante el concierto dado por las tres, en las pausas para dar paso a cada interpretación, tanto la mujer europea como la caribeña dedicaron palabras elogiosas para la voz de Claudia Gómez. Ambas hicieron un manifiesto ante los asistentes destacando lo que debían saber, y desconocían muchos seguidores de la música popular en Colombia: Claudia Gómez poseía un timbre y un tono de seda, tanto como para ser apreciada en los diversos escenarios y públicos del mundo donde conocieron su talento artístico por más de 30 años.

En el libro que escribiera en el año 2007 para rendir tributo a su mamá Ángela, recién fallecida, Claudia evoca nostálgica el concierto de aquella noche como una velada inolvidable. Justo en medio de una interpretación, ella interrumpió de súbito, se paró en el proscenio ante los asombrados espectadores y les hizo un gesto a los músicos acompañantes para que dejaran por un instante de tocar. Cuando predominó el silencio, Claudia invitó a Ángela, su septuagenaria mamá, a subir a la tarima para entonar a dúo uno de los boleros predilectos con los que había cosechado la fama cuarenta años atrás: *Tú no comprendes* del compositor boricua Rafael Hernández.

Ángela fue siempre para Claudia un modelo y una fuente de inspiración, y ella misma relata en un capítulo del libro la emocionante experiencia de aquella noche memorable:

Tímidamente tomó el micrófono y comenzó a cantar “Tú no comprendes que yo no puedo vivir sin ti...”. Yo le acerqué más el cable para que sintiera la fuerza y calidez de su voz. Fue tal su sorpresa y emoción al escucharse a sí misma, entregada al público y completamente feliz, que se olvidó de todo y cantamos como si fuéramos una sola voz. Al terminar nuestro bolero, en un arranque de alegría y espontaneidad, tomó el micrófono y cantó sola el tango ‘Adiós muchachos’, con letra y música de los argentinos Julio César Sanders y César Felipe Vedani. Se despedía triunfante del público. Cinco mil personas en el auditorio la ovacionaron levantándose y aplaudiendo como ella se lo merecía. La vida nos regaló ese momento precioso. Ella se sintió abrumada de felicidad. Tenía setenta y siete años (P.86).

Refiere también que alguna tarde, todavía recién llegada, se sentó en un sofá con la madre a escuchar los tres o cuatro elepés de boleros que le habían dado renombre como cantante excepcional del filin. La hija se sintió sorprendida desde el primer momento por la bella textura de la voz. “No es por nada ni por nada, pero se oía muy bien” (entrevista realizada el 29/11/2022), recuerda con melancolía y admiración.

Claudia disfrutó pocos años la compañía de su progenitora. Ella falleció en el 2006, de 81 años. Su padre Luciano había muerto en 1994 y Luciano, su hermano, murió al año siguiente a los 44. En la última etapa de su vida, Ángela venía padeciendo una dolencia de los ojos que le impedía ver, sin que esta condición la llevara a perder el sentido del humor que la caracterizó. Con la voz alterada por la emoción, la hija evoca la alegría, que brillaba como un aura en su mamá, un gozo de vivir que nunca la abandonó, ni en la vejez ni en la enfermedad. Recuerda también su carácter enérgico. Enaltece a la mujer que defendía con firmeza sus puntos de vista sobre los temas más diversos, en especial los relacionados con su grafía como artista. De hecho, quienes estuvieron cerca de Ángela en el periodo que subió a las tarimas e ingresó a las salas de grabación, destacan a la señora que argumentaba con vehemencia el sello que imprimió a sus interpretaciones.

El libro publicado por Claudia exaltó los dos grandes amores en la vida de su mamá: el arte y en la familia. El texto cobró además significado como fuente documental para los historiadores de la música popular, porque revivió lo acontecido en la capital antioqueña en la primera mitad del siglo, en la que sobresalen nombres como los de Carlos Vieco, Tartarín Moreira y Pelón Santamarta, el del bambuco “Antioqueñita”; también, Obdulio y Julián; el tenor Manuel Ospina quien hizo dúo con Samuel Martínez, entre las múltiples referencias a los artistas que hicieron historia en las primeras décadas del siglo pasado.

Claudia ilustró los capítulos iniciales del libro a partir de una crítica a su afinación, un recuerdo de su infancia:

Tenía yo cinco años —escribe— cuando supe que la música en mi casa iba a ser cosa seria. Estaba jugando con mis muñecas y tarareando una melodía, cuando escuché una voz grave y seria que me frenó en seco diciéndome: ‘Ay, Claudia, si vas a cantar desafinado, mejor no cantes’. Todavía recuerdo el vestidito que tenía puesto y el rincón del cuarto donde

estaba jugando. Esa fue la primera lección de canto que mi mamá me dio y la última vez que canté sin pensar en cómo lo hacía (P. 81).

Refiere con humor que sus comienzos en la carrera musical no fueron propiamente prometedores. Poco tiempo después, “mi mamá me puso en clases de piano con la madre Ildelfonso, pero su presencia y carácter serio me intimidaron. Entonces me desanimé y lo dejé” (P.81).

Con el alma y los oídos abiertos

Claudia había regresado al país “con el alma y los oídos abiertos”, según revela ella misma, y con deseos de hacer aportes significativos a la vida musical y a la cultura nacional. Para su enorme sorpresa, se encontró con una generación joven que estaba haciendo ritmos colombianos con los mismos enfoques con los que ella venía trabajando por lo menos desde diez años atrás. La total coincidencia le permitió integrarse al medio con la mayor naturalidad, como si nunca se hubiera ausentado. No tardó en comprobarlo durante los ensayos del primer álbum hecho en Colombia, “Majagua”, grabado en el año 2004 con los mejores músicos de la nueva generación, que hacían época en el género.

Claudia le otorga un gran valor a la calidad de este disco, en el que tomaron parte Antonio Arnedo, el Guafa Trío, Puerto Candelaria, Hugo Candelario, Orlando Sandoval —con quien ya había grabado en Madrid—, Ramón Benítez y Luis Fernando Franco, entre otros. Antonio Arnedo, el saxofonista bogotano por entonces de 41 años, exploraba también el sincretismo entre el jazz y los aires autóctonos de Colombia. El Guafa Trío, formado en Bogotá seis años antes, se abría camino en la música de fusión con un formato inédito, flauta traversa, cuatro llanero y contrabajo y, como sello de identidad, defendía la improvisación en la música instrumental. Y estaba el grupo Puerto Candelaria, de Medellín, con su cantante Catalina Calle, que le imprimió una nueva forma a la cumbia y a la música tropical, fusionándola con el rock y el jazz.

Fue justo en este período, cuando su música y sus arreglos empezaban a echar raíz entre el público joven, cuando Claudia tomó la decisión de darle un giro a su carrera, buscando complementarla con un nuevo aire. Hasta ahora había mirado la música, “desde una óptica individual, intuitiva, emocional, sensible y auditiva”, como ella misma lo reconoce. Con la misma

dedicación, se propuso ahora poner en juego sus capacidades analíticas asumiendo la disciplina del investigador. Se matriculó entonces en una Maestría de Artes en el Instituto Superior de Artes de la Habana, donde se graduó en el 2006 presentando como tesis el libro *Ángela Suárez*, un escrito sobre la vida de su madre, vindicando a la gran artista del bolero filin. En Cuba reveló la desconocida voz de Ángela. En la Maestría consiguió hacer también un estudio sobre los alabaos del Chocó, el coro funerario de las comunidades afrocolombianas, que combina el desfile alegre, entre coplas y baile, con la melodía triste de las despedidas.

Claudia ha grabado hasta ahora ocho álbumes: *Claudia Canta Brasil* (1989), *Salamandra* (1992), *Tierradentro* (1996), *Vivir cantando* (2000), *Majagua* (2004), *Arrópame, que tengo frío* (2009), *Tal cual* (2010) y *De amores profundos* (2015).

Ha conquistado varios galardones. En 2014 ganó la Tercera Convocatoria de Estímulos al Talento Creativo de la Secretaría de Cultura y Patrimonio de Antioquia. El Ministerio de Cultura le otorgó en el año 2015 un reconocimiento a su álbum *De amores profundos*, como una de las tres mejores producciones discográficas de 2014-2015 en Colombia. En 2016 obtuvo la Gaviota de Plata en Viña del Mar, Chile, por la interpretación de *Tierra del café*, composición de Marcela Cárdenas y Liliana Jaramillo.

Con sus propias composiciones, ha participado en dos ocasiones en el famoso Festival de Música Andina Mono Núñez, de Ginebra, Valle del Cauca. Del aprendizaje de los primeros años más el acumulado de experiencia prácticas, derivó finalmente a la docencia. A partir del año 2009 se integró a la Universidad Eafit dictando la cátedra de Canto de Jazz, en la que combinó apuntes sobre música colombiana y brasileña, propuesta que no le gustó a la coordinación del área. Ese desacuerdo implicó su retiro de esta institución cuatro años después para vincularse a la Universidad de Antioquia, esta vez como profesora de tiempo completo en la cátedra de Canto Popular. Para tener acceso al cargo debió enfrentarse a un concurso muy exigente, que no ganaba nadie desde hacía seis años. “Interpreté en la audición canciones del renacimiento, música muy antigua —cuenta ella—, y también música folclórica de la época y música popular. Fue la visión panorámica lo que al final me favoreció” (entrevista realizada el 29/11/2022).

Dejó la cátedra al año siguiente al no encontrar respaldo entre las directivas para un proyecto suyo de escuela sobre música de fusión, una idea que venía recibiendo un promisorio

apoyo desde arriba, pero que se frustró al renunciar el coordinador a su cargo en la universidad pública. Aunque Claudia siguió vinculada a la institución, optó entonces por llevar adelante una serie de proyectos personales en los que ya venía trabajando, entre ellos el de Sabanales. Un segundo proyecto, iniciado en compañía de Sonia Martínez, etnomusicóloga y profesora de la misma Universidad de Antioquia, se le truncó por el fallecimiento de la cantautora en enero de 2022, a los noventa y un años.

La muerte de Sonia significó un duro golpe para Claudia, porque era una gran amiga suya, pese a la diferencia de edad. “Ella había sido mi profesora de música. Me conoció aún niña, de doce años”. Mujer excepcional y sin complejos ni falsos moralismos, Sonia Martínez desplegaba en sus poesías, traducidas en canciones, un sentimiento lleno de erotismo y sensualidad. “Interesante investigar de dónde le salía a Sonia la fuente de inspiración para escribir tan poético y tan romántico”, anota Claudia (entrevista realizada el 29/11/2022).

Ahora adelanta un tercer proyecto para dar a conocer a las compositoras colombianas, empezando por la misma Sonia Martínez. Lo novedoso de él consiste en que se basa en enfoques de género: “Estoy haciendo un gran esfuerzo de investigación, porque me encuentro en el país y en el departamento con muchas voces femeninas, pero que no han tenido el mismo nivel de protagonismo, como sí lo han tenido las voces masculinas” (entrevista realizada el 29/11/2022).

Machismo y feminismo en la música

Es un hecho comprobado hasta la saciedad que, en el país, las voces femeninas suelen estar discriminadas. De ahí que Claudia Gómez Suárez, al iniciar el nuevo proyecto, hubiera puesto la primera piedra cuestionando el machismo en todos los ámbitos, un fenómeno que se prolonga todavía hoy. Aunque considera que ella se ha movido en el mundo de la música con soltura y sin ser rechazada en los escenarios en los que ha participado, con curiosidad de investigadora, empezó preguntándose por qué sigue tan arraigada la mentalidad patriarcal en la cultura colombiana y en la de muchos otros países, en especial los de América Latina.

En la crítica al machismo, Claudia contaba con un ejemplo vivo a su favor, pues Ángela, su madre, fue siempre una persona de ideas libres, muy abierta y de un carácter muy fuerte. Jamás

ella se había dejado imponer la voluntad de nadie. Y así, tomando a su mamá como modelo, Claudia Gómez rompió amarras desde muy joven, favorecida con el respaldo de los padres, quienes les dieron el empujón inicial para emprender la exploración. Claudia precisa que, pese a que la familia no tenía aprietos económicos, Luciano y ella trabajaron para sobrevivir cantando en los *pub* londinenses para asegurar su supervivencia durante el periodo por fuera de Colombia.

Para Claudia, la madre fue a la vez su promotora artística y su amiga. Fue ella quien le despertó desde niña la curiosidad por la guitarra y por la armonía, cuando las dos compartían el profesor de guitarra, el maestro barranquillero Gustavo Fortich. Siempre la madre le dio apoyo en sus aspiraciones artísticas. Claudia evoca un episodio de cuando era todavía muy joven: “Me acuerdo de que mi madre me llevó a un concierto y en dos canciones me invitó a subir al escenario a cantar con ella” (entrevista realizada el 12/01/2021).

En esto de las mujeres cantantes, y recordando siempre la carrera musical de su mamá, Claudia Gómez alimentaba desde varios años atrás la idea de adelantar una investigación sobre las voces femeninas, un proyecto que finalmente ha ido construyendo paso a paso con un registro minucioso. Avanzaba al principio un poco a tientas, de manera intuitiva, solo con el afán de hacer un inventario y tratando de hacerse una idea sobre el estado del arte, como dicen los investigadores. Cada vez que había una Feria del Libro en Medellín se acercaba a las estanterías buscando libros y discos de música femenina. Se ha hecho a buenos textos en el ámbito del mercado mundial y también a lo mejor de la música regional, empeñada en rescatar la labor de nuestras artistas.

Fue así como por fin tuvo una idea clara de lo que se proponía hacer. Se decidió entonces y de una vez por todas a llevar adelante el nuevo proyecto encaminado a rescatar del olvido a infinidad de personajes femeninos que, pese a atesorar una trayectoria artística de décadas, no habían recibido de las casas disqueras ni de los medios de comunicación la acogida que ellas se merecían. De nada valían la calidad y brillantez de la voz en las cantantes ni de la armonía en las intérpretes.

¿Por qué? La razón es la misma, argumenta Claudia: la mentalidad patriarcal, el machismo predominante. Es por el solo hecho de ser mujeres, razona, por lo que no se les ha otorgado la debida trascendencia, como si nunca hubieran hecho ningún aporte a la cultura, e incluso, mucho peor, como si ni siquiera existiesen. Que, a la mujer cantante, intérprete o compositora le cueste

más hacerse a un nombre perdurable lo atribuye Claudia a taras culturales muy arraigadas en Antioquia y en el país, pero también a las características mismas de la industria del disco y el mercado, donde la discriminación es la norma, no la excepción. “Ya va siendo hora de que las cosas cambien”, agrega.

Compositoras preferidas

Cuando Claudia habla de personajes femeninos de mérito, el primero que se le viene a la mente es el de su amiga Sonia Martínez:

Sonia escribía bellísimos poemas y componía excelente música. Y en el proyecto que estábamos haciendo, las dos actuábamos como una gran pareja, porque ella ponía lo mejor de sí misma y yo lo mejor de mí. Yo pongo lo mejor de mi música y ella lo mejor de sus letras, y lo que resultó es muy bonito. Lo descubrimos en España, cuando le puse melodía a una letra de ella muy hermosa, ‘*Alucinación*’ y en seguida ‘*Sonríe azul*’ y después *De amores profundos* (entrevista realizada el 29/11/2022).

Tan grande era la empatía, que Claudia llega hasta a afirmar que Sonia la interpretó a la perfección:

Le di a conocer una melodía que escribí hace más de veinte años. Y le dije, ‘Sonia, cuando la compuse, estaba sintiendo esto y esto’. Había estado yo no sé cuánto tiempo tratando de escribirle letra y no encontraba cómo. Pues resulta que Sonia la escribió y no lo pudo haber hecho mejor. ‘*Lloviendo*’ quedó titulado el tema. Me ayudó hasta en el ritmo. Yo le había concebido una música moderna, tipo *soul*. Y ella me dijo: ‘No sé, yo la pensaba más como bolero’. Y claro, era por ahí (entrevista realizada el 29/11/2022).

Claudia elogia a la célebre “Pelirroja”, como Sonia era conocida con cariño entre sus amistades. Celebra a la artista excepcional, que tenía un oído maravilloso y se había nutrido de la música cubana. Terminó profundizando en las sonoridades de la isla mayor cuando se hizo estrecha colaboradora de la veterana bolerista del filin, Marta Valdés, también poeta y escritora y muy destacada en el ámbito musical de la Isla. Cuenta Claudia: “Cuando Marta vino a Colombia en el 94 se encontró con Sonia en Medellín y las dos se hicieron muy buenas amigas. Marta tenía una formación muy amplia y se propuso perfeccionar a Sonia en la composición. Se entendían muy

bien”. Sabía aplicar, comenta Claudia, las técnicas antropológicas que enseñaba en las clases observando los comportamientos de los seres humanos con los que convivía en la sociedad urbana. Era muy observadora. Cuando hacía una canción, retrataba el movimiento interior del ser humano, sus sentimientos y emociones.

Es lo que Claudia también intenta hacer:

De eso también se trata mi música, pero desde la expresión femenina. El punto de partida de muchas de las canciones que se escuchan en los discos y en la radio suele ser el tema del amor y desamor. Es un tema que mayoritariamente escucha una en los intérpretes masculinos, pero al que las mujeres le dan un tratamiento muy distinto. Cuando una escucha a Sonia y a otras compositoras, nota ahí mismo la diferencia. Yo también he querido que se note en mis músicas (entrevista realizada el 12/01/2021)..

En este sentido y haciendo referencia a su propia obra, Claudia anota que sus mejores composiciones no están motivadas por el amor y el desamor ni por los resentimientos y el despecho, sino por la naturaleza, que ella relaciona más bien con la nostalgia. Pone como ejemplos *La lluvia*, *Recuerdos de Medellín*, evocándolo en la distancia, *Los días*, dedicada a un verdadero amigo que le dio la mano en momentos difíciles, *En los esteros del mar* y muchos otros temas no menos apasionantes.

Entre los nombres de mujeres cuya calidad artística amerita ser enaltecidas, además de Sonia Martínez, quien ocupa un lugar prominente, Claudia menciona en su proyecto los de Adriana Lucía, Martina “La Peligrosa” y Ligia Mayo, todas de gran carácter y personalidad. Adriana, cordobesa, estudió técnica vocal en la Universidad Nacional de Colombia y por su gran simpatía y don de gentes ha terminado abriéndose camino en el país como cantante y compositora de primer orden. Claudia le admira mucho la mirada franca y muy política de la realidad.

Ha seguido con atención la ya prolongada carrera de Martina “La Peligrosa” y de Ligia Mayo. Lo que de ambas más les gusta es su voz poderosa, aunque matiza enseguida la admiración afirmando que la potencia de la voz no es necesariamente un requisito para ganar trascendencia en la cultura:

Hay voces que no son perfectas y, si no feas del todo, sí con varios defectos, pero que han marcado época a escala planetaria, al punto de influir en las nuevas generaciones. Los ejemplos más clásicos son cuatro nombres de hombres muy conocidos: Leonard Cohen y Bola de Nieve; y las voces feas, esas sí, de Bob Dylan y Joaquín Sabina (entrevista realizada el 29/11/2022).

De Ligia Mayo, como una artista con un largo trayecto en la música nacional, exalta su forma melancólica de cantar. Claudia encontró no hace mucho un trabajo suyo de composición que le pareció realmente maravilloso. Ligia se enfoca en el despecho, de por sí una emoción llena de dramatismo y dolor, pero con un tratamiento muy distinto al de los compositores hombres, que suelen desfogarse en forma exagerada y a veces truculenta, con alusiones al suicidio o a salidas violentas como la de dar muerte a la amante infiel. Ligia Mayo no, así exprese en sus obras el sentimiento de la desesperación.

Al acopiar los nombres de las mujeres colombianas que han aportado a la música autóctona, a Claudia se le viene a la memoria otra profesora de la Universidad de Antioquia, Myriam Suaza, con su proyecto *A Porriar*, que busca rescatar el porro clásico de los años sesenta, al que ella denomina *porro marcado*. Myriam ha venido trabajando en alianza con la Corporación Cultural Festival del Porro. Otra mujer compositora de las que Claudia registra en su proyecto es Marta Gómez, creadora de bellas canciones. Una más es María Isabel Saavedra, cantante y compositora, muy segura con lo que hace: “[...] Algunas de sus canciones están muy bien hechas. Es que la música popular se caracteriza por tener ese estilo histriónico, y María Isabel lo ha sabido explotar comercialmente” (Entrevista realizada el 29/11/2022)..

Siempre Claudia se mostró intransigente frente al estilo publicitario y mercantilista de buena parte de la música popular. Negarse a que la convirtieran en un artículo de consumo provocó discusiones, incluso con sus hermanos, Felipe, uno de ellos. El hermano menor le insistía en que nada perdía doblegándose un poco y haciendo alguna que otra grabación buscando el éxito en las ventas. Con la situación económica bien resuelta, le argumentaba, puede uno después hacer lo que se le dé la gana. La hermana rehusaba, sin prestarse a darle la razón: “No, esa no es mi música”. Considera que la industria de la música, manipulada por grandes corporaciones, suele terminar desvirtuando el estilo auténtico de quienes se han hecho concesiones para conseguir ventas. Temía

que la *desconceptualizaran*: es la palabra textual que Claudia utiliza. Ha construido a lo largo de los años un concepto musical propio y no ha querido echarlo por tierra.

Claudia Gómez destaca en el proyecto la producción que hicieron Eugenia León, Guadalupe Pineda y Tania Libertad, titulado “Las Tres Grandes”, porque recoge música mexicana, latinoamericana y española, de todos los géneros, con voces de mujeres mexicanas. Ya las tres habían hecho un proyecto similar en los años 90, con notable buen éxito. Se volvieron a reunir en septiembre y octubre del 2015 para “Las Tres Grandes”, con un montaje muy bien logrado. Claudia examinó el método de creación de esta obra, porque su proyecto se concentró igualmente en las mujeres y en sus logros.

Hay muchos otros nombres en el tintero. Claudia ha cultivado una estrecha amistad con la cantante bogotana Ana María González, compositora, guitarrista y cantante. También con la caleña María Elvira Escandón:

Me identifico con ella porque somos las dos de un estilo más íntimo, que no busca impresionar con poses efectistas ni trucos publicitarios. Si tenemos algún éxito en alguna u otra circunstancia, lo tomamos bien, y si no, pues bien, también. Pero nuestra composición no está limitada a que obligatoriamente y a toda costa debe ser comercial y alcanzar el éxito en las ventas (Entrevista realizada el 29/11/2022).

La serie de referencias hechas por Claudia Gómez sobre cantautoras colombianas deja ver que ha internalizado la existencia de brechas de género en el campus de la música colombiana lo que le ha generado una tendencia a observar y analizar qué están produciendo, cómo lo están haciendo y para qué lo hacen. Esto es notorio en una investigadora de sus características, que busca identificar cuáles son los rumbos elegidos en los proyectos musicales y artísticos que adelantan hombres y mujeres.

¿De qué depende que una voz se vuelva exitosa? Es una pregunta que se ha hecho Claudia con insistencia. Las respuestas son muchas, porque el concepto de belleza es muy subjetivo. Ella opina que las voces no se vuelven exitosas porque sean bonitas, sino porque son expresivas. La expresividad es lo que llega al alma, dice. Es para ella lo decisivo, aunque el éxito, en ocasiones, lo influyen factores históricos, por ejemplo, el de la guerra de Vietnam en el momento en el que

los Beatles estaban surgiendo. Fueron muchos los cantantes que en esa época se hicieron famosos con mensajes contra la guerra. Claudia destaca el caso emblemático de una artista excepcional a la que admira desde joven, Joan Báez. Otra de sus modelos, Carol King.

Lo tradicional y las nuevas tendencias

Claudia Gómez se ha presentado dos veces en el Festival de Música Andina Mono Núñez, de Ginebra, Valle, donde está el escenario promotor de la canción andina del país. La primera, en 1994 y la segunda en 2012, dieciocho años después. Quedó finalista, pero no obtuvo el primer premio en ninguno de los dos eventos. Sobre ambos guarda ingratos recuerdos, que la llevan a reflexionar sobre lo que está pasando con la música colombiana, indecisa entre dos tendencias, la tradicional y la moderna.

Una crítica inicial es al Festival mismo. Está de acuerdo en que es una vía con reconocimiento para que los intérpretes y compositores presenten su obra y la exhiban ante un jurado de expertos y conocedores, como también ante un público entusiasta y amante de los aires de la región andina. Agrega que el evento ha tenido grandes avances, aunque también retrocesos. La celebridad adquirida por el Festival, al que acuden año tras año millares de turistas provenientes de todo el país y del exterior, es un fenómeno de doble faz, afirma, porque al haber tanto dinero de por medio es susceptible a la manipulación, a los juegos de poder y a las intrigas soterradas.

Pero a los juegos de poder se debe añadir algo en apariencia elemental y naturalizado, que por lo mismo dista de ser corregido: el desequilibrio en la configuración de género de los jurados. Desde la creación del Festival, en 1975, en homenaje a Benigno Núñez, el gran músico autodidacta, el jurado ha sido mayoritariamente masculino. Algunos cálculos promedian en un ochenta por ciento la presencia de hombres en el cuerpo que determina quiénes avanzan, llegan a la final y quienes son los triunfadores del evento. Sus integrantes suelen además estar más pendientes de atender al deseo de los mecenas y patrocinadores del concurso que a los méritos reales de los participantes. Considera que algunos de ellos se inclinan casi como subordinados ante el argumento de autoridad.

A los dos puntos descritos se añade otro para configurar el trípode sobre el cual reposar la realización del Festival: el turismo. Si bien el gancho para convocar es la causa noble de mantener viva la música andina colombiana, es importante recordar que el turismo activa la economía de la región, atrae a multitudes deseosas, ante todo, de gozar la parranda y, para muchos, el último aspecto a considerar es la música hecha con diversidad de influencias sonoras. Ese es otro factor que incide en las decisiones de los organizadores.

En el Mono Núñez de 1994, Claudia presentó una de sus composiciones, ovacionada por los mejores músicos del país allí presentes, entre ellos los reconocidos compositores y arreglistas León Cardona, guitarrista; Fernando ‘El Chino’ León, bandolista de música andina; Germán Darío Pérez, pianista y el tiplista Gustavo Adolfo Rengifo, entre otros. ‘El Chino’ León además de alabar la obra, le auguró un porvenir a la propuesta porque “la música de Colombia tenía que ir para allá”. Aun así, la reacción del jurado no la favoreció.

A este respecto cabe la indagación si por popular se entiende el segmento de la sociedad en la que pesa el criterio de la emoción que despierta escuchar la música tradicional, la de los ancestros y los abuelos o los padres versus un porcentaje reducido de la misma sociedad que tiene su discernimiento originado en el acceso al conocimiento y a la formación y en quienes pesa la valoración a partir de dichos estándares.

En los festivales y en la música hay un imaginario en el que prima una tradición que es viva y dinámica. En este tipo de eventos se presentan debates internos entre los públicos con los jurados al igual que discusiones internas de los jurados. Pervive la añoranza de la sonoridad que se identifica con un periodo histórico de la construcción académica. Claudia genera rupturas cuando toma esa tradición y la lleva a un plano diferente ¿Por dónde se manifiesta el rechazo a esa ruptura propuesta? Por una negación de lo que hace la cantautora y por tanto lo que ella interpretó como un desconocimiento a su música, lo que en realidad manifiesta recelo a la propuesta transformadora de ella o de cualquiera que hubiera llevado una iniciativa distinta. A los ortodoxos les da la impresión de que si se avala ese cambio se estaría desfigurando, demeritando o acabando con una práctica musical fondeada en un periodo histórico determinado.

Se les olvida a esos conservadores que la música del siglo 19 y de principios o mediados del 20 fue muy distinta. Están anclados entre 1920 y 1960 y todo lo que se salga de ese rango no

funciona. Desconocen u olvidan que hace 120 años esa música todavía no existía porque las configuraciones eran distintas. Por supuesto, a finales del Siglo 20 y principios del 21 se sigue transformando (Alejandro Tobón, entrevista realizada el 02/11/2022).

León y demás músicos sostenían en los pasillos que era Claudia Gómez la que debía llevarse el primer premio. Claudia misma explica el fenómeno: “Lo mío era pura carpintería musical, un experimento que, en ese momento, lo afirmo con toda honestidad, estaba adelantado para su tiempo”. Los organizadores decidieron más tarde acoger lo que llamaron ‘nuevas tendencias’, pero le dieron un capítulo aparte y con un premio distinto. Progresivamente en el Mono Núñez se empieza a introducir la música instrumental, la que ha evolucionado y adquirió estatus.

Claudia se presenta de nuevo en el 2012 con un bambuco original suyo titulado *En los esteros del mar*. La segunda obra que pone a consideración en el concurso fue un arreglo hecho al pasillo *Te extraño*, de Luis Uribe Bueno. Ella tocó acompañada de Federico Ochoa, guitarra y saxofón, respectivamente. En el evento enfrentan una mujer de 52 años con una adolescente de 14 y, al igual que 18 años atrás, de nuevo el jurado se inclinó por la voz adolescente.

¿No sirve entonces nada de lo tradicional? Es la otra pregunta que siempre ha inquietado a Claudia Gómez Suárez. El bambuco tiene raíces clásicas, como se aprecia en el santandereano Luis A. Calvo y en el nortesantandereano Oriol Rangel, músicos de conservatorio, o en el antioqueño Carlos Vieco o en el tolimense Fulgencio García; y tiene también raíces en el folclor campesino, como lo prueban los bambucos y guabinas que se escuchan en las veredas de Vélez, Santander, o los torbellinos del Huila, con voces muy bellas y de fina textura, así no cuenten con formación académica.

La crítica elogia su voz

Viajar para explorar los sonidos de otros territorios y conocer nuevas voces en escenarios cosmopolitas amplió las perspectivas de Claudia Gómez. Salió del país con una maleta copada de músicas de cada rincón de Colombia, que con el tiempo le dieron versatilidad interpretativa. La primera experiencia adquirida fue en San Francisco, un escenario exigente porque el puerto en el Pacífico de Estados Unidos es y sigue siendo un destino anhelado de los músicos. Allá cantan en

el inglés norteamericano, del Reino Unido o en el australiano. Cantan en portugués, en español, en francés “idiomas que aprendió perfecto” afirma su hermano Felipe Gómez. Recordemos que la voz y la guitarra de Claudia han sido destacadas por los españoles Maribel Quiñones ‘Martirio’ y Joaquín Sabina al igual que por la compositora cubana Marta Valdés. La sección cultural de la prensa californiana indicó en diversas ediciones la calidad indiscutible de la cantautora antioqueña.

Pero ha tomado en su carrera una decisión que le acarrea a la vez retos, posibilidades y renunciaciones: no ha querido meterse en el carrusel de las grandes disqueras internacionales. La música de Claudia la escuchan quienes tienen el oído dispuesto a las mezclas, a las fusiones y a la exploración de nuevas formas, unas sonoridades que en muchos casos son desconocidas y ajenas para el público. Pudo haber logrado un mayor reconocimiento de este, dice su hermano, quien para ejemplificar recuerda que una vez grabó en España un tema que consideró plausible de éxito: ‘Claudia, este va a ser tu hit’. Y la animé, ‘Pero tienes que ponerle un ritmo un poquito más fuerte. No. No se decidió al fin’ (Felipe Gómez, entrevista realizada el 24/10/2022).

Y surge aquí la tercera pregunta: para la calidad del arte ¿Es un problema volverse comercial? En el medio es frecuente encontrarse con músicos que exhiben sin temor las dos facetas, una comercial y otra de índole más personal, la una más brillante, hacia afuera, la otra más profunda, en la que se explora por el interés de la realización profesional. En ese sentido, es posible citar cualquier cantidad de intérpretes y cantantes que han ejercido en las dos perspectivas. Claudia rehusó dar el paso en la dirección comercial, porque ella centró su trabajo en la construcción de un canto propio y desprovisto de la exigencia de uniformidad característica de la industria musical.

7. Reflexiones finales sobre las tres cantautoras

Siempre ha habido compositoras, solo que no se las registra. Las reconocidas, mayoritariamente, son asociadas a la música culta. En música popular la aceptación en algunos géneros —sobre todo en el bolero— ocurrió a partir del desarrollo de la industria musical con el correr de la primera parte del siglo pasado. El desconocimiento de la mujer compositora invisibilizó su acción creadora y su aporte a la evolución de la música durante un largo periodo de la historia de la humanidad.

Omisiones basadas en una representación androcéntrica de las mujeres en la historia de la música derivaron en naturalizar la ausencia de composiciones de mujeres en los programas de música en la historiografía de la música y en la vinculación de ellas en el proceso de enseñanza-aprendizaje en las escuelas de formación musical. El punto de giro sobre estas formas comenzaron a ser sistemáticos en los últimos 50 años. En el cierre de la década del 70 hasta finalizar el siglo XX, los investigadores activaron un escalamiento en la producción de la musicología de género. La rigurosidad aplicada a sus búsquedas, el hallazgo de datos y de historias los llevó a identificar que la música hecha por mujeres era una cuestión pertinente para analizar con seriedad y variadas posibilidades (Ramos, 2005).

La reconstrucción de las trayectorias de las tres compositoras buscó identificar la interpretación, la historia local y regional en la cultura y la educación antioqueña. Todo ello, bajo la premisa de que la historia de las mujeres compositoras de música en la región sea posible entenderla bajo nuevos enfoques, los de género en este caso.

Tras reconstruir la trayectoria artística de las compositoras Ligia Mayo, Sonia Martínez y Claudia Gómez Suárez, con un enfoque de género, es posible concluir que la pasión por la música fue cimiento esencial para sus recorridos de vida. Esto pese a las diferentes circunstancias enmarcadas en lo personal, familiar y cultural que dominaron su estancia en los escenarios artísticos. Desde pequeñas y asociadas con la familia, cada una estableció una relación directa con la música. La influencia cultural ha sido innegable cuando hay determinación por hacer música.

El prejuicio social sobre las mujeres que elegían entrar a un escenario incidió en la participación de ellas en tablados públicos. La asociación de músico y bohemia debió inhibir, desestimular e hizo desistir de cantar en dichos contextos a un indeterminado número de mujeres de la primera parte del Siglo XX. Tanto Ligia como Sonia —siendo contemporáneas— se

presentaron en escenarios bohemios con diferencias respecto de los lugares en los cuales exponían su voz y su cuerpo: Sonia elige tarimas que le evitaron enfrentar desconocidos embriagados y con los efectos negativos producidos por el licor. Por su parte, cuando a Ligia le llega la fama inesperada se toma alrededor de veintiocho meses antes enfrentar una tarima pública. Esa acción genera una expectativa del público alrededor de la desconocida señora que interpretaba boleros cargados de sentimiento.

Ambas coincidieron en expresar una abierta simpatía por la bohemia, aunque en cada una operaron controles de orden cultural como presentarse en los escenarios públicos como señoras que disfrutaban cantar sin buscar dinero y fama. En ambas, el contexto familiar posibilitó adentrarse en la formación musical. Sin embargo, sus intereses artísticos operaron de diversa manera. Mientras Ligia tuvo la oposición familiar para montarse en un escenario, Sonia lo hizo contando con el respaldo y el vínculo de su parentela a los diversos proyectos en los que hizo presencia en todos los periodos de su vida.

Aunque ambas optaron por ser matronas de familia y respetar los roles asignados a las mujeres mediante las representaciones culturales que ambas acataron, tanto Ligia como Sonia —siendo contemporáneas— se presentaron en escenarios bohemios con marcadas diferencias: Sonia fue de la bohemia de la elite de colombiana y Ligia fue exitosa en la bohemia del pueblo.

Tanto Ligia como Sonia fueron mujeres que respetaron los códigos culturales patriarcales de Antioquia. Pese a su evidente interés por la música y la bohemia, a la hora de decidir cuál debía ser su lugar —público o privado— priorizaron su rol en la familia, por encima de su interés por la música. Esta identidad la expresaron en el entorno privado, única posibilidad para las mujeres de desarrollar su interés artístico. Sonia se presentaba en los escenarios de la elite colombiana y Ligia lo hizo en un contexto mucho más popular. Sonia nunca tuvo problemas para publicar su música: contó con el respaldo de su clase, del empresariado y de sus propios recursos económicos.

La etapa de vida inicial de Ligia Mayo y de Sonia Martínez es regida por un pensamiento cultural en el cual la vida sexual estaba sometida al escrutinio y su virtud era puesta en tela de juicio, únicamente a causa de su arte. Las compositoras estaban al tanto de que su obra se conceptuaría siempre por su sexo o, más bien, por lo que la sociedad creía que su sexo sería capaz de conseguir (Beer, 2019).

En lo personal y desde la perspectiva económica, cada una pudo adentrarse en el aprendizaje de la guitarra sin grandes dificultades, lo que permitió su encuentro con la música a través de la vihuela. Esta relación con el instrumento de cuerdas, presente en la cultura antioqueña tradicional, fue el otro común denominador de las cantautoras.

En este sentido, la permanente búsqueda de ahondar en los pormenores de la técnica de la guitarra se constituyó en el invariable escenario de formación, ya que las tres dedicaron su existencia a perfeccionarse en la práctica del instrumento.

También es evidente el ingreso a carreras profesionales orientadas al cuidado y que están estereotipadas como femeninas: la docencia en los tres casos estudiados y, en uno de ellos, el secretariado.

En cuanto a la incidencia de la familia en la toma de decisiones trascendentales de vida, hubo varias que implicaron renunciaciones personales. Ligia Mayo desistió de los escenarios artísticos por conservar su matrimonio y ofrecer estabilidad a su entorno, producto de una oposición fuerte de su esposo y la presión de su familia materna, especialmente de su madre, ya que la música era considerada una actividad del ámbito privado para ellos.

De hecho, las actividades que significaban ingresos económicos para ella fueron realizadas dentro de su casa, por ejemplo ser modista de alta costura. Y tanto su pasión por la docencia como por la composición y el arte fueron reavivados luego de la muerte de su esposo y, sobre todo, cuando superó los 60 años.

Por su parte, Sonia Martínez logra desarrollar su pasión por la guitarra y la música desde pequeña, aunque llega a los escenarios musicales cuando supera la barrera de los 40 años. Su posición económica y una decisión personal de casarse y tener hijos no fueron obstáculos para mantener contacto con los tablados. La tradición familiar de presentar su música en escenarios públicos, más su constante relacionamiento con artistas reconocidos en el medio, la mantuvieron activa en el mundo musical. La seguridad en sus decisiones personales fue inversamente proporcional a la inseguridad del momento en que descubre su facilidad para componer.

En cuanto a Claudia Gómez, la figura materna fue decisiva para que ella se centrará en la música, inclusive algunas decisiones personales como tener pareja o hijos fueron influenciadas no

solo por su pasión a las artes, sino también por los llamados constantes de su progenitora a primero consagrar su carrera y posteriormente pensar en temas familiares, tomando como referente su experiencia. Esta decisión unida a una estabilidad económica permitió explorar y conocer la diversidad sonora en diferentes partes del mundo. Claudia puede considerarse una artista con un criterio cosmopolita.

En lo cultural, fue evidente que en el medio artístico se presentaron dificultades para ellas, teniendo en cuenta las épocas en las que tuvieron sus picos de popularidad. En el caso de Ligia Mayo, aunque contó con una aceptación amplia en el gusto popular, la oposición familiar, la constante presión discográfica y periodística por resaltar su condición de una señora en el sentido tradicional de la palabra, unidas a una empresa disquera irrespetuosa de las condiciones contractuales, favorecieron la desaparición de Ligia por décadas del escenario artístico. Al retornar, aunque contaba con el reconocimiento de los seguidores que escucharon la música que la consagró como artista en los años 60, conservó la imagen de señora. Para ese momento ya fue parcial el apoyo de las disqueras que por entonces concentraban su interés comercial en otros nichos musicales.

Para Sonia Martínez la música y la creación artística tuvieron cotidianidad y constancia dada su disciplina y rigurosidad. Además, representó una forma de relacionarse con su entorno inmediato, rodeado de artistas, empresarios y personas de la elite antioqueña. Claudia Gómez tiene una trayectoria y un estilo propio estructurado a partir de sus recorridos por el mundo, lo que le permite dotarse de una cultura musical profunda y amplia.

¿Qué hay de común entre las tres? Claridad en el objetivo que persiguieron de acuerdo con su interés por la música. Se evidenció en ellas honestidad con lo que sentían por la música, pues no se dejaron influenciar por los criterios de la industria musical. Cuando enfrentaron un micrófono primó la voz y el acumulado de los años dedicados a afianzar sus conocimientos en música. Cuando subieron a un escenario brillaron por sus cantos, por las letras de sus composiciones o de las canciones hechas por otros autores. Se destacaron por los trajes que en la cotidianidad visten las damas: sin los brillos del canutillo, la lentejuela, los escotes o los dramatismos interpretativos. Las tres cantaron y compusieron conscientes y con claridad de que su arte musical pasó por su corazón y por su cabeza.

Bibliografía

- Aguirre, P. Gómez, C. y Posada, B. (2010). *Sonia Martínez una caja de sorpresas*. Litografía Digital Express.
- Alberto-Aguirre.Com (2013). *Bibliografía*. Obtenido de: <http://www.alberto-aguirre.com/biografia.html#.ZFt6DHbMK70>
- Beer, A. (2019). *Armonías y suaves cantos*. Editorial Acantilado.
- Berglund, S. (2002) *El deterioro de la educación pública en Estados Unidos y el papel del gobierno federal*. Cuadernos del CENDE. Universidad Central de Venezuela, Centro de Estudios del Desarrollo.
- Bigott, L. (1993). *Historia del Bolero Cubano*. Fondo Editorial Ipasme.
- Cabruja, T., Íñiguez, L., Vázquez, F. (2000) *Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad*. Universitat de Girona.
- Caldera, R. (2003) El enfoque cognitivo de la escritura y sus consecuencias metodológicas en la escuela. *Educere Revista Venezolana de Educación*, 6(20), 363–368. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/356/35662002.pdf>
- Caruso, L. (11 de febrero de 2019). Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género. *Naciones Unidas: Noticias ONU*. Obtenido de: <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450871>
- Castellanos, G. y Eslava, K. (2018). *Hacia una historia del feminismo en Colombia: de las certeras sufragistas a las incertidumbres de hoy. El caso de Cali*. En Gil, F. y Pérez, T. (Comp.). *Feminismo y estudios de género en Colombia. Un campo académico y político en movimiento*. p. 39–72. Colombia: Biblioteca Abierta.
- Clubcamprestre.co (Acceso en 22 de julio de 2023). *Quiénes somos*. Disponible en: <https://www.clubcampestre.co/el-club/#:~:text=Fue%20fundado%20por%20empresarios%20visionarios,calidad%20de%20vida%20de%20los.>

- Doval, Violeta. (25 de julio de 2018). Por una Musicología Feminista. En *Revista con la A*, (58).
Obtenido de: <https://conlaa.com/por-una-musicologia-feminista/>
- Drazer, M. (21 de enero de 2021). Mujeres en la música, relegadas por la inequidad de género. *DW noticias*. Obtenido de: <https://www.dw.com/es/mujeres-en-la-m%C3%BAsica-relegadas-por-la-inequidad-de-g%C3%A9nero/a-56305650>
- Duperly, E. (19 de marzo de 2015). Laureles, una historia circular. *Vivir en el Poblado, Comunicación con sentido de comunidad*. Obtenido de:
<https://vivirenelpoblado.com/laureles-una-historia-circular/>
- Echeverri, J. (2018). *Relaciones de género en la música popular antioqueña. Estudio de caso en el Carmen de Viboral*. (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia.
- El Colombiano. (25 de septiembre de 1961). LIGIA MAYO canta CON TODA EL ALMA. *El Colombiano*.
- El Correo. (20 de abril de 1960). La popular artista Ligia Mayo, ingresa al elenco de Codiscos. *El Correo*.
- El Correo. (1 de febrero de 1961). Zeida publicará un disco L.P. de su artista exclusiva Ligia Mayo. *El Correo*.
- El Diario Antioqueño. (11 de mayo de 1962). Por Primera Vez en la Radio Cantará en R.C.N Ligia Mayo. *El Diario Antioqueño*.
- El Mundo. (12 de junio de 1985). Mujeres en la canción. *El mundo*.
- Galindo, L. (2015). Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia. *Folios Universidad Pedagógica Nacional*, (42), 3–15. Obtenido de:
<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/3156>
- Gamba, S. (Marzo de 2008). ¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género?. En *Mujeres en Red: El periódico feminista*. Obtenido de:
<https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1395>

- García-Peña, A. (2016). De la historia de las mujeres a la historia del género. *Contribuciones desde Coatepec, Universidad Autónoma del Estado de México (31)*, 1–12. Obtenido de: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017004/28150017004.pdf>
- Gómez, C. (2007). *Ángela Suárez*. Publicación del Instituto para el Desarrollo de Antioquia-Idea.
- Gómez, C. Tobón, A. (2009) *Arrópame, que tengo frío. Romances del medio Atrato*. Colombia: Municipio de Medellín.
- Gómez, L. (Comp.). (2010). *Lentes de género Lecturas para desarmar el patriarcado*. Obtenido de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/fundavives/20170104031339/pdf_138.pdf
- Gutiérrez de Pineda, V. (1994). *Familia y cultura en Colombia. Tipologías, funciones y dinámicas de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Helg, A. (1984) *La Educación en Colombia: 1918-1957 Una historia social, económica y política*. Título original: *Civiliser le peuple et former les élites: l'éducation en Colombie 1918 à 1957*. Jorge Orlando Melo y Fernando Gómez (Trad.). Tercera Edición (2022) Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Hoyos, J. (domingo 8 agosto de 2004) Página 4 A. Columna en el diario *El Colombiano*
- Íñiguez, L. (1999) Investigación y evaluación cualitativa: bases teóricas y conceptuales. *Revista Atención Primaria*. 23(8), 496–502.
- Lagarde, M. (1996) *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Horas y HORAS.
- Lam, R. (2022). Tristezas, el primer bolero, cumple 135 años. *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana*. <http://www.lajiribilla.cu/tristezas-el-primer-bolero-cumple-135-anos/>
- Marín, C. Marín, L. Londoño, M. Posada, W. (2017). Sonia Martínez Sembradora de canciones, sembradora de vida. (2017). *Revista Universidad de Antioquia (339)*, 12–15.
- Marulanda, O. (1989). *Las mujeres compositoras de Colombia: o un capítulo de nuestra música que no tiene historia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

- Millán, C. y Quintana, A. (2012). *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Editorial Universidad Javeriana.
- Mora, O. (viernes 7 junio 1985). Discurso de presentación de Ligia Mayo en el evento *Mujeres en la Canción*. Biblioteca Pública Piloto.
- Osorio, R. (2017) *El reportaje como metodología del periodismo, Una polifonía de saberes*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Pérez, R. (2012). *Mujeres compositoras*. Hombre Nuevo Editores.
- Ramírez, M. y Téllez, J. (2006). *La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX*. Banco de la República.
- Ramos, P. (2005). *Feminismo y música Introducción crítica*. Narcea, S. A. de Ediciones. España.
- Rendón, H. (2009). *De liras a cuerdas: una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín 1940-1980. (Tesis maestría) Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2937>
- Restrepo, H. (1986) *Cronicón Musical*. Ediciones Autores Antioqueños.
- Robles, B. (2011). La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropofísico. *Revista Cuicuilco*, 52, 39–49.
- Sansaloni, M. (2013). *Presencia de estereotipos de género en la elección de especialidad musical profesional*. España: Asociación Valenciana de Musicología.
- Semanario Pantalla (viernes 22 de abril de 1960). Magnífica voz colombiana ingresa al elenco “Zeida”! (sic). *Semanario Pantalla*.
- Semanario Pantalla (viernes 2 septiembre de 1960). Párrafo 5. *Semanario Pantalla*.
- Semanario Pantalla (viernes 30 septiembre de 1960). *Semanario Pantalla*.
- Serna, Carlos E. (1 de abril de 1960). Por la radio. *El Colombiano*.
- Serna, Carlos E. (22 de abril de 1960). Por la radio. *El Colombiano*.

- Soler, S. (2017). *Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal*. (Tesis doctoral). Universidad Rovira i Virgili. Tarragona, España.
- Soler, S. (2020). Mujeres, Música y Liderazgo. *Revista de Estudios de Género La ventana*, (51), 111–131.
- Soto, Emilio. (1941). *Biografía de Yarumal*. Colección Municipios de Antioquia: Disponible en: <https://hdl.handle.net/10495/232>
- Tobo, L. y Bastidas, J. (2021). *Mujeres, música y sociedad patriarcal: Las mujeres y la música en la Zona Andina Nariñense*. Universidad de Nariño.
- Unesco, Cerlalc y Mincultura. (2008). *Cantaoras Afrocolombianas de Bullerengue*. Editorial la Iguana Ciega.
- Vallejo, Maryluz. (30 de agosto de 1984). Página 5B: Ligia Mayo: mi voz sonaba en todas las cantinas de Medellín. *El mundo, Sección Gente y Sociedad*.
- Vargas Franco, Melissa. (25 de noviembre de 2020). *Ser compositora desde Colombia hoy. Una aproximación*. [Videoconferencia]. Facultad de Artes ASAB-Universidad Distrital. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BWvr6UBOiUM>
- Velásquez, J. (2010) La práctica musical como asunto de género, vista a través de las publicaciones periódicas, entre 1886 y 1905. *Artes La revista*, (16), 76–87. Universidad Eafit.
- Velásquez, J. (2012) El encanto de las damas: las mujeres y la práctica musical a finales del Siglo XIX en Medellín, Colombia. En Millán, C. y Quintana, A. (Ed.) *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros* (141–159). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Valencia, L. (2021). *Raíces y género: mujeres antioqueñas compositoras de música andina colombiana*. (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia. Disponible en: https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/23247/2/ValenciaLuisa_2021_MujeresCompositorasMusicaAndina.pdf

Viguar. (Martes 1 octubre 1985) Ligia Mayo 25 abril en la música. *El Colombiano*.

Zuleta, Alejandra. (2018). Hacia la equidad: la llegada de las mujeres como estudiantes universitarias. *Rev. His. Educ. Colomb.*, 21(21), 99–117. Obtenido de:
<https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/4482/5330>