



TRAS

Procesos de Creación

Processos de Criação

Creation processes

ALPHA

TAIDA



Martha Senn en Trueques Creativos, al piano el maestro Andrés Gómez Bravo
Fotografía Colección Mesa Redonda | 2012

MARTHA SENN: CUANDO LA VIDA ES CREACIÓN

MARTHA SENN: QUANDO A VIDA É CRIAÇÃO

MARTHA SENN: WHEN LIFE IS CREATION

Carlos Hernando Dueñas Montaña*

Martha Senn es tal vez la cantante lírica colombiana de mayor reconocimiento mundial. En estas páginas se hace una semblanza de su vida profesional, resaltando los giros en su trayectoria. Su vida ha sido una búsqueda permanente de respuestas a sus propias indagaciones vitales sobre el sentido de lo social, asociado con lo que mejor sabe hacer: cantar. Al final queda formulado un principio fundamental en las palabras de la propia Martha: la necesidad de utilizar la música como herramienta de transformación social.

Palabras clave: Arte, sociedad, canto lírico, gestión cultural, vida artística.

Martha Senn é talvez a cantora de ópera colombiana com maior reconhecimento mundial. Estas páginas trazem um esboço de sua carreira, destacando os giros de sua trajetória profissional. Sua vida tem sido uma busca constante de respostas para suas próprias investigações vitais sobre o significado da vida social em relação com o que ela faz de melhor que é cantar. No final fica formulado um princípio fundamental nas palavras da mesma Martha: a necessidade de usar a música como ferramenta de transformação social.

Palavras-chave: Martha Senn, arte, sociedade, ópera, gestão cultural, vida artística.

Martha Senn is perhaps the greatest worldwide-recognized Colombian opera singer. These pages make a resemblance of her career, highlighting the big turns in her pursues. Her life has been a constant search for answers to her own vital inquiries about the meaning of the social ground, associated with what she does best: singing. At the end, a fundamental principle is formulated in the words of Martha herself: the need to use music as a social transformation tool.

Key words: Martha Senn, art, society, opera, cultural management, artistic life.

* Licenciado en Pedagogía Musical. Comunicador Social-Periodista. Especialista en Comunicación-Educación y Magíster en Investigación en Problemas Sociales Contemporáneos de la Universidad Central-Iesco. Cantante lírico. Actualmente es Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá (Colombia). E-mail: duenas64@gmail.coms

En Colombia, la tradición del canto lírico ha tenido desarrollos dispares, principalmente a lo largo del siglo XX. Si bien hubo a finales del XIX y principios del XX cierto movimiento de compañías extranjeras itinerantes, no fue sino hasta la segunda mitad de la década de los setenta que se dibujó en el panorama nacional, con epicentro en Bogotá, una posibilidad de mantener, a través de temporadas anuales, una actividad alrededor de la producción de montajes escénicos de óperas del repertorio clásico y romántico de los compositores más reconocidos. Parecía que en ese momento existían las condiciones propicias para que un espectáculo, en principio muy costoso, se constituyera en un proyecto casi quijotesco y ambicioso, pero que sería el escenario para el surgimiento de figuras importantes de la lírica nacional.

Entonces, respaldada por figuras como Alberto Upegui y Gloria Zea, en 1976 nació lo que ha sido desde entonces la actividad operática nacional, más o menos estable en el tiempo, que tuvo repercusión en diferentes ciudades del país, ya fuera por las giras de la entonces conocida como Ópera de Colombia, o porque en otras ciudades también fueron surgiendo iniciativas que, también de manera intermitente, se han mantenido hasta hoy.

En ese escenario, en 1978 aparecían en los programas de la temporada de ópera los nombres de cantantes jóvenes que daban sus primeros pasos importantes como solistas, al lado de figuras nacionales ya reconocidas, como Carmiña Gallo, y de cantantes internacionales de gran trayectoria. Ocho títulos se montaron entonces: *Elixir de amor*, *El barbero de Sevilla*, *Un baile de máscaras*, *Madama*



Martha Senn
Fotografía de Carlos Tobón | 2011

Butterfly, *Carmen*, *La bohemia*, *Don Juan* y *Rigoletto*. En medio de este bosque de nombres y estrellas figuraba el de una mezzosoprano joven, que luego veríamos desplegado en los diferentes carteles de las temporadas de ópera y en titulares de prensa de todo el mundo que destacaban los triunfos y desarrollos de una de las principales carreras de la lírica del país: Martha Senn.

EN EL PRINCIPIO ERA EL DERECHO

Martha Senn Rodríguez nació en Suiza, más exactamente en la ciudad de San Gallen. A los tres años su familia se trasladó a Colombia, y asumió esta nacionalidad hasta la médula de sus huesos. Prueba de ello es que, a pesar de su ancestro paterno de origen suizo-alemán, es muy poco lo que ella registra de estos países. Al contrario, permanentemente hace alusión a la importancia que ha tenido en su carrera el presentarse como colombiana.

Su familia estaba compuesta por su padre, Nicolás (ya fallecido), su ma-

dre, Dilia, colombiana, “trabajadora social de gran inteligencia, sentido del humor, valores muy fortalecidos y generosidad de espíritu”¹ y tres hijos, dos varones, Alberto y Nicolás, y una mujer: Martha. Recuerda que su padre influyó en su decisión de ser cantante, pues en su niñez él acostumbraba a hacer sonar grabaciones de música “clásica”, lo que seguramente fue enrutando el gusto, el oído y la apreciación estética en su hija. A propósito, relata la propia Martha en *Notas sin pentagrama*, un libro de corte autobiográfico, en el que rememora pasajes de su vida cotidiana y de su vida artística:

Gracias a él [a su padre], los recuerdos de la infancia están llenos de música: crecí entre las sinfonías de Mahler y las grandezas wagnerianas. *Una voce poco fa*², la aprendí de memoria desde que tenía ocho años, antes de saber que Rossini era su autor y antes de entender que Victoria de los Ángeles, a la que se refería con veneración, no era el canto, perfecto en sí mismo, sino el nombre de la famosa soprano española que lo interpretaba, en la grabación de un disco de 38 revoluciones de la RCA Victor que, a menudo, escuchaba en su radiola de aguja manual (2000: 31).

Martha se define a sí misma como buena estudiante. Cuando la profesora del colegio le comunicó a su padre que era poseedora de un talento musical, una voz y un oído excepcionales (Senn, 2000), seguramente se dibujó en su vida el camino, aún impredecible, respecto a lo que sería su carrera como cantante. Desde ese momento, los estudios escolares los combinaría con la formación inicial en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional. Y seguramen-

te su dedicación y su responsabilidad también fueron factores decisivos en el desarrollo de su carrera profesional como cantante lírica:

Por otro lado, yo siempre he sido una estudiosa. Yo he sido... y creo que cuando fui estudiante y joven era una niña *nerd*... yo era una niña estudiosa, disciplinada, juiciosa, yo era la primera del curso: trenzas, frenos y todo lo típico de los niños *nerd*... En la Universidad absolutamente concentrada, estudio, la primera de la clase, todo absolutamente siempre con una gran disciplina [...].

Pero antes de asumir la música de manera profesional, Martha Senn ingresó a la Universidad del Rosario, en donde adelantó la carrera de Derecho y se graduó como profesional en este campo. En su momento, la decisión pasó por el cedazo de sus padres. Así lo relata Pedro Javier López, en el libro *La profesión va por dentro* (2010), quien entrevistó a varios rosaristas que, habiéndose graduado en derecho, no ejercieron su profesión. Dice Martha:

Mi papá, con su espíritu idealista, suizo-alemán, dijo, “¡qué maravilla!, váyase a estudiar música a Europa”. Mi mamá, realista, bogotana, dijo: “¡No!, estudie música, pero estudie complementariamente algo de lo que sí pueda vivir”. Entonces, digamos que estudiar abogacía fue una decisión tomada en familia [...].

Una decisión que en esos momentos —años setenta— era consecuen- te con el imaginario que aún conserva nuestra sociedad, acerca de lo que significa, en general, dedicarse a las artes profesionalmente. Esta idea queda expresada de manera contun-

dente en la respuesta de la madre: “[...] estudie complementariamente algo de lo que sí pueda vivir”.

Cuenta Martha que, una vez graduada, trabajó en la Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes, como secretaria académica, con la tarea principal de asistir al maestro Darío Echandía como profesora auxiliar, quien impartía la cátedra “Constitucional general”. En esta labor permaneció tres años, tras los cuales claudicó en su empeño, al reconocer, a pesar de su dedicación, su falta de convicción en el campo de la abogacía (Senn, 2000).

Apartarse así de la academia le abrió el espacio para tomar la decisión fundamental en su vida que la llevaría, apelando “al don más grande del que está dotado el ser humano” (Senn, 2000: 28), a la libertad de escoger, al universo de la lírica: “Con esta convicción como herramienta, abandoné el mundo hasta entonces construido y asumí el desafío de abrirme un camino por entre la tupida selva de la lírica, acompañada por lo único que me fue absolutamente imposible dejar: mis dos hijos” (Senn, 2000: 28).

Pero era una decisión fundamentada, pues, además de las apreciaciones de la directora del colegio sobre sus dotes musicales, ya Martha había hecho incursiones como cantante. La encontramos, siendo muy joven, como integrante del Coro de Cámara, dirigido por Olav Roots, en un concierto en el Museo de Arte Colonial, realizado el 4 de noviembre de 1969³, al lado de Carmaña Gallo, Manuel Contreras y Alejandro Ramírez, tres de las voces más destacadas de la lírica nacional en las décadas de los setenta y ochenta. También, cuenta la misma Mar-

tha, luego de uno de los procesos de reconstrucción del Teatro Colón de Bogotá, fue invitada para interpretar la parte solista de la *Novena sinfonía* de Beethoven, una de las obras que escuchara en su niñez (Senn, 2000: 33). “[...] acepté el llamado. A ese amor no pude negarme: se atravesó en el camino de mi vocación de jurista y la devastó por completo. En un lapso de dos años me alejé para siempre de un mundo formal, que funcionaba como debía ser, pero en el cual yo no era”.

DEL TEATRO COLÓN A LA SCALA DE MILÁN

En 1978, Martha Senn participó en la ya mencionada temporada de la Ópera de Colombia, en esos momentos dirigida por Alberto Upegui. Al frente del Instituto Colombiano de Cultura, antecesor del Ministerio de Cultura, se encontraba Gloria Zea, quien hoy es la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, y continúa con el empeño de mantener la actividad operática en la ciudad. La temporada, al igual que la del año inmediatamente anterior, contaba con el apoyo de Asartes, una fundación que propendía por el incremento de la actividad cultural, especialmente de las artes escénicas⁴. Entre los miembros fundadores de la Asociación, se encontraba Martha Senn.

En ese año, la mezzosoprano tuvo a su cargo la interpretación de uno de los roles a través del cual sería reconocida por el público de la lírica nacional: Carmen. Curiosamente, Martha no se siente identificada con este personaje en la misma medida en que el público la reconoce. Al respecto, aduce que todos los personajes que ha interpretado han sido objeto de enamoramiento, de lo

contrario, seguramente no los habría podido abordar exitosamente:

[...] a mí la gente me ha identificado con Carmen. En realidad mucho, me han identificado muchísimo con Carmen, pero a mí me pasó una cosa que es que [...] a mí me tocó enamorarme de los personajes. Personaje del cual no lograra enamorarme, no lo podía hacer. Y era tan importante para mí la Carmen, como la Charlotte, como la Dalila, como todos esos personajes de mezzosopranos líricas francesas, que son las que me tocó interpretar... Y de repente el tema del poder con la Dalila me parecía la cosa más fascinante del mundo. Y el tema de la libertad con Carmen también. Y el tema de la sumisión con Charlotte y esa tensión de la sumisión y el amor... y esta cosa me parecía tan absolutamente fantástica... Yo me enamoraba de los personajes... casi que la Carmen no la tengo como el primero... todos mis personajes, cuando me tocó interpretarlos, fueron los más importantes.

La carrera artística de Martha Senn está reseñada en varias notas biográficas aparecidas en los medios, en su libro de tono autobiográfico, en programas de mano. Realmente sería casi imposible hacer una lista de todos los teatros visitados, de los personajes interpretados en cada uno, de las temporadas en las que participó tanto en Colombia⁵ como en el resto del mundo, de los grandes solistas con los que compartió el escenario. Sin embargo, hay momentos que revisten gran importancia.

Uno de éstos es el día en que decidió participar en tres de los más importantes concursos de canto lírico: el de Baltimore, el de Nueva



Martha Senn en concierto con la Orquesta Sinfónica EAFIT, dirigida por la Maestra Cecilia Espinoza | 2010 | Fotografía Archivo Universidad EAFIT, Medellín

York y el Concurso Internacional de Canto de París (Senn, 2000). De los dos primeros resultó ganadora. Producto de esto resultó la oportunidad de debutar en 1983 en el Kennedy Center de Washington, como protagonista de la ópera *Carmen*, en remplazo de la mezzosoprano contratada (Senn, 2000).

En el Concurso de París tuvo la fortuna de contar con el acompañamiento del maestro Pablo Arévalo, uno de los pianistas más destacados del país, profesor por varias décadas del Conservatorio Nacional, y en quien Martha Senn encontró un gran apoyo, casi complicidad, durante toda su carrera. Justamente uno de los pasajes más atractivos del relato de Martha es el que refiere un sueño del maestro Arévalo, antes de la ronda final, en el que Rossini y Fauré le hacían algunas indicaciones sobre cómo ella debía corregir algunos detalles de las arias que había escogido para la presentación con orquesta. “[...] Rosini y Fauré se le habían aparecido en su visión nocturna” (Senn, 2000: 53), y reco-

mendaban corregir unos errores en las cadencias rossinianas y alguna imprecisión en la pronunciación del poema musicalizado por Fauré.

[...] pregunté al maestro si recordaba las correcciones sugeridas por Rossini en su visión. Me respondió que, al despertar, las había escrito en un improvisado pentagrama. Nos encontramos para un último repaso. Convencida de su maestría y conmovida por su belleza decidí memorizarlas (Senn, 2000: 53).

Finalmente, con trece votos a favor, fue declarada ganadora del concurso. Pero más allá del triunfo, algo que dejó huella en la memoria de Martha, fue “el hecho de que el alcalde [de París] destacara mi nacionalidad”. Algo que en su vida ha sido un factor importante al que se refiere en muchas ocasiones, y que ha sido motivo de orgullo: ser reconocida como colombiana. Este sentido de pertenencia es un rasgo relevante en el desarrollo de la carrera y la vida profesional de la cantante, lo que la ha llevado a otros escenarios

profesionales diferentes a los de los grandes teatros. Pero esto será objeto de consideración más adelante.

En Los Ángeles, en 1984, cantó *Carmen*. Allí tuvo la oportunidad de conocer al tenor Plácido Domingo, a quien considera el gran cantante del siglo XX.

¿El cantante o la cantante de la historia del siglo XX? Yo diría que es Plácido Domingo... Yo lo escogería sobre Caruso, sobre la Callas, sobre todos estos. Yo diría que es Plácido Domingo [...] para mí es una cosa fantástica, que de lo que se supone [es] la línea recta del canto, de repente [él] asuma toda esa visión armónica integral y pueda pararse frente a un podio y pueda dirigir una orquesta [...].

Domingo la escuchó en audición y el resultado de ese encuentro se vería reflejado años más tarde, cuando el tenor la invitó a realizar la gira *An Evening With Plácido Domingo*, concierto del que existe grabación y que sería el mismo que realizarían en su visita a Bogotá (Senn, 2000).

Uno de los momentos más destacados por los medios nacionales fue su actuación en Salzburgo, la cuna de Mozart. El 31 de julio de 1987, mientras estaba en el público que disfrutaba *La Cenicienta* de Rossini, Ann Murray, la cantante principal, fue perdiendo la voz. El director escénico, Michael Hampe —quien participó en algunas temporadas de ópera en Colombia en los años ochenta— supo de la presencia de la mezzosoprano, con quien había trabajado meses atrás. Martha ya había sido prevenida por la colega acerca de su malestar, por lo que necesitaba que ella estuviera presente en la función. Así lo hizo, no sin antes repa-



Martha Senn con Juan Sebastián Betancur, a finales de los noventa | Fotografía revista Credencial

sar la partitura y recordar el montaje que hacía dos meses había realizado con el mismo director escénico (Senn, 2000). La prensa destacó el doble triunfo de Martha —reemplazar sobre la marcha a la cantante principal y su resultado sobre el escenario—, en un festival tan importante para el mundo de la lírica.

Toda una vida artística, plena de éxitos y aplausos, sugiere necesariamente indagar sobre los procesos que subyacen a la preparación de un cantante de primer nivel. Evidentemente, lo primero que se viene a la mente es que la labor del artista está mediada por aquello que se denomina *talento*, pero también por la disciplina, el estudio y la dedicación total a la búsqueda de la perfección, siempre esquivada. Los antecedentes de Martha Senn hacen suponer que a ella no le faltó el arrojo necesario, ni la disciplina, ni la convicción para enfrentar el reto de convertirse en una de las cantantes líricas colombianas de mayor proyección internacional. A propósito afirma: “La convicción es una frágil pulsación del alma. Cuando se intensifica, estimula lo mejor de la creatividad, pero cuando se debilita, atrae olas de inseguridad, que tienden a as-

fixiar la esencia misma de un artista” (Senn, 2000: 159).

Pero, ¿cómo hace Martha Senn para adentrarse en la música, cómo aborda el estudio de una obra nueva?

En mi caso personal, yo estudio las partituras tratando de lograr la mayor aproximación a la partitura misma [...] yo, personalmente, prefiero en la etapa de aprendizaje de la partitura no escuchar a otros intérpretes, porque hay una cosa de oído y de memoria auditiva, que a mí —no sé a otros artistas—, a mí me conduce a memorizar otras voces, en vez de escuchar la propia mía interna [...]. Entonces digamos que, cuando agarro una partitura y quiero oír tal como es [...] escucho toda la obra y una vez que la he escuchado [...] ya no la escucho más. Ya es mi turno de aprendizaje y de escucharme a mí misma. Ya no escucho más, nunca más, no más [...].

Evidentemente, el estudio, el aprendizaje no son asuntos meramente individuales. La búsqueda del detalle, de la fidelidad a un compositor, a un estilo, a una época, son resultados del trabajo colectivo, en el que siempre existe el experto que es capaz de hacer que el otro logre convertirse en un instrumento virtuoso de interpretación de una partitura. La perfección no existe en la música —y tal vez en ninguna disciplina—, pero la aspiración a lograrla, por lo menos dentro de la tradición musical erudita de Occidente, es un factor determinante en el momento de la puesta en escena, de la interpretación.

[...] lo mejor que me pasó en la vida en ese sentido fue cantando en Salzburgo, Mozart [...]. Yo le pedí al maestro [Ricardo]



Mutti, quien dirigía la ópera que yo cantaba, que si podíamos tener unas sesiones particulares de estilo mozartiano, porque yo me sentía débil en comparación con los otros colegas míos [...]. Y en efecto tuvimos un mes entero de sesiones sobre Mozart. Yo llegaba a estudiar Mozart con él [...] pero antes de eso él tocaba en el piano Mozart para explicarme el estilo mozartiano, lo que significaban las frases... todo era con otra música de Mozart, no con la que estábamos trabajando [...] eso sí se me quedó a mí como escuela.

Y complementa esto con otra apreciación de su autobiografía: “Creo que hasta el día de hoy llevo su marca [la de Mutti], que tiene que ver con el grado de profundidad con que se puede y se debe leer la música, buscando no sólo ser fiel a lo que el compositor escribió, sino a la esencia misma de su creatividad” (Senn, 2000: 80).

La música —y para el caso, el canto lírico— aún está anclada a ciertas maneras de enseñar y aprender propias de los oficios artesanales, muy cercanos a la tradición de los talleres de la Edad Media, en los que la filigrana, el detalle, el estilo, se aprendían del maestro artesano, que heredaba con el tiempo todo su saber a los discípulos más destacados —los aprendices—, y así se perpetuaba el oficio con todos sus secretos.

En este sentido, en el campo de la interpretación musical, existen límites más o menos definidos para la creatividad, relacionados fundamentalmente con los géneros. En algunos casos, la creación se limita a un nivel primario, no por ello menos importante: la imitación⁶.

En muchos géneros de las músicas populares, los grados de libertad en la interpretación son amplios. La improvisación, propia de las músicas ligadas a la tradición jazzística, permite márgenes considerables para que el intérprete se convierta en coautor de la obra. En el caso del canto lírico, estos límites de la creatividad tradicionalmente son más restringidos, sin embargo, esta lógica hace parte del lenguaje expresivo del género, con variaciones que responden a las épocas y los estilos. La partitura puede ser el verdugo que mata la creatividad o el artificio que la posibilita:

[...] en la música los intérpretes hacemos precisamente eso: interpretación, no nos corresponde, salvo que nos la juguemos como compositores —que no es mi caso, por supuesto— ir mas allá de mirar una partitura, estudiar el estilo, el autor [...]. El campo de la creatividad [es], por supuesto, lo que distingue una interpretación de otra interpretación, a un intérprete de otro intérprete. Los factores [determinantes] son, por

supuesto [...] la calidad del instrumento mismo —y estoy hablando de lo vocal y de lo no vocal—, la técnica, el talento [...] la disciplina [...] la seriedad, el trabajo de conjunto [...] ¿Cuál es el aporte creativo de una interpretación...? Pues depende de todos esos elementos en su conjunto.

La vida artística de Martha Senn ha sido un proceso de crecimiento permanente, de maduración, de éxitos, a veces de sinsabores. Sin embargo, en un momento relativamente reciente, la vida de Martha ha dado un giro, que para quien no la conoce, sería inesperado y casi incomprensible, pero no para ella. Detrás de la cantante, de la artista, hay una mujer que no se conforma fácilmente con una vida unidireccional. Que busca en otros espacios las respuestas a los interrogantes que le formula la vida. Existe en ella una sensibilidad social que le permite dar un paso al lado y aceptar el reto de trabajar desde un ámbito, si no antagónico, por lo menos alejado del escenario artístico:

[...] durante *veintipico* de años, yo estuve en los escenarios internacionales, recibí aplausos ¿Y...? ¿y...? El compromiso de artista serio es llevar el talento lo más lejos posible y, con la disciplina, el talento se va formando como hace el escultor con su materia prima [...]. Sí, ese es el destino del talento, cuando se



es serio realmente y ese es el foco cuando de verdad se quiere hacer que la vida sea eso. Pero es que la vida es mucho más que el talento. Gracias a la vida por el talento, pero más allá del talento hay más vida y el reto es: hasta dónde uno puede averiguarse vitalmente [...].

DE LA GESTIÓN CULTURAL Y LAS POLÍTICAS CULTURALES

Sobre su giro vital, señala:

El momento en el cual cumplí veinticinco años dedicada al canto lírico [...] me detuve a pensar si... eso que es tan bello, tan absolutamente precioso y que le podría decir a uno, *la vida es bella*, como el nombre de la película, era el máximo de potencial de mi vida... o si realmente podía indagar me vitalmente en otros temas que siempre había tenido la inquietud de averiguar [...]. Y... me frené y me pregunté: ¿me voy a quedar con las ganas de averiguarme? O intento ir más allá [...].

En el 2004, el alcalde electo de Bogotá, Luis Eduardo Garzón, invitó a Martha Senn a que lo acompañara en su gestión, asumiendo la dirección del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, que posteriormente se convertiría en la Secretaría de Cultura, Recreación y Deportes de la

capital. Una puerta que se abrió in-tempestivamente, que implicaba dejar de lado su vida profesional como cantante, por lo menos en lo que se refería a compromisos internacionales, pero que era absolutamente coherente con otros intereses vitales en los que ya había tenido algunas experiencias⁷. Era el momento de encontrar el escenario propicio para abordar los temas sociales, alrededor de la cultura. Pero era también el espacio de abordar el sentido creativo desde otra perspectiva: imaginar una ciudad desde la cultura y la inclusión social. “[...] y entonces me fui a hablarle [a Lucho Garzón] de Cajita de Música. A decirle que me parecía que esa triangulación de una política pública de niños y niñas, con la familia y con la escuela, era decisiva realmente, si se quería avanzar en algo, y él me oyó”. Y el alcalde le preguntó:

“A quién nombraría usted de secretario de cultura”, entonces le dije: “Cómo así que a quién nombraría como secretario de cultura” (en ese momento se llamaba Instituto Distrital de Cultura). “Sí, porque Laura Restrepo, la escritora, se va porque se ganó un premio internacional, entonces... usted a quién nombraría”. Entonces le di varios nombres así como de paso. “No, no, ese no porque tal cosa, fulano de tal no porque tal cosa...”. Entonces yo, casi que en broma, le dije: “Ah no, si no le

gusta ninguno entonces nómbrame a mí”. Dijo: “Ah bueno, perfecto, entonces empezamos”. Y le dije: “¿En serio?, ¿usted quiere que sea la que maneje el tema de cultura de la ciudad...?”.

En ese momento, Martha venía pensando en una idea de la que estaba —y aún está— muy convencida. La necesidad de que en el país exista un servicio social obligatorio. “Cada persona de este país que, por las circunstancias de su vida, ha desarrollado con éxito un trabajo en cualquiera de las áreas, debería reflexionar sobre un servicio social obligatorio [...]”. Y ella asumió este reto como su manera de retribuir a la sociedad, aportando desde un saber, una experiencia, pero sobre todo, desde una firme convicción personal sobre su lugar en la vida. Algunos de los temas centrales de su gestión fueron la inclusión social, la titularidad de los derechos culturales y la proyección internacional de la ciudad.

Seguramente no faltaron las críticas a la administración. Seguramente hubo detractores de la política. Sin embargo, el empeño en sus ideas acerca de la relación entre cultura y sociedad la dejaron satisfecha:

Y me declaro exitosa al ciento por ciento. No se quedó nada de lo que yo me había propuesto hacer sin realizar; nada. De modo que

casi que me doy un aplauso a mí misma por esa tarea y, sobre todo, al equipo que tuve a mi lado para poderla hacer, porque fue extraordinario... extraordinario. Y no lo digo yo solamente, la gente lo reconoce, fueron muchos los aspectos que se mejoraron en el tema cultural en la ciudad y las cosas que se trabajaron fueron extraordinarias, pero, en resumen, el plan que me propuse cumplir, que venía empaquetado en cultura para la inclusión social, se cumplió al ciento por ciento.

Una vez terminada la gestión, Martha contactó de nuevo a sus agentes artísticos que, en principio, “nunca entendieron qué fue lo que yo hice”. Al regresar a la actividad artística, le sugirieron que era el momento de dar un giro en su carrera. La madurez de la voz, la edad, requerían “un salto en el repertorio que me implicaba empezar de nuevo”.

Entonces hablé con este señor [con el agente] y me dijo, “pues

mira, yo creo que lo mejor es que te vayas a presentar un repertorio nuevo en el tema de wagnerianos, Strauss, ese tipo de cosas” y sinceramente, no me llamó la atención. Ya como que no tenía la necesidad, no tenía el impulso y me había quedado marcado el tema y la huella del trabajo social... de repente me surgió un reto y dije: “Voy a trabajar con eso”.

Actualmente, Martha está vinculada con la Universidad EAFIT, de Medellín. Aceptó la invitación del hoy rector, Juan Luis Mejía, para darle un nuevo sentido a la biblioteca de la institución, dada su experiencia en el sector de la cultura. Esto ha significado un nuevo reto creativo, pues se trata de acercar la Universidad a la ciudadanía:

“[...] bueno, en primer lugar vamos a quitar el nombre, no es Biblioteca Universitaria, es un Centro Cultural dentro de la Universidad; Centro Cultural Biblioteca”. Y a partir de ahí empezamos

a hacer toda una transformación en el sentido de un alcance mucho más grande de la Biblioteca Universitaria, simplemente como tal, ampliarlo a ser un servicio inclusive dirigido a la ciudad.

Éste es un escenario que le permite estar cerca de la realidad social y dedicarle tiempo a la gestión, pero también le permite seguir indagándose: “Hay otras cosas que yo tengo que seguir averiguando de mis posibilidades”. Así, surge de las experiencias anteriores la pregunta por el arte y su función social. El sentido humanista de la formación en derecho seguramente quedó latente, como algo aprehendido que debía tener un lugar y un momento propicio para aflorar. Esta pregunta se tradujo entonces en “la posibilidad de que el arte lírico, que es mi ejercicio, pudiera también manejarse como una herramienta de transformación social”.

DEL ARTE POR EL ARTE, AL ARTE COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

“Diseñé Trueques Creativos con la idea de... con la certeza, de que las transformaciones culturales no tienen sino una posibilidad verdadera de suceder, y es en la localidad”. Así refiere la idea que surgió como posibilidad de darle salida en la práctica a la inquietud por el aporte que podría hacer en lo social, desde el ejercicio del canto lírico. El concepto de *trueques creativos* ya lo había acuñado en su paso por la Secretaría de Cultura, sin embargo, el sentido era otro en ese momento. Ahora, en un nuevo espacio, la potencia de la sentencia “el arte como herramienta de transformación social” debe rendir frutos: “Todas las políticas culturales



Martha Senn en Trueques Creativos, al piano el Maestro Andrés Gómez Bravo
Fotografía Colección Mesa Redonda | 2012

que se plantean como marcos conceptuales, referenciales fabulosos, fantásticos... están allá... pero es en lo local, en el sitio mismo del grupo humano, donde es susceptible que una transformación que se busca, pueda suceder [...].”

Aparece, entonces, el concepto de *lo local* como un factor fundamental de desarrollo de las políticas públicas. Esta idea, nacida de la conjunción entre una vida dedicada al arte y una necesidad vital de ir un poco más allá del hecho artístico, se objetivó en un proyecto que pretende llegar a todos los municipios de Antioquia y dejar algo sembrado a partir de una experiencia directa con el canto lírico. Es en ese sentido que Martha apela a lo local como un espacio de transformación: “Dentro del esquema de un recital de canto y piano —que me encanta hacerlos—, dentro de ese esquema, se le abre el escenario a los artistas locales”, quienes se convierten en las fuerzas creativas locales. “Las fuerzas creativas locales, quiénes son: las expresiones creativas desde cualquier campo del arte, o desde cualquier campo de lo creativo, de la expresión creativa” que se expresan justamente desde lo local, como una manera de resistir frente al embate de la tendencia a lo global.

Pero, ¿cómo funciona Trueques Creativos?:

Se convoca. Hay un grupo logístico que maneja el proyecto que va, habla con el alcalde, con el secretario de educación, con las organizaciones culturales locales, con el cura, con la Iglesia, con la biblioteca, y los llaman a todos en conjunto y les dicen: “La señora Martha Senn va a venir a hacer un recital aquí [...]”.

En primer lugar: dónde. No hay teatros; hay iglesias. O hay auditorios de los colegios, o hay... siempre habrá un sitio en el cual se puede congregarse un colectivo. ¿Tendrá acústica? El tema es social, no es artístico; es social, fundamentalmente, de modo que yo tengo que ceder muchísimo de mis requerimientos artísticos para que lo social pueda tener lugar [...].

En segundo lugar: “[...] hay una condición que ella pone: que se convoque a los artistas locales para que se haga un trueque de creativities”.

El Trueque Creativo tiene un lema que recoge su sentido: “Ofrece lo mejor de tu talento y aplaude el talento de los demás”. Cualquier expresión tiene cabida. Hay

[...] narradores, hay bailarines, hay poetas, hay escritores de cartas, hay artistas plásticos, hay artistas de circo, es decir, de todas las expresiones, no hay ningún límite de convocatoria. Sin embargo, debe hacerse una selección para que quienes sean escogidos hagan parte de la programación del concierto.

Dentro de las expresiones que llegan a la convocatoria, Martha destaca una: “[...] las narraciones personales, los narradores que recogen la tragedia, la ponen en palabra y hacen catarsis”. El día previsto se organiza un recital con toda la pompa del caso —pues también se trata de poner sobre el escenario las maneras diversas de las expresiones creativas y sus puestas en escena—, en el que la mezzosoprano ofrece un programa titulado *Las músicas populares del mundo*.

[...] yo lo primero que les digo es... “bueno, hay autores, compositores universales que se inspiraron en lo que ustedes hacen aquí, que es lo popular, la raíz misma de la expresión creativa. Y tomaron eso que recogieron y lo universalizaron y yo presento lo que esos compositores universales han hecho con lo popular [...]” y le abro un capítulo especial de lo mismo pero a los niños, porque los niños han sido la inspiración de los grandes autores universales.

Entonces yo saco [a] los niños del público [que] me acompañan en el momento de los cantos [...] y les cuento, si canto en otros idiomas, qué significa el canto. Al final de todo esto viene un conversatorio con el alcalde, los concejales, las organizaciones culturales, el cura, los artistas todos, no sólo los que pasaron sino los que hicieron el concurso y no pasaron, y entonces empiezo a hablarles de nuevo como gestora cultural: “¿Saben ustedes que son la fuerza creativa de este municipio? ¿Lo importante que es que estemos aquí reunidos todos para que, junto con el alcalde y con las personas que manejan y ejecutan los presupuestos, ustedes entren a participar en la construcción de lo cultural y lo local?”. Y ahí se queda. Esa es la semilla que se siembra.

Evidentemente es sólo una semilla. Asegura Martha que la casi totalidad de asistentes —ya supera los veinte mil— seguramente no han escuchado ni visto un recital de canto lírico. Desde el concepto de *trueque*, sin duda se está poniendo también en juego la posibilidad de establecer diálogos interculturales, que permiten el reconocimiento mutuo de maneras diferentes de producir la



Programa Mi banda Sonora,
Caracol Radio | 2012

cultura, alrededor de las expresiones creativas y del arte. Es una manera de aproximación entre las lógicas legitimadas en los escenarios globales y las lógicas legitimadas en lo local.

Otro factor que se pone de presente en este tipo de proyectos es el del reconocimiento de la diversidad, fundada en maneras diferenciadas de construir las nociones de *identidad*: “[...] son localidades muy pequeñas y, culturalmente, perfectamente identificables, perfectamente diferenciables”.

Pero desde la mirada construida por la experiencia en la gestión, Martha es consciente de las carencias y las dificultades a la hora de articular las políticas públicas con las prácticas:

La primera cosa que falta —y eso lo decíamos con el equipo con el que yo trabajé en la Secretaría— es reconocer que la cultura y lo cultural son un factor del desarrollo humano. Y que así como a todos los planes de desarrollo les ponen las tres patas, que son lo económi-

co, lo político y lo social, le falta a la mesa, para que se tenga bien, una cuarta pata que es el tema de la cultura y lo cultural... Pero meten lo cultural como una cosa tan transversal a lo social, que se va como esfumando y se confunde con la farándula, con los eventos culturales.

Derivado de estas consideraciones, surge un interrogante: realmente, ¿el arte hace mejores seres humanos? Desde la perspectiva de John Carey (2007), esto no es del todo claro. Este autor establece diferencias, por ejemplo, entre las concepciones platónicas y aristotélicas a propósito del papel de las artes en la formación del ser humano. Para Aristóteles, por ejemplo, “la música despierta cualidades morales”, en cambio, para Platón, “las artes envilecen a la gente”, aunque hace una excepción con la música, “siempre y cuando sea música ‘virtuosa’ que agrade a ‘los mejores y los mejor educados’, a diferencia de la música ‘viciosa’, que agrada a la mayoría” (Carey, 2007: 106)⁸. Al respecto, apunta Martha:

Hay una película que a mí me impactó tantísimo, tantísimo, porque es una película basada en hechos de la vida real de la época de los nazis. Y uno de esos personajes, que era apoyo absoluto de Hitler, era un tipo que mandaba en el día a quemar no sé cuántos de sus prisioneros y en la noche oía música clásica y admiraba el arte y era un hombre cultísimo.

En este orden de ideas, está de acuerdo en que cualquier disciplina, “cualquiera, la ciencia, cualquier manifestación de la creatividad humana y cualquiera de las expresiones de la cultura”, estaría en capacidad de formar mejores seres humanos, es decir, no es algo intrínseco y ex-

clusivo del arte, o atribuible a este, incidir de manera positiva en los procesos de construcción de la subjetividad. Lo que sí es una virtud del arte, a través de la educación, es la sensibilización, con lo que Martha está de acuerdo y lo propone a través de Trueques Creativos: “En relación con el público [el propósito es] contribuir a la formación de sensibilidad estética”.

Un antecedente importante de este proyecto, que ya plantea el principio de transformación social a partir de la música, del canto lírico, fue Cajita de Música. ¿Qué quedó de esta experiencia?

La verdad es que fueron muchos, muchos niños, muchos maestros los que pasaron por Cajita de Música. Y es un proyecto que se tiene que retomar. Infortunadamente, las propuestas del sector cultural dependen del gobernante de turno, porque el sector cultural no está lo suficientemente fortalecido como para poner una voz imperativa en el manejo de la política cultural. Ahí hay un atraso tremendo. Y eso sí, como yo he estado en los dos sectores, tanto en el uno como en el otro, me doy cuenta de eso.

De cara al futuro inmediato, es claro que Martha siente que su vida ha sido un cúmulo de experiencias gratificantes, seguramente con una cuota de sacrificios propios del quehacer artístico profesional, que no pueden opacar un sentimiento de satisfacción por lo actuado. Lo que viene es consecuente con su manera de pensar a propósito del sector cultural en este país. Es otro escenario, igualmente exigente, el que espera a la cantante lírica de mayor proyección internacional que ha surgido en Colombia:

Después de veinticinco años de una carrera lírica, puedo decir que no me hacen falta más aplausos... de verdad, honestamente puedo declarar que no me quedaron haciendo falta aplausos. Hay artistas que cada vez necesitan más aplausos, cada vez más, más, más... No, yo tuve mi dosis de aplausos, con la que me

siento totalmente satisfecha. Los aplausos que me llegan de aquí en adelante me emocionan profundamente porque ya casi que no me pertenecen. Mi interés, en lo que me quede de vida artística —que espero que todavía sea bastante, lo que Dios quiera, y con la disciplina del caso— lo quiero enfocar en ese reto del arte como

herramienta de transformación social. Y me gustaría mucho que colegas artistas, no solamente de la lírica, sino de cualquier expresión del arte, abrieran una puerta en ese sentido, del reto de plantearse su contribución a una transformación social a partir de su ejercicio artístico. Eso es lo que me gustaría.



NOTAS

¹ Los apartes aquí transcritos, no pertenecientes a textos reseñados, son extractos de una entrevista-conversación realizada con Martha Senn, en su apartamento de Bogotá, el 11 de diciembre de 2011, y de algunos datos compartidos a través de correos electrónicos.

² Esta aria de la ópera *El Barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini, es interpretada en la obra por Rosina, el personaje protagonista femenino. Con esta ópera, Martha Senn debutó en 1985, en La Scala de Milan.

³ Información obtenida en el programa de mano del mencionado concierto, disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/pmano/F058-PDF/pm_1969-11-04.pdf>.

⁴ Información consultada en el catálogo de la Temporada de Ópera, 1978.

⁵ En las temporadas en Bogotá en los años ochenta, recuerdo haberla visto interpretando Amneris (en *Aida*), Preciosilla (en *La fuerza del destino*), Rosina (en *El barbero de Sevilla*), Azucena (en *El trovador*), Madalena (en *Rigoletto*), Cherubino (en *Las bodas de Fígaro*) y, por supuesto, Carmen, en la obra homónima.

⁶ Recordemos que el concepto de *mimesis* era muy importante para las concepciones y las prácticas en el arte griego.

⁷ En 1995, Martha Senn comenzó a realizar los mismos recitales que ofrecía en escenarios internacionales por los municipios de Colombia; en esta

empresa estuvo respaldada por “tres gigantes” como ella los nombra: Pablo Arévalo, Juan Luis Mejía y Juan Manuel Ospina (López, 2010: 37). También, desde 1999, Martha Senn venía desarrollando con la fundación Ópera Estudio el proyecto de Cajita de Música, que abordaba el tema de la formación de la sensibilidad de los niños, los profesores y la familia, desde el punto de vista del arte lírico. Este proyecto cumplió ocho años de actividad.

⁸ El autor aquí citado dedica un capítulo completo “¿El arte nos hace mejores?” de su libro *¿Para qué sirve el arte?* (2007).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CARACOL Radio, 2007, “20 años del triunfo de la mezzo-soprano Martha Senn en Salzburgo”, en: *Caracol*, 24 de julio, disponible en: <<http://www.caracol.com.co/noticias/20-anos-del-triunfo-de-la-mezzosoprano-martha-senn-en-salzburgo/20070724/nota/457799.aspx>>.
2. CAREY, John, 2007, *¿Para qué sirve el Arte?*, Barcelona, Debate.
3. CIUDAD Viva, 2005, “Elecciones de Consejeros de Cultura: el IDCT propone ‘una democracia de alto voltaje’”, en: *Ciudad Viva*, No. 5, mayo, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, p. 8, disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/publicaciones/periodicas/ciudad_viva/ciudadviva/mayo/periodico_pdf/periodico.pdf>.
4. COLOMBIA, s/f, “Martha Senn (cantante)”, *Colombia. El Portal que Une a los Colombianos*, disponible en: <<http://www.colombia.com/biografias/autonoticias/musica/2002/03/08/DetalleNoticia512.asp>>.
5. DEL CASTILLO, María, 2008, “La Prima Donna. La colombiana Martha Senn, invitada a participar en el Festival de Salzburgo”, en: *Semana*, disponible en: <http://www.semana.com/wf_ImprimirArticulo.aspx?IdArt=25140>.
6. HJCK, 2007, “20 años del triunfo de la mezzo-soprano Martha Senn en Salzburgo”, en: *HJCK. El Mundo en Bogotá*, 24 de julio, disponible en: <<http://www.hjck.com/personaje.asp?id=457799>>.
7. LÓPEZ, Pedro, 2010, *La profesión va por dentro*, Bogotá, Universidad del Rosario.
8. SENN, Martha, 2000, *Notas sin pentagrama, fragmentos autobiográficos*, Bogotá, Villegas.
9. COLARTE, s/f, “Martha Senn. Cantante mezzosoprano”, disponible en: <<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=7995>>.
10. FUNDACIÓN Prolírica de Antioquia, disponible en: <<http://www.proliricadeantioquia.com/portal/temporadas/invitados/xvii-medellin-2011/I41-martha-senn-mezzo-soprano-colombia.html>>.