

María Luisa Escobar: momento histórico, vida y obra musical (1930-1960)

María Luisa Escobar: un nombre de mujer, una expresión musical, un momento de la historia latinoamericana y de Venezuela en particular.

La etapa de nuestra historia venezolana que aquí queremos recordar está representada por esas misceláneas que caracterizan toda transición; por una parte la supervivencia nostálgica y bucólica heredada del siglo XIX, por otra los matices cada vez más intensos de un modernismo que fue ganando terreno en la mente y el espíritu de nuestra gente hasta arropar los que fueron nuestros valores, costumbres y tradiciones, cuando la circunstancia petrolera comenzó a trocar lo tradicionalmente nuestro por aportes extraños que se fueron abriendo paso, impulsados por nuevas tecnologías y asociados a la nueva riqueza.

A principios del siglo XX las ciudades venezolanas congregaban cerca de 10 por ciento de la población total, es decir, la casi totalidad de la población vivía en el campo y se ocupaba de faenas agrícolas y pecuarias. El pequeño porcentaje que vivía en las urbes lo hacía en ciudades pequeñas, pues para 1926 sólo 20 ciudades tenían más de 20 mil habitantes. Ellas constituían el lugar de residencia de los propietarios de haciendas y comercios, que eran pocos, cuyo patrimonio no era suficiente como para pagarse grandes servicios ni ser mercado suficiente para que existieran muchos artesanos. La ciudad fue, en gran medida, el lugar donde se gastaba el excedente de la población rural, el punto de contacto con los mercados europeos y el escenario del poder político:

El país que sobrevivió a la muerte de Juan Vicente Gómez sólo contaba con tres millones de habitantes en un territorio de un millón de kilómetros cuadrados, sometidos a enfermedades endémicas, analfabetas, con sólo dos uni-

* Licenciada en historia egresada de la Universidad Central de Venezuela; maestría en historia de Venezuela; docente e investigadora de la Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela.



versidades de escasa matrícula, donde la investigación y las bibliotecas eran menos que embrionarias.¹

Sin embargo, y apenas conocida la existencia de la abundante riqueza en nuestro subsuelo, se comienza un proceso de notable desplazamiento, proceso éste que conduce a tremendos desajustes sociales y económicos, donde los medios tradicionales de vida comienzan a enfrentar, en desventaja, el empuje arrollador de un nuevo modo de producción “los campamentos

¹ T. Polanco Alcántara, *La década postgomecista: López Contreras y Medina Angarita*, Caracas, Comisión Presidencial V Centenario-Fundación Quinto Centenario, 1998, p. 138

petroleros comienzan a aparecer en medio de nuestra geografía como vitrinas vivientes de una forma nueva y ajena de vivir [...]”.²

El ingreso petrolero alteró el equilibrio social y contribuyó al auge de una clase media y una naciente organización laboral. Los inmigrantes europeos y ciudadanos estadounidenses que vivían en Venezuela, la creciente facilidad de los viajes, la comunicación de masas y el comercio modificaron los hábitos de consumo y actitudes de los venezolanos.

Tradicionalmente, la clase hegemónica en el bloque de poder habían sido los latifundistas, un grupo social históricamente estable y basado en la propiedad de la tierra y la explotación de la masa rural estableciendo relaciones de producción equivalentes a la servidumbre y el tributo.

En referencia a lo político, el gobierno hasta 1935 fue un régimen dictatorial cuyo presidente se mantenía en el poder desde 1908, con un Congreso nombrado por él mismo.

En cuanto al escenario internacional, la cuestión no podía ser más convulsiva: la desintegración de los grandes imperios europeos y otomano; el surgimiento de movimientos nacionalistas como el socialismo, el nazismo y el fascismo; luego de la Guerra Civil española, la gran depresión económica de 1929, y por último el estallido de la segunda conflagración mundial, se confabulan para

que estos pueblos latinoamericanos sientan la necesidad de buscar en el acercamiento entre uno y otro el refugio necesario para adherirse más a sus raíces y hermandad, encontrando en la naciente industria cinematográfica, en la música y hasta en los parlamentos contenidos en los guiones de sus películas —así como en la clave cifrada de la letra de sus canciones— canales de comunicación y lazos de apoyo continental. Al común de la gente nos llegaba lo más esencial de esa cosmovisión a través de los gestos y discursos aparentemente incoherentes de *Cantinflas*. Igualmente nos ser-

² A. Frances, *Venezuela posible*, Caracas, IESA, 1990, p. 62.

vía de anclaje para no olvidar nuestros orígenes la canción que nos hablaba de este continente, la primera página del *Cancionero Picot*, el cual luego se desplegaba en boleros, sones, etcétera, siempre acompañados de las familiares figuras de *Chema* y Juana.

A todo ello nos aferramos para detener la influencia de esa nueva cultura por demás ajena, con idioma que no entendíamos pero que inconscientemente se colaba en nuestro hablar chapucero. Logramos resistir su avalancha más o menos hasta comienzos de la década de los sesenta, cuando el doblaje del cine estadounidense, con el muchacho rubio, héroe de la segunda contienda bélica, se colocó en primer plano hasta desdibujar la anterior proyección.

Fue en este escenario donde las ideas de Simone de Beauvoir—y su libro *El segundo sexo*, publicado en 1959— todavía no eran conocidas en nuestro ambiente. El acceso femenino a las universidades sólo fue privilegio para una o dos de nuestras mujeres a comienzos de la década de los cuarenta, y su derecho al voto sólo se consagró en 1946.

Retomando a Simone de Beauvoir, la inmanencia de la mujer venezolana se reducía al ámbito hogareño y a la educación, para convertirse en abnegada esposa y mejor madre. Y el único camino para trascender era a través de la demostración de la calidad de los manjares que exhibía en reuniones y fiestas familiares, donde invariablemente sólo podía departir con las otras mujeres, pues le estaba vedado el opinar sobre política, filosofía y otros temas a los que su “escaso entender”—según el sexo masculino— no le permitía acceso.

Las mujeres pertenecientes a clase media más acomodada solían aprender la ejecución de algún instrumento musical, escribir poemas, hacer composiciones musicales y cantar, logrando así expresar el universo contenido en su mundo interior.



Fue en este escenario donde en 1912 nació en la provinciana ciudad de Valencia María Luisa González Gragirena (María Luisa Escobar). Según sus biógrafos, inició sus estudios en su ciudad natal, con las monjas de San José de Tárbes; viaja luego a la isla de Curazao, donde ingresa en un colegio para señoritas a fin de seguir sus estudios musicales y de idiomas; para perfeccionar ambos viaja a París, donde estudia con Roger Ducasse. Para 1931, ya en Venezuela, funda el Ateneo de Caracas, donde permanece hasta 1942. Fue miembro honorario de la Junta Nacional de Radiodifusión 1939-1953, directora artística de Radiodifusora Venezuela, y representante del gobierno en diversos congresos internacionales; creó la Asociación Venezolana de Autores y Compositores, y luchó incansablemente por el reconocimiento de los derechos de autor.

María Luisa González Gragirena—quien adoptó el apellido Escobar, después de su segundo matrimonio con el violinista José Antonio Escobar Saluzzo— reunió en su casa a un grupo de mujeres para constituir la Junta que habría de fundar ese centro dedicado a la cultura, el arte y la ciencia que es el Ateneo de Caracas. Este centro congregó a pintores, escultores, novelistas, poetas, historiadores, músicos, y gente del mundo del teatro y del ballet. De allí nació el famoso grupo de los viernes, que acostumbraba a reunirse en casa de esta compositora para dar lectura a sus obras.

Su recinto supo también de luchas políticas de resistencia: el 14 de febrero de 1936 se instaló en su sede la Junta Patriótica Femenina, y al día siguiente el Cuartel General de la Guardia Cívica Venezolana, pues se vivían entonces momentos agitados a raíz de la muerte de Juan Vicente Gómez.

Si bien las posibilidades de realizarse en otros espa-

cios diferentes al doméstico estuvo reservado casi siempre para mujeres de cierta condición económico-social privilegiada, como en el caso de María Luisa, no es menos cierto que a través de su profunda sensibilidad musical y artística —y a su afán de lucha la mujer venezolana común, siempre atada a su hacer cotidiano— logró en gran parte expresar su contenida naturaleza a través de delirantes composiciones, en las que afloraba el sentir femenino.

“Nunca me iré de tu vida ni tu de mi corazón”. Así tarareaba regularmente el ama de casa mientras efectuaba sus labores domésticas, oyendo en la voz de tenores y sopranos favoritos, y a través de la Radiodifusora Venezuela o de la Radio Caracas, las composiciones de María Luisa. O se conectaba con un hondo sentir nacionalista ante el dulzor del pregón “naranjas de Valencia”.

En una sociedad cuyos lineamientos básicos se derivan de la cultura occidental, las mujeres, según esta concepción patriarcal, deben tener la cabeza bien atada a la tierra para el mayor cálculo de la sobrevivencia diaria, por ello cualquier intento de las musas inspiradoras del arte o de la literatura tiende a estrellarse contra ese muro de contención.

María Luisa Escobar, a la cabeza de un pequeño grupo de mujeres de su generación, rompió en Venezuela ese esquema tradicional, abriendo camino para las posibilidades de trascendencia de nuevas generaciones a otros espacios y escenarios.

Su búsqueda incesante por comprender el universo y sus leyes la llevó a tratar de penetrar aquella minoría étnica, para entonces tan discriminada y subestimada, la indígena. Se propuso María Luisa hurgar en sus misterios, en la magia de su cosmovisión, llevada por la angustia, quizá, de encontrarse a sí misma. En la unión del indígena con su mundo vislumbró la razón de ser de la transparencia india, de su sencillez, de su autenti-



ca belleza. Realismo mágico que la llevó a tratar de conectarse con sus mitos y ceremonias, traducidos en sincretismos como el culto a María Lionza.

Decile a la vida mía,
La que vive en chiriquinduy
Decile, que soy papua
En su pecho murmury

Quieres que te cante en lengua,
en lengua
Te cantaré ¡Que machucupé
saíra
Que saíra muchucupé

(Improvisación de los indios
muchuchi para María Luisa Es-
cobar)

Es de acotar que en nuestro país la influencia del factor indígena se ha investigado poco o nada, a diferencia de países como México, Perú o Guatemala; sin embargo, el indio que todos somos no ha muerto. “Y su sangre no duerme. Por la geografía de nuestras venas se viene hacía nosotros, calladamente, taciturnamente, inexorablemente, con la calma felina de quién sabe la seguridad de su triunfo indeclinable”.

Fue esa comunión mítica, su vivencia de conjunto, en la que el hombre se identifica con la vida emocional, suprapersonal y espontánea del grupo en su comunión con la tierra, en su sentimiento agrícola, en su entrega incondicional a todo donde quiso beber María Luisa, tema y esencia de sus composiciones, como el “Vals Caribe”, el ballet-drama “Guaicapuro” (1951); “Murachi, Upata, Tiuna” —coreo-danza musical— y el ballet “Arichuna y El Dorado”.

Son innumerables sus otras composiciones musicales de corte romántico o costumbrista, además de constantemente recordado el legado de sus luchas para abrir paso a un nuevo mundo para la mujer venezolana y latinoamericana.