

Dossier

*Luís Fernando Restrepo** (Universidad de Arkansas)

La ópera *Furatena* de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje

*Primera versión recibida; julio 14 de 2005;
versión final aceptada: septiembre 2 de 2005 (Eds.)*

Resumen

Este trabajo examina la ópera *Furatena* (1940-45 op. 76) de Guillermo Uribe Holguín en relación al nacionalismo musical colombiano y latinoamericano de la primera mitad del siglo XX y en el contexto de los proyectos de modernización e industrialización del país que alteran radicalmente las culturas indígenas y campesinas y complican la visión de una cultura popular auténtica y pura.

Palabras clave: música nacional, nacionalismo, industrialización, modernidad, cultura popular.

Abstract

The opera Furatena by Uribe Holguín and the impossible bereavement of the conquest in times of the wild modernization.

This article examines the opera *Furatena* (1940-45, op. 76) by Guillermo Uribe Holguín in relation early 20th century initiatives to create an authentic national and Latin American

* Professor of Latin American Studies. Director, Comparative Literature Program, Department of Foreign Languages, University of Arkansas. El presente textos hace parte de la investigación que acerca de los estudios culturales latinoamericanos realiza el autor. E-mail: lrestr@uark.edu.

music. These initiatives are seen in the context of the development policies that sought to modernize and industrialize Colombia. Such policies significantly affected the indigenous communities and peasants and complicate the idealized notion of a pure traditional culture.

Key words: national music, nationalism, industrialization, modernity, popular culture

“La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras”
 Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica.*

282 Guillermo Uribe Holguín 1880-1941 (1940-1943) (2F)

Furatena

Tragedia lírica en 3 actos y 6 cuadros

Acto I

En el farón del Solano

Poco agitato

Molto moderato

mp

Fl.

Ob.

Clarin.

Clarin.

Violín I

Violín II

Fagot

Contrabajo

Trompa

Tímpano

Arpa

Celista

La ópera *Furatena* (op. 76) compuesta entre 1940 y 1945 por Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) cuenta la trágica historia de la muerte de la temida y bella reina de los muzos¹. A través de la historia de amor de una *femme fatale* nativa, la obra pone en escena un deseo por cerrar la profunda brecha que representa la violencia de la conquista para el discurso nacionalista de mediados del siglo XX. Pese a abordar un tema colonial, *Furatena* representa una propuesta estética que responde a los principales debates de la inteligencia colombiana y latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, la cual se pregunta por la autenticidad de la cultura latinoamericana en el contexto de la implantación de políticas y proyectos estatales de modernización². Surge en el arte una mirada melancólica a todas esas formas de vida que arrasa el capitalismo industrial³. Se trata de propuestas que al buscar recuperar lo perdido, terminan siendo cómplices con proyectos modernizadores que beneficiarán sólo a unos cuantos y explotarán brutalmente aquellos grupos sociales cuyas tradiciones culturales resaltaban estéticamente. Forma parte de esos proyectos culturales el nacionalismo o folklorismo musical latinoamericano, un movimiento con raíces en el romanticismo europeo y en destacados compositores rusos como Mussorgski (1839-1881) y españoles como Granados (1867-1916), Albéniz (1860-1909) y Manuel de Falla (1876-1946). En Latinoamérica se encuentran figuras tales como los mejicanos Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978) y el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959). En Colombia se pueden encontrar antecedentes del nacionalismo musical desde el siglo XIX con la *Sinfonía sobre temas colombianos* (1881) de José María Ponce y *El bambuco, aires populares neogranadinos* (op. 14) para piano de Manuel M. Párraga (Pardo Tovar,

1. El texto se publicó en la *Revista Ximénez de Quesada* en 1962 y se presentaron algunas escenas interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Colombia en el Teatro Colón en Bogotá, el 30 de septiembre de 1962 (Perdomo Escobar: 103).

2. Jesús Antonio Bejarano resalta que a principios del siglo XX la dictadura de Rafael Reyes implementa una serie de reformas en la administración pública como la nacionalización de las rentas y medidas del proteccionismo industrial que servirían de base para las políticas estatales de desarrollo (Bejarano, 19-29). Aún es precario el proceso de industrialización en una economía basada en gran parte en el café, el cual representa el 70% de las exportaciones hacia 1920. Tras la crisis del 29, hay un acelerado crecimiento de la industria nacional (50). Hay un notable incremento del consumo interno y del crecimiento de la población urbana. Bogotá, por ejemplo, tenía apenas un 16.9 % de la población del departamento en 1912. En 1938, tenía un 28% (33). El crecimiento del proletariado urbano y de los jornaleros agrícolas es bastante pronunciado. Bejarano señala que estos cambios implican «un agudo proceso de descomposición campesina» ya que entre 1912 y 1938 el incremento de los peones agrícolas en Cundinamarca y los Santanderes va desde casi el 200 al 300 por ciento (33-34).

3. Para la visión melancólica del pasado nacional, partimos de la reflexión de Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*. En cuanto la definición del duelo y la melancolía, seguimos la definición de Sigmund Freud. El duelo para Freud es el proceso mediante el cual el sujeto procesa el dolor por el ser u objeto perdido. La melancolía, en cambio, expresa sentimientos mucho más ambivalentes ante el objeto perdido y cala más profundamente en el sujeto que ha experimentado la pérdida al punto que sin éste, el sujeto llega a perder su autoestima y hasta el deseo de vivir.

276). Ya en el siglo XX el nacionalismo musical tendrá varios representantes tales como Jesús Bermúdez Silva (1882-1969), Emilio Murillo Chapull (1880-1942), Antonio María Valencia (1902-1952) y el propio Uribe Holguín. Sin embargo, en diarios como *Mundo al Día* de Bogotá se manifiesta un acalorado debate sobre el lugar de la música autóctona y la internacional en el país (Duque, *La educación*, 143). Es preciso tener en cuenta entonces que hay claras diferencias en las propuestas estéticas de estos músicos europeos y americanos que se agrupan bajo el rótulo del nacionalismo musical.

Argumentaremos que *Furatena* es una obra cuya narración literaria plantea básicamente lo mismo que se expresa formal y temáticamente en la propuesta musical: el espíritu nacional reside en un mundo indígena y popular arcaico idealizado que es “rescatado” por el arte moderno. Es la antítesis del indigenismo y el realismo social de la época, pues en la obra Uribe Holguín no aparecen ni los indígenas ni los campesinos contemporáneos como sujetos políticos. Esto parece ser característico de la obra indianista de Uribe Holguín, la cual incluye la *Sinfonía a Bochica* (op. 73) y la *Ceremonia indígena* (*Himno a Zuá*, *Danza ritual*, *Invocación a Chía* y *Bodas del Cacique*) (op.88). Se trata de composiciones que bien pueden ser examinadas en el contexto del indianismo y el indigenismo colombianos y latinoamericanos. Si en México, Perú y otros países latinoamericanos la visión idealizada del indígena fue confrontada por un arte indigenista comprometido con los pueblos indígenas del presente, ¿qué fue lo que pasó en Colombia? Hasta donde sé, no hay un estudio comprensivo sobre el indigenismo en Colombia. A forma de hipótesis, podría decirse que el indigenismo colombiano fue un proyecto fallido y quizás por esto pervive el indianismo. Pero este es sólo un juicio provisional y parcial de un asunto que debería ser abordado con la profundidad necesaria.

No obstante, la actual coyuntura nos obliga a confrontar de nuevo y a reformular las preguntas fundamentales que el indigenismo enfrentó en este país y a nivel continental. Por esto, antes de seguir adelante, me parece pertinente enmarcar esta reflexión sobre el nacionalismo musical y el indigenismo literario y artístico en el contexto de la creciente importancia de los movimientos indígenas en Colombia en las últimas décadas cuyas demandas claramente resaltan la insuficiencia del ‘pacto’ nacional y de la vigencia de conflictos de origen colonial aún sin resolución, pese a los logros de la Constitución Política de 1991⁴. En este contexto, puede ser muy provechoso revisar aquellos movimientos culturales que apoyaron o cuestionaron la consolidación de ese ‘pacto’ nacional para ver los aportes y los límites de sus propuestas.

4. Tómese por ejemplo las mingas o marchas pacíficas de los emberas para protestar el Tratado de Libre Comercio durante septiembre y octubre del presente año (2005); también en octubre de este mismo año, la toma de haciendas por los indígenas del Cauca por el incumplimiento del Estado de los acuerdos de una reforma agraria, y los conflictos entre el Estado y los U’wa por la explotación del petróleo por la Occidental Petroleum Company en sus resguardos. Para una discusión sobre los retos que enfrentan las democracias pluri culturales véase *Etnopolíticas y racismo: conflictividad y desafíos interculturales en América Latina* de Carlos Vladimir Zambrano.

Furatena y los imaginarios coloniales

En su presentación del texto de *Furatena*, Uribe Holguín afirma que “no contiene esta obra ningún elemento histórico” excepto Furatena, la cacica de los Muzos que mencionan brevemente las crónicas (9)⁵. Con la elección de este personaje mítico e histórico a la vez, la ópera de Uribe Holguín da apertura a un vasto imaginario colonial que incluye las amazonas, el canibalismo y las riquezas americanas. Por lo anterior, para entender bien lo que plantea Uribe Holguín con su personaje de Furatena es preciso detenerse en esa figura que aparece en las crónicas, aunque nuestro interés no es señalar las imprecisiones históricas sino los planteamientos ideológicos estéticamente elaborados en la figura de la cacica muza. Agregamos que es preciso abordar críticamente los textos coloniales y la información que nos ofrecen sobre Furatena y los muzos. Se trata de una información fragmentaria, contradictoria y que está filtrada por los códigos e imaginarios coloniales⁶.

En la *Descripción de la ciudad de musso y la Trinidad de la Palma y sus terminos* (1582) se menciona que hay dos picos muy altos los cuales llaman los peñoles de Furatena:

Llamase los picos de Furatena respecto de una caçica yndia mosca que alli çerca tenya su poblazon de yndios y estos dos peñoles eran su adoratorio y santuario a donde ella echava su riqueza... La yndia llamada Furatena y sus indios quando nosotros entramos ya no avía memoria dellos porque ya los Musos los avían echado y así lo que yo trato açerca desta yndia llamada Furatena, yndios suyos es de oydas (Tovar Pinzón, 404).

Fray Pedro Simón en sus *Noticias historiales* (1627) afirma también que ese territorio estuvo bajo dominio de los muiscas y que antes de la conquista los muzos los expulsaron de allí. Las peñas eran dos grandes adoratorios muiscas que, según Simón, representaban una mujer y su hijo. Afirma que los muiscas siguieron acudiendo a este lugar sagrado aun arriesgando a ser capturados y devorados por los muzos (Simón IV, 423). Décadas antes, fray Pedro de Aguado (libros XII y XIII) y Juan de Castellanos en el canto XXII de la *Historia del Nuevo Reino de Granada* también mencionan los peñones, pero dan menos detalles sobre la cacica. Lo que resaltan sus textos son el “canibalismo” y la “barbarie” de los muzos así como las ricas minas de esmeraldas que se encontraron en sus territorios hacia 1564. Dice Aguado que “la maldad y vergüenza de esta gente es tanta” que hacen continuas correrías y asaltos a los muiscas. En Ubaté, “mataron, prendieron y cautivaron más de setecientas per-

5. Uribe Holguín no nos informa de qué crónica toma la historia.

6. Para una mirada crítica de Simón, Aguado y Castellanos, véanse los trabajos de Bolaños, Borja y Restrepo, respectivamente.

culturas indígenas que se funde con los relatos de grandes tesoros que yacen a la espera de sus descubridores. Otro aspecto vincula esta ópera con el discurso colonial. Reaparece la imagen de la amazona, la mujer salvaje. El deseo desenfrenado de riquezas se desplaza a historias de un consumo desenfrenado: el canibalismo. Furatena dice no tener miedo de los extranjeros que se rumora han llegado a su territorio y se prepara para la resistencia: “que la sangre del invasor fecunde el suelo, / ya cansado de dar, / y la que sobre la beberemos en festín opulento, / para celebrar nuestro triunfo” (15). Cuando los españoles llegan a la región, los muzos capturan a un español llamado Don Álvaro. Traen al cautivo ante Furatena. Esta dice: “Le sacaremos el corazón / a ver cómo palpita / y beberemos su helada sangre” (24). Furatena es bella, rica y peligrosa. ¿Es este es el espíritu de la nacionalidad colombiana para Uribe Holguín? ¿Cómo leer esta figura de la *vagina dentata* sino como el retorno de la realidad negada de la violencia colonial? En todo caso, no parece haber mayor distancia crítica en la reproducción de esos imaginarios coloniales y la imagen de una Furatena salvaje es prontamente abandonada para ocupar el lugar de la víctima. El desenlace de la obra apunta en otra dirección, en el cual el indígena es domesticable. Furatena acepta el catolicismo y se entrega la indígena sobreviviente a la tutela de los españoles. Lo ‘salvaje’ es el elemento primario de un espíritu nacional que será domesticado por la cultura occidental, no a la fuerza, sino por amor.

La imagen de la mujer guerrera se disuelve prontamente. Lo que sigue es un romance colonial como la historia de la Pocahontas norteamericana, la cual se enamora de un europeo. Al acercarse a matar a don Álvaro, Furatena se enamora de éste. Su amor es correspondido por aquél, quien queda deslumbrado por su belleza. Ambos se contemplan melosamente. Ella le admira su piel, sus ojos, su pelo y sus labios que “deben saber al jugo de la piña” (26). El elogia los ojos, la voz, los labios que “deben quemar como brazas encendidas” (26) Ella es su “tesoro hallado”. Soy “toda tuya”, dice ella, y se entrega a un beso que “los confunde” (26). En el transcurso de la obra, se casan y Don Álvaro es aceptado como rey por el pueblo muzo. Utiliza su arma de fuego para cazar abundantes presas que reparte generosamente a todos. Vive modestamente en una choza rústica con Furatena, pues ésta escondió sus riquezas antes de la llegada del español. Esta idílica pareja representa metafóricamente un proyecto de desarrollo híbrido, basado en la riqueza indígena (las esmeraldas que Furatena entregará voluntariamente a su amado) y la tecnología occidental (la escopeta de don Álvaro).

Don Álvaro y Furatena deciden ir al encuentro de los españoles que están en el territorio muisca. Al llegar al campamento de los españoles, se describen los maltratos, el saqueo y la codicia de los conquistadores. También es notable cómo los indios se delatan entre sí por un poco de vino. Hay, pues, una deplorable y despectiva imagen de los muisca en esta ópera. Los españoles queman un templo muisca. Al contemplarlo, Furatena lamenta la muerte de sus dioses. Don Álvaro aprovecha la ocasión para inculcarla en el catolicismo:

Si mueren, prueba de que son frágiles. Te haré conocer el mío, el verdadero, el que no puede morir. Sobre las ruinas de estos tempos caducos, levantaremos catedrales cuyas torres se erguirán gigantescas y orgullosas y proclamando la gloria del Dios único; monumentos de triunfo, siempre en pie, para dar testimonio de la fe inquebrantable de pueblos ya civilizados (Uribe Holguín, 40).

Los amantes regresan a su tierra y Furatena decide revelar el palacio y sus riquezas a Don Álvaro. Este se demuestra desinteresado en otra cosa que el amor de su amada y reconoce que sus compañeros son “chacales sedientos de sangre; hombres que por sus ambiciones de oro cometen los más feroces crímenes” (45). Al final de la obra, los españoles atacan el palacio de Furatena. Don Álvaro sale a defenderlo y muere en el intento. Le traen el cadáver a Furatena, y ésta se arroja llorando sobre su cuerpo. Luego se repone y ordena que se destruya el palacio, maldiciendo las esmeraldas, “que quien os codicie sufra para encontraros” (49). El mito colonial de la maldición de las esmeraldas resurge en esta instancia en un proyecto nacionalista. El proyecto se enturbia al ser incapaz de olvidar completamente su violencia fundacional. Una violencia que sino se expía con la muerte de Furatena, se espera se expie por la compasión que reclama a su audiencia. Pero el casto amor de sus héroes no ofrece más que una compensación ilusoria.

La ópera *Furatena* recrea una arcadia indígena para reforzar el nacionalismo colombiano, pero termina encontrándose con la traumática violencia de la conquista que lo complica todo. Entonces, aunque la historia de amor trate de borrar la violencia colonial, sólo puede ofrecer una compensación momentánea y termina poniendo en escena la pérdida irrecuperable de un precioso objeto del deseo que queda ambiguamente definido entre las esmeraldas y la bella (y peligrosa) mujer indígena. Como resultado, la imagen de una América indígena pura queda encerrada férreamente por la jaula de la melancolía (Bartra). Consecuentemente, según la obra, el único camino que queda para los indígenas contemporáneos es la aculturación: “Séllase con la sangre de esta ilustre pareja el primer pacto entre dos razas que se encuentran y por fuerza deberán penetrarse”, dice el personaje Fernández al final de la obra, quien termina asumiendo la tutela de la joven indígena Nayra (51). Los muzos y por extensión la América indígena quedan bajo la tutela española en una obra que pone en escena el modelo de colonización pacífica que proclamara el padre las Casas desde el siglo XVI. Este modelo tutelar será reasumido por los estados nacionales en el XIX y con mayor ímpetu en el siglo XX a través de las políticas indigenistas que habrían de consolidar el estado de bienestar social cuyo proyecto de modernización no dejaba otro espacio para la América indígena que integrarla a la comunidad nacional, es decir, aculturarla. Musicalmente, la propuesta parece ser la misma, al traspasar la historia indígena al código musical occidental. La imagen aristocrática de la América indígena que se ofrece en la obra es paralelamente reflejada en la primacía que se le da a la estructura clásica en el nacionalismo musical de Uribe Holguín.

Uribe Holguín y las trampas del nacionalismo musical

En aras de construir una tradición musical propia e inspirados en los nacionalismos musicales europeos, en la primera mitad del siglo XX, numerosos artistas latinoamericanos emprendieron una búsqueda de un lenguaje musical autóctono que acudía a las tradiciones populares para elaborar composiciones cultas, de ahí que el elemento nacionalista se redujera con frecuencia a lo que se entiende por folklor. Esta apropiación de lo popular, desde arriba, es un proceso que se da igualmente en la literatura con el costumbrismo y la novela regional o de la tierra, donde los campesinos y los indígenas son reducidos a un pintoresco telón de fondo. Tómese por ejemplo los cantos de los bogas y las danzas de los esclavos en *María*. Se incorpora asimétricamente lo popular: el lenguaje culto del narrador está claramente distinguido del lenguaje de los campesinos.

El proyecto de crear una música culta y autóctona fue desde su origen bastante contradictorio, como bien lo señala un escritor latinoamericano y gran conocedor de música, Alejo Carpentier. En "*Del folklorismo musical*" Carpentier problematizaba el proceso de definición del folklor⁷. Se trata, en parte, de una invención del pasado, a base de festivales organizados por especialistas, grabaciones eruditas, y de interrogatorios impuestos a *informadores* muy ancianos (Carpentier, 42). Carpentier resalta lo que demostrarán más tarde los estudios culturales. El problema de las iniciativas para el rescate de la música popular es que pretenden "mantener un folklor campesino donde una industrialización intensa, la formación de comunidades tecnificadas puestas en contacto diario con la opereta, con la música profesionalmente producida, hace absurda la misma palabra de folklore" (43). Es decir, se tiende a suprimir las condiciones materiales y las políticas estatales que ponen en escena lo popular. Esto lo discute Nestor García Canclini en *Culturas híbridas*. Las dicotomías que supuestamente informan esa puesta en escena culto-popular/tradicional-moderno/autóctono-extranjero/hegemónico-subalterno, son ya insostenibles cuando se trata de una sociedad en profunda transformación de la cual hacen parte las políticas culturales estatales y un mercado cultural que están conjuntamente reconvirtiendo y resemantizando completamente lo que en el siglo XIX se entendía por lo popular⁸. Esa invención del pueblo, a su vez, nos la recuenta Jesús Martín Barbero en *De los medios y las mediaciones*, visto abstractamente o con cierto desprecio por los ilustrados e idealizado por los románticos (16-21). La problemática relación de los grupos subalternos latinoamericanos con el estado, la nación y la modernidad es expuesta con gran

7. Agradezco a Carmen Millán por sugerirme este ensayo de Carpentier.

8. En García Canclini, véase especialmente el capítulo "*La puesta en escena de lo popular*" donde muestra cómo las exitosa comercialización de las artesanías de Ocumicho, México, debido en parte a su innovación y acomodamiento al mercado, requieren repensar la idea de tradiciones populares inmutables que necesitan preservarse intactas (191-235).

agudeza por William Rowe y Vivian Schelling en *Memory and Modernity*. Estos señalan, por ejemplo, que “popular identity did not and does not necessarily correspond with the nation and its boundaries as state but may involve other allegiances of a regional, ethnic, or class nature. In some areas of Latin America, these are unfinished struggles, even in the late twentieth century” (25). Se trata de un juicio que sigue vigente para principios del XXI.

Regresando a Carpentier, uno de los aspectos por los cuales considera el folklorismo musical un proyecto fallido es porque tiende a retomar bastante esquemáticamente las tradiciones populares y enchufarlas en los esquemas de la tradición culta. Para Carpentier, el resultado era una colección de fórmulas que funcionaban como emblemas locales: huapangos mexicanos, el *cinquillo* cubano, las cuecas chilenas, las chacareras argentinas y los candombles brasileños. La inclusión de las tradiciones locales son de poca trascendencia si en el fondo queda estática la estructura musical, si no la transforma sustancialmente. Por esto, Carpentier juzga como buenos logros obras como “*El sombrero de los tres picos*” del español Manuel de Falla, donde éste se aleja de los giros folklóricos de “*El amor brujo*” para buscar un hispanismo más profundo en la tradición culta de la península, en Soler y la tradición neoclásica-escarlariana (45). Para Carpentier, el trabajo con las tradiciones locales tenía entonces que ser un profundo proceso de elaboración desde adentro hacia afuera, de todo lo propio, culto y popular, que habría de nutrir y transformar al compositor. Por esto no le extraña que al entrevistar a Villa-Lobos, éste afirmara “el folklor soy yo”. El espíritu profundamente brasileño de su obra surge de un proceso que va de adentro hacia afuera conjugando todas las tradiciones culturales que se entrecruzan en Brasil: “autóctonas, africanas, canto llano, barroquismo, clasicismo, romanticismo, batucadas, pianistas de cine de la avenida...” etc. (Carpentier, 45).

La reflexión de Carpentier sobre el devenir de la música latinoamericana no es nada ajena a la discusión en las letras, de la incorporación decantada de los elementos locales en el molde de la novela modernista, el camino tomado por Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y el llamado boom latinoamericano. No obstante, desde la perspectiva de principios del siglo XXI, vemos que el tipo de estética que privilegia Carpentier todavía se ciñe al proyecto de construcción de una cultura nacional. Es decir, dentro del marco del estado nacional. La llamada globalización, con sus flujos migratorios, movimientos políticos y culturales a nivel infra y supra nacionales, el desmontaje del estado de bienestar social y la implementación de la economía neoliberal desdibujan los mapas culturales que sustentan las reflexiones de Carpentier⁹. Un punto clave es que junto con todos estos cambios también cambia sustancialmente el lugar del escritor y el intelectual en la Latinoamérica neoliberal. A lo que quiero llegar es que no se trata simplemente de juzgar la autenticidad de las propuestas estéticas sino de poner en cuestión la

9. Para una discusión sobre los proyectos infra y supra nacionales, véase Xavier Albó.

propia pregunta por la autenticidad en contextos de una modernidad periférica. Esta reflexión se ha llevado con gran provecho por los brasileños Antonio Candido y Roberto Schwarz, así como por Beatriz Sarlo, quienes señalan que es preciso reconocer las condiciones materiales tales como el restringido mercado cultural en los países latinoamericanos y la relación de dependencia con la metrópolis del campo cultural. El reconocimiento de esa condición de dependencia es entonces un punto de partida para una apropiación crítica de la cultura metropolitana desde la periferia¹⁰.

Entonces lo que nos queda por ver es específicamente la propuesta de Uribe Holguín en el contexto de las complejas relaciones entre las tradiciones cultas y populares en una modernidad periférica que hemos venido discutiendo. En el caso de Uribe Holguín, es preciso tener en cuenta que, al principio de su carrera, éste expresó una gran recelo ante el folklorismo musical. Uribe Holguín empieza su formación musical en la Academia Musical en Bogotá y luego estudió en la Schola Cantorum en París. En 1910, regresó a Colombia y fue nombrado rector de la Academia Nacional de Música. Implementó varias reformas en la Academia, elevándola al nivel de Conservatorio, según Ellie Anne Duque (*300 trozos*, 17). También asumió la dirección de la Orquesta del Conservatorio, la cual llevará a ofrecer un amplio repertorio internacional de obras clásicas, barrocas, románticos y composiciones nacionalistas europeas (Pardo Tovar, 228; Duque, *300 trozos*, 17). Según Pardo Tovar, la introducción de este repertorio internacional en el ámbito colombiano es una de las contribuciones más significativas que Uribe Holguín realizó a través de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio (228). Pero en el ambiente cultural bogotano de las primeras décadas del siglo XX hay una vigorosa tradición musical andina que se opondría con sus composiciones y escritos a las políticas del Conservatorio (Duque, *El estudio*, 147). Emilio Murillo Chapull, por ejemplo, expresaba enfáticamente la necesidad de un nacionalismo musical popular más que culto en una entrevista que apareció el 28 de abril de 1928 en *El mundo al día*:

Se ha combatido en Colombia la música nacional con tanto encarnizamiento como la lepra o la tuberculosis. Hubo tiempos en que hablar de un bambuco o de un pasillo equivalía a exaltar las cualidades de la chicha. Los miembros mismos de mi familia me excitaba a abandonar esta campaña, cuyo éxito se veía entonces imposible... Yo, con todo, continué sobre mi yunque... ya ve usted lo que ahora sucede: la música colombiana es hoy el agente viajero del café colombiano, del petróleo colombiano, de las esmeraldas colombianas (cit. en Bermúdez, 143).

Es irónico que pese a que Uribe Holguín no quiso hacer obras nacionalistas hasta 1924, cuando lo hizo parece que termina llevando al registro culto lo que proclamaba

10. Véase «Literature and Underdevelopment» de Antonio Candido, «Brazilian Culture: Nationalism by Elimination» de Roberto Schwarz y *Una modernidad periférica* de Beatriz Sarlo.

Murillo Chapull, y nada más diciendo que hacer una ópera sobre Furatena y su mítico tesoro de esmeraldas colombianas. Pero Murillo Chapull emprende un extenso recorrido por el territorio nacional en búsqueda de ritmos autóctonos, mientras que la base musical tradicional que incorpora Uribe Holguín se limita a los bambucos, pasillos y otros ritmos andinos con una inclusión marginal del joropo llanero. Estos géneros musicales son mezclados libremente por Uribe Holguín. Tal es el caso de sus *300 trozos en sentimiento popular* (Duque, *300 trozos*, 65). Su primera composición nacionalista, *Sinfonía del Terruño*, incorporaba sutilmente elementos rítmicos de los andes y los llanos, donde la relación con la tradición popular era bastante distante, según Ellie Anne Duque (*300 trozos*: 64). Duque afirma que, en última instancia, la actitud de Uribe Holguín frente al nacionalismo musical es ambivalente: “*desarrolla un estilo basado en aires colombianos populares, pero rehúsa ser tildado de nacionalista*” (*300 trozos*, 64). Para Duque, la propuesta nacionalista de Uribe Holguín fue deficiente por ser formalmente conservadora:

En la obra de Uribe Holguín se mezclan el apunte, la extracción de ritmos, el gesto melódico, la descripción la evocación de eventos patrióticos, la recreación imaginada del mundo del indígena y muchos otros elementos del nacionalismo. Sin embargo, el estilo nacionalista de Uribe Holguín no trascendió las fronteras locales, pues faltó un ingrediente indispensable: el contenido modernizante. En su música, el compositor favoreció los procedimientos clásicos y los combinó con las armonías modales revividas por los músicos franceses en los primeros años del siglo (Duque, *El estudio*, 145).

¿Qué es entonces lo que plantea Uribe Holguín en *Furatena* si tomamos en cuenta el texto tanto como su composición musical? Una mirada en conjunto nos revela que la mirada nostálgica a una arcadia indígena para siempre perdida va a la par de una evocación de tradiciones musicales andinas incorporadas desde “arriba” a las estructuras clásicas. En ambos registros hay una idealización de la cultura nacional, ya que se trata de un texto indianista más que indigenista que le da la espalda a las comunidades indígenas del presente (así como al campesinado y al creciente proletariado). En la parte musical, se apela a las tradiciones musicales andinas como el bambuco cuya hegemonía se va deshaciendo ya para los años cuarenta, a medida que los crecientes mercados culturales van incorporando otras tradiciones populares como la música caribeña¹¹. Aunque el proyecto está encaminado a la definición y la fortificación de la cultura nacional de la Colombia moderna, termina sucumbiendo en la melancólica evocación por un pasado irreparablemente perdido. Quedan por fuera del nacionalismo musical de Uribe Holguín las tensiones de una Colombia cuya

11. La decreciente hegemonía de la música andina y la importancia de la caribeña la expuso Peter Wade en el X Congreso de Historia Nacional en la Universidad de Antioquia en agosto de 1997.

escalante violencia real -*el bogotazo* y La Violencia- hará trizos la armónica imagen de una arcadia fundacional.

Coda

La ópera Furatena termina con un desgarrado lamento de la derrota en la conquista, con el cual se pone en escena, brevemente, el duelo de los pueblos indígenas por la conquista: “se oye lo lejos el estridente grito de la raza vencida” (51). El armónico lenguaje de la ópera nacionalista es razgado por una afirmación indígena (el estridente grito) que no logra ser reconocido mas que como ruido sin sentido. Entonces, la ópera se queda fijada en el inconsolable dolor de la pérdida de una idílica arcadia. La ópera nacionalista es por lo tanto incapaz de escuchar la voz indígena presente desde la pos conquista hasta nuestros días.

Obras citadas

- Aguado, fray Pedro de. *Recopilación historial*. Ed de Juan Friede. Bogotá: Presidencia de la República, 1956.
- Albó, Xavier. “Our Identity Starting From Pluralism at the Base”. John Beverley y José Oviedo (Edits.). *The Postmodern Debate in Latin America*. Durham: Duke UP. (1995)19-33.
- Barbero, Jesús Martín (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Pili, 1991.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijablo, 1987.
- Bejarano, Jesús Antonio. “La economía”. *Manual de Historia de Colombia*. Vol. III. Bogotá: Procultura (1984)17-79.
- Bermúdez, Egberto, Ellie Anne Duque y Juan Luis Restrepo (eds.). *Historia de la música en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Fundación de Música, 2000.
- Bolaños, Alvaro Félix. *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial*. Bogota: Cerec, 1994.
- Borja, Jaime Humberto. *Los indios medievales de fray Pedro de Aguado*. Bogotá: CEJA., 2002
- Candido, Antonio. “Literature and Underdevelopment”. Ana del Sarto, Alicia Rios y Abril Trigo (edits.). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durha: Duke UP, (s. f.)35-57.
- Carpentier, Alejo. “Del folklorismo musical”. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca (1967)42-57.
- Castellanos, Juan de. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Bogotá: Gerardo Riva Moreno, 1997.
- Duque, Ellie Anne. “El estudio de la música”. Egberto Bermúdez, Ellie Anne Duque y Juan Luis Restrepo (edits.). *Historia de la música en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Fundación de Música (2000)125-148
- _____, Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos en el sentimiento popular. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1980.

- Fernández de Piedrahita. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Editada como *Noticias historiales de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. 1688. Bogotá: Ediciones Revista Ximénez de Quesada, 1973.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía", *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp.:2091-2100.
- García Canclini. Néstor. *Culturas híbridas*. Mexico: Grijalbo, 1989.
- Guerrero Barón, Javier. "La maldición de Furatena: historia y mito, amor y desamor en la guerra de las esmeraldas". *Pensamiento y acción* 10 (2002):122-130.
- Pardo Tovar, Andrés. *La cultura musical en Colombia*. Bogotá, 1966.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *La ópera en Colombia*. Bogotá: Arco, 1979.
- Restrepo, Luis Fernando. *Un nuevo reino imaginado: Las elegías de varones ilustres de Indias de Juan de Castellanos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1999.
- Rowe, William and Vivian Scheling. *Memory and Modernity*. London: Verso, 1991.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Schwarz, Roberto (1992). "Brazilian Culture: Nationalism by Elimination". *Misplaced Ideas*. London: Verso (1992)1-18.
- Simón, Fray Pedro. *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*. Bogotá: Banco Popular, 1981.
- Taussig, Michael. *Shamanism, colonialism, and the wild man*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Tovar Pinzón, Hermes (ed.). "Descripción de la ciudad de Musso y la Trinidad de la Palma y su términos". *Relaciones y visitas a los Andes, Siglo XVI*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica (s. f.) 399-425.
- Uribe Holguín, Guillermo. "Furatena". *Revista Ximénez de Quesada* 3. 12 (1962): 9-51.
- _____, *Ceremonia indígena para orquesta (op. 88)*. Washington, D.C.: Pan American Union, 1955.
- _____, *Bochica*. Op. 73. ms. 1939. Interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional en Bogotá, el 12 de abril de 1940.
- Zambrano, Carlos (ed.). *Etnopolíticas y racismo: conflictividad y desafíos interculturales en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.