UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Evocaciones, referencias e invenciones de la música indígena: una aproximación a la música de Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) y Manuel José Benavides (1931).

Juan Francisco Arboleda Obando

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá, Colombia
2020

Evocaciones, referencias e invenciones de la música indígena: una aproximación a la música de Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) y Manuel José Benavides (1931).

Juan Francisco Arboleda Obando

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Musicología

Director (a):

Ph.D. Jaime Cortés Polanía

Codirector (a):

Mag. Roberto Rubio

Línea de Investigación:

Musicología

Grupo de Investigación:

Musicología en Colombia

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas

Bogotá, Colombia

2020

Wunsch, Indianer zu werden

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.

Deseo de ser indígena

Si uno fuera un indígena, pronto preparado y sobre el caballo corredor, inclinado en el aire, una y otra vez brevemente temblaría sobre el suelo oscilante, hasta que se dejaron las espuelas, pues no había ningunas espuelas, hasta que se tiraron las riendas, pues no había ningunas riendas y apenas viera frente a sí la tierra como suave brezo segado, ya sin el cuello ni la cabeza del caballo.

Franz Kafka, *Betrachtung* (Leipzig: Rowohlt Verlag, 1912).

Ndosertanëng

Ndás cuanttsabobuatm chë ndosertaná ca
¿ndoñ mondoben jualiamëng
librësangá o betiyëng?

Canyëng y inÿeng
batsá y bëtscá mondëtatsëmb

Bëneten
atsbe bëtstaitá tmojuantsbuaché
canÿe librësá
tmonjuayan tonday condëtatsëmbo ca

Ibetn
shinÿoc jotbeman
chabe cucuatsiñ
coca tsbuanach jtsebuertanayan
uayasac jtsichamuan
ndayá chiñ bnetsabinÿnan.

Analfabetas

A quién llaman analfabetas
¿a los que no saben leer
los libros o la naturaleza?

Unos y otros
Algo y mucho saben

Durante el día
A mi abuelo le entregaron
Un libro:
Le dijeron que no sabía nada.

Por las noches
Se sentaba junto al fogón,
En sus manos
Giraba una hoja de coca
Y sus labios iban diciendo
Lo que en ella miraba.

Hugo Jamioy Juagibioy, *Bínÿbe Oboyejuayëng / Danzantes del viento* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010).

Agradecimientos

Agradezco a mi familia, mis papás y mi hermano por todo el apoyo.
Agradezco a la familia Düh-Macor y a la memoria de Sepp.
Agradezco a los profesores de la maestría Carlos Miñana, Egberto Bermúdezy Jaime Cortés por todas las enseñanzas, críticas y sugerencias que hicieron para poder mejorar y completar este trabajo.
Agradezco a mis tutores, ya que me guiaron para medianamente organizar lo que parecía irreparable.
Agradezco a las personas que entrevisté, quienes me regalaron generosamente su tiempo. En este sentido agradezco particularmente al compositor Manuel Benavides.
Agradezco a mis compañeros de la maestría, por toda la compañía durante este proceso arduo y tedioso.
Agradezco a mis amigos de la debilitada y feneciente cátedra de guitarra del Conservatorio.
Agradezco a todas las llamas escupientes por ahí.

Resumen

Las expresiones artísticas que se proponen evocar algún aspecto indígena se han presentado a lo largo del continente americano, en los siglos XIX y XX, bajo las etiquetas indianismo e indigenismo. En el contexto de las artes en Hispanoamérica la etiqueta utilizada generalmente ha sido “indigenismo”. El objetivo de esta monografía es establecer una caracterización de este concepto en el contexto de la música académica colombiana. Para ello se llevó a cabo un estudio de la producción de tres compositores: Manuel José Benavides (1931-), Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) y Raúl Mojica Mesa (1928-1991), ya que algunas de sus obras realizadas durante los años 1960-1990 representan esta temática. Para ello, se consideran las convenciones generales o lugares comunes que utilizan los compositores para evocar, referenciar y/o inventar el concepto de indígena. Sin embargo, es necesario recalcar que, en este marco general, cada uno de los autores desarrolla una visión diferente del indigenismo al utilizar estas convenciones interrelacionadas en contextos musicales y extramusicales diversos. Esta disimilitud se produce según el lugar de procedencia, énfasis en la formación profesional y producción investigativa sobre la “música indígena”, en la que estuvieron envueltos cada uno de manera diferente, fundamentalmente como resultado de su vinculación con el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. De este modo, el estudio profundiza en la manera cómo se articulan las manifestaciones sonoras indígenas con la reinterpretación de cada compositor, realizada sirviéndose de los medios compositivos propios de la tradición musical occidental en los cuales se educaron. Como resultado, crearon una música de concierto cuya significación se construye socialmente y que asimismo refleja en lo musical los debates sobre multiculturalidad que se habían abierto en los discursos tanto a nivel nacional como continental.

Palabras clave: Indigenismo, Música académica colombiana, Manuel José Benavides, Jesús Pinzón Urrea, Raúl Mojica Mesa.

Abstract

The artistic expressions that pretend evoke any indigenous aspect have been made across the american continent in the 19th and 20th centuries under the labels indianismo and indigenismo. In art's context in Hispanic America the label generally used has been "indigenismo". This monograph's main objective is to stablish a characterization of this concept in colombian academic music's context. To accomplish this a study of three composers' production was carried out: Manuel José Benavides (1931-), Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) and Raúl Mojica Mesa (1928-1991), because some of their works composed during the period 1960-90 represent this thematic. For this purpose, the general conventions or common places that the composers use to allude, evoke and/or represent the indigenous thematic are considered. However, it is necessary to emphasize that, in this general framework, each one of the composers develops a different vision of indigenismo when using this conventions interrelated in diverse musical and extramusical contexts.This dissimilarity is produce depending on birthplace, emphasis in the professional education and research production on "indigenous music", to which each one was linked in different ways, fundamentally as a result of their connection with the music conservatory at Universidad Nacional de Colombia. Thereby, the text deepens in the ways in which this indigenous sonorous manifestations are articulated with each composers' reinterpretation, made through the composition means of western musical tradition in which they were educated. As a result, they created concert music whose significance is socially built, and that likewise reflects in the musical context the discussions about multiculturality that had opened in national and continental discourses.

Keywords: Indigenismo, Colombian academic music, Manuel José Benavides, Jesús Pinzón Urrea, Raúl Mojica Mesa.

Contenido

Pág.

Resumen ..... **VII**

Lista de figuras ..... **XI**

Lista de tablas ..... **XIII**

Introducción **1**

1. Contexto histórico..... 5
   1.1 Indianismo en Brasil. 10
   1.2 “Indianist movement” en EEUU. 14
   1.3 Indigenismo en Hispanoamérica 17
      1.3.1 Indigenismo en el siglo XX 19
      1.3.2 El sistema interamericano y la diplomacia musical estadounidense 19

2. Convenciones generales **22**
   2.1 Entorno (paisaje) 26
   2.2 Repetición 27
   2.3 Aspectos melódicos y escalística 28
   2.4 Lenguas indígenas 33
   2.5 Timbre 35
   2.6 Textura 36

3. Manuel José Benavides **39**
   3.1 Formación 39
   3.2 Convenciones que caracterizan la temática indígena en la obra de Benavides. 41
      3.2.1 Inestabilidad. 42
      3.2.2 Escalas pentafónicas. 45
      3.2.3 El tono menor y la modalidad. 49
   3.3 La disimilitud entre contenido musical y extra musical en *Yagé*..... 50
   3.4 Conclusiones..... 55

4. Jesús Pinzón Urrea **59**
   4.1 Pinzón Urrea y la investigación musical en Colombia desde el CEDEFIM..... 59
      4.1.1 La actividad de Pinzón Urrea en el CEDEFIM 60
      4.1.2 El indigenismo en la ecléctica producción compositiva de Pinzón Urrea. 63
   4.2 Convenciones generales 69
      4.2.1 Entorno (paisaje) 70

4.2.2 Ostinatos ... 72
4.2.3 Percusión ... 76
4.2.4 Aspectos melódicos y escalística ... 78
4.2.5 Lenguas indígenas ... 88
4.3 Conclusiones generales ... 92

5. Raúl Mojica Mesa ... 95
5.1 Formación ... 95
5.2 Investigaciones y escritos de Mojica Mesa ... 98
5.3 La obra compositiva de Mojica Mesa ... 103
5.4 El ciclo de las Canciones onomatopéyicas guajiras. ... 106
5.4.1 Entorno ... 111
5.4.2 Repetición ... 112
5.4.3 Aspectos melódicos y escalística ... 113
5.4.4 Uso de lenguas indígenas ... 114
5.4.5 Textura ... 118
5.5 Conclusiones ... 119

6. Conclusiones ... 122

A. Anexo 1: Indigenismo en Hispanoamérica en el siglo XX ... 131

B. Anexo: 2: Análisis de textos y de forma de las tres canciones restantes de Raúl Mojica Mesa ... 139

Bibliografía ... 153

Lista de figuras

Figura 2-1 Inicio de *Égloga incaica* de Antonio María Valencia (cc. 1-15)..... 34
Figura 3-1 Yagé, Motivo 1 (Allegro cc.1-2) 42
Figura 3-2 Yagé, Motivo 2 (Allegro cc.12-13). 42
Figura 3-3 Yagé, Motivo 3 (Andante cc.153-57). 43
Figura 3-4 Yagé, Puente modulante en el primer allegro. (cc. 63-79). 44
Figura 3-5 *Lamento indígena* para voz y piano (cc. 1-11). 46
Figura 3-6 *Lamento indio* para guitarra solista. 48
Figura 4-1 *Rito Cubeo*, Mov 1 letra de ensayo F. 71
Figura 4-2 *Bico Anamo* Letra de ensayo G. 71
Figura 4-3 *Rito Cubeo*. Mov 3. (cc. 6-9). 72
Figura 4-4 Inicio de *Rito Cubeo*. 74
Figura 4-5 *Goé Payarí*. Mov. 2 *Siriri Payari* (Módulo 49-54)..... 75
Figura 4-6 Inicio de *Ñeé Iñati*..... 76
Figura 4-7 *Rito Cubeo*, mov. 2, Letra de ensayo E (cc.38-45). 77
Figura 4-8 *Rito Cubeo*, Mov. 1, cc. 17-20, luego de 19 módulos en el principio. 79
Figura 4-9 *Rítmica 3*, mov. 2. *Melódica* (cc.7-11). 80
Figura 4-10 Rítmica 3, 2° mov. Melódica (cc. 21-27). 80-1
Figura 4-11 *Goé-Payari*, Mov. 2, Moderato (doloroso) (Luego del módulo 43). 81
Figura 4-12 *Bico Anamo*. (Módulos 41-43). 82
Figura 4-13 *Rito Cubeo*, mov. 2 (cc.21-5). 83
Figura 4-14 *Goé-Payari*, Mov. 3, (Módulo 16). 83
Figura 4-15 *Bico Anamo,* parte vocal (Módulos 44-47). 84
Figura 4-16 Rito Cubeo, mov. 1 (módulo 15). 86
Figura 4-17 Rito cubeo, mov. 3 (cc. 34-7)..... 87
Figura 4-18 Inicio de *Ñeé Iñati*..... 88
Figura 4-19 *Ñeé Inati* (cc.36-45). Ejemplo de sección homofónica (coral) seguido de sección imitativa. 89

Figura 4-20 *Goé-Payari*, Mov. 1, Módulo 29 y 30 (cc. 1-8). 91-2
Figura 4-21 *Evocación huitota*, mov.1 Eventos (cc.18-21).....92
Figura 5-1 *Jamuine Taerrín Paú,* Esquema rítmico en el que se basa el acompañamiento y fragmento de acompañamiento del piano (cc.6-7).....113
Figura 5-2 *Jamuine Taerrín Paú*, Parte A en donde se musicaliza el texto primero en wayuunaiki y luego en español (cc. 5-15).....117-8
Figura 5-3 Fragmento de *Nostalgia arhuaca* (cc. 7-9). 119
Figura 6-1 *Nostalgia arhuaca* (cc. 7-21). 142-3
Figura 6-2 *La Mahjayura*, Parte A e inicio de variaciones melódicas de A' (cc. 8-23)……..147-8
Figura 6-3 *Por tierras del paraver*, Parte A musicalizando la tercera estrofa y A' la cuarta estrofa (cc. 25-40). 151-2

Lista de tablas

Pág.

Tabla 3-1 Comparación estructura de la obra Yagé con la forma del ciclo del poema sinfónico. 52
Tabla 3-2 Distribución de los motivos en la obra. 53

Introducción

Aunque el indigenismo ha sido una manifestación esporádica en la música académica en Colombia (al menos si se lo compara con otros casos como México o Perú), varios compositores han creado obras con claras intenciones indigenistas. En la bibliografía disponible se citan obras de primera mitad del siglo XX: como *Furatena* Op. 76 (1943) y *Ceremonia indígena* Op. 88 (1955) de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), *Égloga incaica* (1935) y *Cinco canciones indígenas* de Antonio María Valencia (1902-1952) y *La coronación del Zipa en Guatavita* (1938) de Carlos Posada Amador. Posteriormente han aparecido obras con un lenguaje más contemporáneas como *Wespensterben (Inventario IV)*: *Homenaje a José María Arguedas* (2007-2008) de Germán Toro Pérez (1964-)[1] (para ver un listado completo de obras véase el anexo 1). Estos ejemplos ilustran cómo el indigenismo ha sido una motivación creativa para varios compositores colombianos.

Algunos trabajos previos han comentado la presencia de este indigenismo musical. Por este motivo, el objetivo de esta monografía es avanzar en la comprensión del indigenismo, en este caso a partir de una caracterización analítica de algunas de las obras que se han asociado con esta temática. No obstante, dada la amplitud del tema, el estudio se concentra en tres compositores de una misma generación: Manuel José Benavides, Jesús Pinzón Urrea y Raúl Mojica Mesa. En un inicio

---

[1] Varias de estas obras aparecen referenciadas en Egberto Bermúdez, "Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?", *Revista Credencial* 120, (1999): 8-10; Ellie Anne Duque, "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX", en *Gran Enciclopedia de Colombia,* vol. 7, (Colombia: Casa Editorial El Tiempo, Círculo de Lectores, 2007), 89-110; Rondy Torres L., "Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20", *Boletín OPCA* 5 – *La Música como patrimonio: identidad y mestizaje*, (2013): 28-32. También son muy importantes los escritos de Carlos Barreiro Ortiz incluidos en artículos periodísticos, folletos y cuadernillos de CDs.

también se consideró la obra de Guillermo Rendón, pero finalmente se excluyó por su magnitud y complejidad. Rendón merece un estudio por separado que aborde tanto su labor musical como intelectual. De igual forma, no sobra aclarar que esta monografía no se ocupa del indigenismo en la música popular, puesto que es un tema que por su importancia y amplitud necesita una o varias monografías aparte.

El indigenismo de Benavides, Pinzón Urrea y Mojica Mesa estuvo unido por experiencias comunes: los tres estuvieron vinculados al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia y a las investigaciones etnomusicológicas allí realizadas. Sus obras, etiquetadas como indigenistas, fueron compuestas entre 1960 y 1990, años en los que lo indígena tuvo una nueva presencia musical, cultural y social en el país. Además de los estudios etnomusicológicos sobre música indígena en Colombia y América Latina, en dicho periodo también se dieron a conocer muchos resultados de las investigaciones que desde las ciencias sociales se venían publicando sobre el pasado y el presente indígena. Estos nuevos materiales, así como el contexto de reivindicaciones sociales y étnicas con resonancia política, motivaron a Benavides, a Pinzón Urrea y a Mojica Mesa para crear sus obras con claras evocaciones, referencias e invenciones de lo indígena.

El propósito principal ha sido identificar en qué consisten esas evocaciones, referencias e invenciones. Para ello se ha escudriñado qué información y preconceptos tenían los compositores sobre las manifestaciones sonoras indígenas, qué narrativas entretejieron detrás de ellas y cómo articularon estos elementos en sus creaciones. Este ejercicio llevó a establecer unos datos biográficos y a revisar los escritos producto de sus investigaciones etnomusicológicas. Con Benavides, el único compositor vivo, se realizaron entrevistas con el fin de esclarecer sus reflexiones sobre sus obras indigenistas. A partir de esta información se identificaron las metodologías que utilizaron para sus estudios, a qué conclusiones llegaron sobre las culturas indígenas a partir de sus pesquisas y cómo integraron todo ello (en caso de que lo integraran) con el contenido extramusical que plantearon para sus composiciones. Luego, estos

datos los confrontamos con la caracterización analítica de las obras, algo que permitió establecer tanto los recursos musicales que cada compositor usó para representar lo indígena, como los recursos que compartieron los tres. Para la caracterización analítica se emplearon los enfoques hermenéutico y formalista. Por un lado, el enfoque hermenéutico se abordó al informarse sobre los compositores, sus escritos y realizar entrevistas; por otro lado el formalista consistió básicamente en métodos tradicionales (estructural melódico, armónico, de forma y versificación). Aunque también fue necesario documentarse sobre distintos enfoques de análisis semiótico, finalmente se decidió no usar ningún enfoque o teoría analítica específica. Esto debido a que resultó más efectivo conciliar la información contextual aportada desde el acercamiento hermenéutico con el formal sin restricciones, según lo requería la música. Por último, se articuló toda la información para mostrar de qué manera convergen los juicios *a priori* y búsquedas estéticas en sus composiciones, para concluir así con una caracterización de su música clasificada como “indigenista”.

El texto se divide en cinco capítulos. En el capítulo 1 se realiza una contextualización y revisión bibliográfica de las manifestaciones artísticas etiquetadas como indianistas e indigenistas en los siglos XIX y XX. Por esto, se inicia comentando sobre el indianismo en Brasil y Estados Unidos, hasta llegar al indigenismo latinoamericano del siglo XX. El capítulo 2 está dedicado a presentar los principales recursos musicales y/o textuales que, a manera de convenciones, emplearon los tres compositores para elaborar un discurso indigenista en sus obras. Los siguientes tres capítulos están dedicados al estudio de caso de cada uno de los compositores. En el capítulo 3 se estudian las obras de Benavides, se comentan los aspectos generales que caracterizan la utilización de la temática indígena y se analiza su obra *Yagé,* que resulta paradigmática para explicar cómo se construye el significado cultural en una obra indigenista. En el capítulo 4 se examinan las obras de Pinzón Urrea. Para ello, se revisó su actividad investigativa, sus concepciones compositivas sobre el indigenismo y se estableció la relación entre las convenciones generales y algunos fragmentos de sus obras indigenistas.

El capítulo 5 se centra en Mojica Mesa. Allí se examinan sus investigaciones y escritos sobre las culturas indígenas, así como la influencia de la cultura regional de la costa atlántica colombiana en su concepción del indigenismo. Además, la caracterización analítica se centra en las evocaciones indigenistas incluidas en cuatro canciones de los dos ciclos de *Canciones onomatopéyicas guajiras* (1970-1981), y se abordan los aspectos musicales y literarios. Por último, en las conclusiones se articulan los resultados extraídos de cada uno de los capítulos y se establece un panorama parcial de cómo se desarrolló el indigenismo musical colombiano en este periodo y cuáles fueron sus características principales.

1. Contexto histórico

El indigenismo surgió como una respuesta a los desmanes, maltrato, discriminación y desalojo de tierras a los que han sido sometidas las poblaciones indígenas desde la conquista por parte de los españoles, y que continuaron tras los procesos de independencia en las sociedades de América Latina. Como resultado de esto, el indigenismo se ha entendido a sí mismo como una defensa de los indígenas contra la explotación y la injusticia, y también como una crítica tanto del establecimiento político y socioeconómico, como de los prejuicios negativos contra los indígenas. Sin embargo, el indigenismo implica un cierto tipo de protección, ya que históricamente no ha incluído la defensa propia de derechos llevada a cabo por los indígenas.

En este contexto, el indigenismo se entiende como una corriente integrada dentro de un proceso histórico, cuya finalidad de defensa y crítica se ha mantenido, y para el que se reconocen dos importantes precursores: en primer lugar, el trabajo del humanista Bartolomé de las Casas en el siglo XVI; en segundo lugar, el Indianismo del siglo XIX. Marcado históricamente por estos dos precedentes, el indigenismo modernizante del siglo XX se caracteriza por tres aspectos: 1) que se ubica al “problema del indígena” en el centro de los esfuerzos de modernización nacional y de los procesos de revolución y renovación nacionales; 2) que buscó convertirse en un tema de política de Estado (aunque esta posición solo llegó a consolidarse en México, Perú y en menor medida en Bolivia y Brasil); 3) y que para realizar sus reivindicaciones y exponer su perspectiva sobre la mejor manera de solucionar el

"problema del indígena" se basó en teorías sociales "contemporáneas", tales como el positivismo, eugenicismo, relativismo y/o marxismo[2].

Tarica, experta norteamericana en literatura indigenista, define este término como la designación que se da a un amplio espectro de discursos desde la política, las ciencias sociales, la literatura y las artes; y que están ligados al estatus del indígena en las sociedades latinoamericanas[3]. Las manifestaciones más importantes se dieron especialmente entre los inicios del siglo XX hasta inicios de la segunda mitad del mismo siglo, especialmente en México, Perú y Bolivia, donde fue una característica del nacionalismo revolucionario.

Puesto que a lo largo de los años han confluido muchas posturas dentro de este discurso, es muy difícil establecer los lineamientos generales que articulan este movimiento a nivel continental. Sin embargo, es indudable la existencia de ciertas características básicas esenciales. Tarica propone cuatro:

> "The first of these concerns its object: indigenismo is about native peoples and their situation in Latin America-what it is and what it should be. The second is that indigenismo is a discourse about national identity, one that gives "the Indian" and Indianness a central role. Third, indigenismo is generally voiced by non-indigenous criollos and mestizos, rather than by indigenous people themselves. Finally, fourth, indigenismo is primarily a form of activism or polemic; it is a counter-discourse or discourse of defense"[4].

Por ende, se puede afirmar que el discurso del indigenismo es un fenómeno específico de los Estados Modernos de América Latina. Por eso, su mayor apogeo se dio en el periodo de 1910 a 1970, desarrollándose especialmente en México y Perú (donde cumplió un papel importante en la formación histórica, política y social) y alcanzando también una actividad significativa en Bolivia y Brasil. En el caso del primero, es de destacar que fue importante porque ayudó a conducir a la Revolución Nacional de 1952, mientras en Brasil se destaca por su orientación

[2] Tarica, "Indigenismo", 1-2.
[3] Tarica, "Indigenismo", 1.
[4] Tarica, "Indigenismo", 3.

proteccionista. Sin embargo, en otros países donde no tuvo tanto peso político, el indigenismo también fue importante, como subraya Tarica:

> "Indigenismo in other countries, such as Colombia, Argentina, Ecuador, and Guatemala, had a more limited impact politically; it remained a marginal or momentary phenomenon, yet not without significant achivements in literature, the arts, and archeology. Indigenismo in all of these countries, regardless of its ultimate impact, aimed to "nationalize" present-day indigenous peoples by viewing them as a source of vitality and cultural particularity"[5].

En este contexto se entiende que hayan jugado un rol muy importante las representaciones indigenistas desde las artes plásticas, la música, la literatura y la antropología, entre otras. Estos lineamientos generales permiten entrever cómo se desarrolló el indigenismo en las artes, pues éste llegó a ser una parte importante de las vanguardias artísticas y de los movimientos políticos progresistas. Por este motivo, haya llegado a ser una política de Estado o no, sí que logró convertir el "problema del indio" en un elemento central del debate sobre la modernización y al indígena en un elemento de identidad nacional[6].

Sin embargo, aunque el indigenismo es el término con el que se han reconocido las obras que estudiadas en esta monografía, es importante tener en cuenta que se han usado otros términos para identificar las diferentes manifestaciones artísticas que evocan lo indígena. Por eso, sin entrar en una discusión más compleja, es necesario establecer los diversos usos de los términos. La palabra "indigenismo" deriva de la palabra "indígena". Se consolidó como contraposición al sentido peyorativo que "indio" había tomado, teniendo también presente que en los últimos años esta palabra ha sido re adoptada a manera de honra y orgullo por algunos indígenas en diversos países.

El término más controvertido de diferenciar de "indigenismo" es "indianismo". El indianismo se suele distinguir como un estilo literario romántico y decimonónico de

---

[5] Tarica, "Indigenismo", 7.
[6] Tarica, "Indigenismo", 2.

exaltación del indígena, especialmente importante en Brasil. Sin embargo, su utilización también es común entre los musicólogos brasileños para caracterizar la música académica latinoamericana con influencias indígenas, hasta por lo menos la primera mitad del siglo XX, como se puede ver en los trabajos de Volpe y Béhague[7]. Contrastando con este uso, en Hispanoamérica también se hace referencia al indigenismo musical del siglo XIX para referirse a un repertorio que incluye la música brasileña a la que la musicología de aquel país, incluidos los autores antes referidos, nombran como indianismo. Este es el caso del autor chileno Pérez de Arce[8]. Sumado a esta dificultad para desenmarañar la diferencia, se debe tener en cuenta que con "indianismo" también se hace referencia a los movimientos sociales de finales del siglo XX que están en rechazo directo del indigenismo[9].

También existen otros términos menos contradictorios, sobre todo procedentes de otros idiomas. Entre ellos encontramos: "indigenism", término inglés que hace referencia al movimiento global de defensa de las poblaciones indígenas, movimiento llevado a cabo por los mismos indígenas. "Nativism", también proviene del inglés, aunque captura algunos elementos del pensamiento indigenista, es entendido en Estados Unidos con una connotación política reaccionaria, mientras en Latinoamérica el indigenismo representaba un ala políticamente progresista. Finalmente, "indigénisme" es una palabra francesa empleada por los autores del movimiento literario haitiano del siglo XX que enaltecía sus orígenes africanos[10].

---

[7] Maria Alice Volpe, "Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s", (Tesis de doctorado, University of Texas at Austin, 2001); Gerard Béhague, "Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from México, Perú and Brazil", *Latin American Music Review* 27, 1 (2006): 28-37.
[8] José Pérez de Arce A., *El indio inaudible: El indigenismo musical del siglo XIX* (Santiago: Las Canteras de Colina, 2018).
[9] Estelle Tarica, "Indigenismo", *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, http://latinamericanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-68 (consultado el 27 de agosto de 2018): 2.
[10] Al respecto ver Tarica, "Indigenismo", 2-3.

Por otra parte, es importante anotar que existen, con diversas etiquetas, antecedentes de composiciones musicales con referencias a la temática indígena desde la época colonial, tales como la obra *Hanacpachap cussicuinin* (1631) de Juan Pérez Bocanegra (1560-1645)[11]. Tampoco se debe olvidar que estas representaciones musicales en América están en continuo diálogo con las realizadas con Europa, que asimismo se insertan en lo más profundo de su patrimonio cultural. Según Gorge, en su historia en occidente, el indianismo musical, aunque esquematizando una realidad más compleja, se puede sintetizar en la sucesión de tres periodos históricos: periodo barroco,periodo post-romántico y periodo modernista[12]. De este modo, cada periodo se vería representado por obras importantes. El barroco por *The Indian Queen* (1695) de Henry Purcell y *Les Indes Galantes* (1735) de Jean-Phillipe Rameau. El post-romanticismo al final del siglo XIX por "*New World*" *Symphony* (1893) de Antonín Dvořák y en EEUU por la *Suite No.* 2*, Indian*, Op. 48 de McDowell (1897) y otras de Farwell y Loomis. Por su parte, el periodo modernista, influido por *Le Sacre du Printemps* (1913) de Igor Stravinsky, se ve representado por *Indianische Fantasie* (1913-14) de Ferruccio Busoni, y *The Indians* (1921) de Charles Ives. Asimismo, Gorge señala que el indianismo musical continuó desarrollándose en obras de Darius Milhaud (*L'Homme et son désir,* 1921), Julián Carrillo (*Preludio a Colón,* 1922), Heitor Villa-Lobos (*Tres poemas indigenas,* 1926) y Edgard Varèse (*Amériques,* 1921 y

---

[11] Para más información véase Robert M. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968): 280–281; Bruce Mannheim, "A Nation Surrounded", en *Native Traditions in the Postconquest World*, ed. Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins (Dumbarton Oaks, 1998): 383–420 y Bruce Mannheim, "Leer a Juan de Pérez Bocanegra, su Ritual Formulario y Hanaq pachap kusikuynin.", Introducción a Juan Pérez Bocanegra (1631) *en Ritual formulario e institución de curas*, *edición facsímil* (Cusco: Facultad de ciencias sociales, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, 2012): xxi-xxvii.

[12] Emmanuel Gorge, *L'histoire de l'imaginaire musical amérindien. Structures et typologies* (Paris: L'Harmattan, 2000): 9. Otro movimiento con el que se podría ligar el indigenismo fue el movimiento conocido como Jindyworobaks de Australia, con compositores como Clive Douglas, John Antill y James Penberthy. Para más información véase Peter Kirkpatrick, "'Fearful Affinity': Jindyworobak Primitivism", en *Adelaide: a literary city*, ed. Philip Butterss (Adelaide: University of Adelaide Press., 2013): 125-46; y *Opera Indigene: Re/presenting First Nations and Indigenous Cultures*, ed. Pamela Karantonis y Dylan Robinson, (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera) (Londres y Nueva York: Routledge, 2016), en este libro hay artículos de varios autores sobre la relación entre ópera e indianismo en Australia, Canadá, Estados Unidos, Brasil, entre otros países.

Ecuatorial, 1934). Incluso, enumera como post-modernistas obras de Olivier Messiaen (*Harawi,* 1945 y *Turangalîla-Symphonie,* 1946-48) y André Jolivet *(Hopi Snake Dance,* 1948). Finalmente, por la búsqueda de universalidad y síntesis de culturas menciona obras de Karlheinz Stockhausen *(Stimmung,* 1968); François-Bernard (Mâche *Rituel d'oubli,* 1969); Luciano Berio (*Coro,* 1975-76) y Costin Miereanu (*Terre de Feu*, 1976). Visto desde esta perspectiva, es claro que las obras indigenistas de los compositores colombianos estudiados en esta monografía se insertan en un contexto mucho más amplio, que incluso trasciende el contexto continental. Los antecedentes más importantes se comentan brevemente a continuación.

1.1 Indianismo en Brasil.

Con respecto al indianismo, es importante considerar que, durante el siglo XIX tras la independencia, las nuevas repúblicas buscaron contrarrestar el simbolismo europeo (en este caso el español y portugués), y desarrollaron nuevos modelos propios para consolidar la recién conseguida autonomía política nacional. El indianismo fue el movimiento nacionalista romántico brasileño basado sobre una estilización del tema indígena. Junto con el paisaje, fueron los mayores símbolos de la nacionalidad en el arte musical brasileño entre 1870 y 1930[13]. Como escribe Volpe sobre el caso brasileño:

> "Romanticism acknowledged the Indian as the legitimate inhabitant of the conquered land, and, consequently, considered the Indian as the authentic Brazilian ancestor. Therefore, the native inhabitant and local nature became the key elements of nationalization of Brazilian literatura in the nineteenth century"[14].

[13] Volpe, "Indianismo and landscape", 1.
[14] Volpe, "Indianismo and landscape", 156.

El indianismo se manifestó en la literatura, las artes plásticas y la música brasileña[15]. La particularidad de Brasil, con respecto a las naciones hispanoamericanas, surgió debido a la constitución del imperio, que utilizó el indianismo sistemáticamente como representación simbólica de la "monarquía en los trópicos"[16], e incluso luego de depuesto D. Pedro II, continuó siendo importante aunque fue perdiendo influencia progresivamente.

En literatura, el precedente fue el primer texto que ofrecía una base programática del nacionalismo en Brasil escrito por Ferdinand Denis (1798-1890)[17]. Sus ideas influyeron posteriormente en el primer grupo de escritores brasileños con un programa nacionalista explícito llamado "grupo da Niterói"[18], quienes realizaron la publicación de dos números una importante revista considerada precursora del romanticismo en este país y en donde Gonçalves de Magalhães publicó el "manifiesto" del grupo[19]. Sin embargo, es importante resaltar que el interés de este grupo en representar simbólicamente la identidad nacional a través del indianismo, encontró posteriormente críticas de Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878)[20]. La literatura indianista llegó a representar el paradigma de identidad nacional en textos desde finales del siglo XVIII, como: *O Uraguai* (1769) de Basílio da Gama (1740-95) y posteriormente en el siglo XIX en textos como: *O Guarany* (1857) e *Iracema* (1865) de José de Alencar (1829-1877), *Jupyra* (1872) de Bernardo Guimarães

---

[15] Para un estudio sobre el indianismo en Brasil véase David Treece, *Exiles*, *Allies*, *Rebels*: *Brazil's Indianist Movement*, *Indigenist* Politics, and the *Imperial Nation-State*, Contributions in Latin American Studies, 16 (Westport, CT.: Greenwood Publishing, 2000).
[16] Volpe, "Indianismo and landscape", 158.
[17] Ferdinand Denis, *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1826).
[18] Este grupo escritores brasileños fue conformado en París entre 1833-36, estuvo conformado por Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), João Manuel Pereira da Silva (1817-1897), and Cândido de Azeredo Coutinho. Volpe, "Indianismo and landscape", 155-6.
[19] Domingos José Gonçalves de Magalhães, "Ensaio sobre a história da literatura no Brasil", *Nitheróy, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes* 1 (París: Dauvin et Fontaine, Libraries, 1836): 132-159.
[20] Volpe, "Indianismo and landscape", 154-5.

(1825-1884) y *Americanas* (1875) de Machado de Assis (1839-1908)[21]. Esta literatura "indianista" del siglo XIX que destacó en Brasil, se caracterizó por la exaltación del indígena, resaltando su valentía, heroicidad, etc., integrándolos a los mitos indianistas[22].

Las artes visuales indianistas se vieron representadas por artistas como Eduardo de Sá (1866-1940), Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884), Vítor Meireles de Lima (1832-1903), Rodolfo Amoedo (1857-1941) y José Maria Oscar Rodolfo Bernardelli (1852-1931)[23]. Por su parte, en el plano musical los géneros que más se desarrollaron fueron la ópera y el poema sinfónico. En la época imperial destacan las obras de Carlos Gomes (1836-1896)[24] (cuya ópera *Il Guarany*, basado en el texto de Alencar ya referido, fue estrenada en Brasil para el cumpleaños de D. Pedro II en 1870). En el periodo de la primera república, por su parte, destacan las obras de Alberto Nepomuceno (1864-1920)[25], Joaquim Torres Delgado de

---

[21] Volpe, "Indianismo and landscape", 156-7.

[22] Volpe enumera los siguientes mitos indianistas, entre otros: "the frontier myth, the myth of national origins, the mythical couple, the Edenic myth, the myth of the good Indian, the myth of primitive savagery, the captive myth, the diluvian myth, the sacrificial myth, and the identification of the Indian with surrounding nature". Volpe, "Indianismo and landscape", 8. Estos mitos llegaron al indianismo luego de grandes procesos de transformación. No es posible ahondar sobre cada uno de los mitos que conforman el universo tópico del indianismo, pero sí se señala la importancia de futuros estudios al respecto, como el realizado por Ter Ellingson sobre el mito del "mito del buen salvaje".

[23] Para un listado completo véase Volpe, "Indianismo and landscape", 156-9.

[24] Especialmente sus óperas Il Guarany (1870) y el preludio "Alvorada" de Lo Schiavo (1889). Para más información sobre estas obras y el autor véase Gerard Behague, "Il Guarany", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. (London: Macmillan Press Limited. 1992); Gerard Béhague, "Lo Schiavo", *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press Limited, 1992); Maria Alice Volpe, "Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: *Il Guarany*", *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 23, 2 (otoño-invierno, 2002): 179-194; Volpe, "Indianismo and landscape", 131-54 y 171-87 y Maria Alice Volpe, "Indianismo in Brazilian Romantic Opera: Shifting Ideologies of National Foundation", en: Pamela Karantonis, Dylan Robinson (eds.). *Opera Indigene: Re/presenting first nations and Indigenous Cultures* (Londres: Hampshire: Ashgate, 2011). Para un contexto más general del compositor y su contexto véase Marcus Góes, *Carlos Gomes - A Força Indômita* (Pará, Secult ,1996); Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical Milieu* (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004) y Francisco Curt Lange, "A música erudita na regência e no império", *História Geral da Civilização Brasileira, tomo* 2, *vol.* 3; 2d. ed. Sérgio Buarque de Hollanda (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969): 369-409.

[25] Como en la obra *Uiaras* (1897); que sin embargo está perdida. También destacan obras como *Iara* (1895) de Gama Malcher'; *Iracema* (estrenada en 1937) de J. Octaviano; *Ponaim* (estrenada

Carvalho (1872-1921)[26] y Francisco Braga (1868-1945)[27], y relacionado con el modernismo (específicamente con la Semana de Arte Moderno en São Paulo en 1922), Heitor Villa-Lobos[28].

Esto se enlaza con lo que estaba ocurriendo en Hispanoamérica, donde las élites criollas hicieron de la figura del indígena una característica recurrente del pensamiento republicano y nacionalista. Como consecuencia, hubo un fuerte desarrollo de la figura del indígena como un elemento de identidad nacional en las artes plásticas, la literatura y la música. En las artes plásticas se desarrolló especialmente a través de la pintura de escenas de la conquista; en la literatura, desde el costumbrismo y los elementos que de ésta mantuvo la literatura romántica latinoamericana; y finalmente en la música, donde se destacó la ópera y en menor medida el poema sinfónico. Al respecto Tarica señala:

> "In post-colonial Spanish America, indigenous figures and myths became a recurring feature of republican thought and Creole nationalism, as the region sought to secure an identity that was distinct from Spain; a similar process occurred in 19th-century Brazil. The pre-Columbian past became embedded in national self-concepts and could be found in the monuments and writings tasked with forming national memory (…)"[29].

---

en 1935) de Vitor Ribeiro Neves; *Imbapara* (1928) de Lorenzo Fernandez y *Iara* (1942) de Francisco Mignone.

[26] Especialmente su ópera *Moema* (1890). Volpe, "Indianismo and landscape", 187-203.

[27] Especialmente su poema sinfónico *Marabá* (1898) y su ópera *Jupyra* (1898). Para más información véase Rubens Russomano Ricciardi, "A ópera *Jupyra* no contexto geral de Francisco Braga", en *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v.1, org. Maria Alice Volpe (Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012): 339-353; Isa Queirós Santos, *Francisco Braga.* (Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, Divisão Cultural, 1952); Gomes Tapajós, *Francisco Braga*. (Rio de Janeiro: Pongetti, 1937) y Volpe, "Indianismo and landscape", 204-224.

[28] Sobre Villa-Lobos la bibliografía es demasiado extensa, en la USP se realiza el Simposio Villa-Lobos en cuyos anales se presentan artículos de temas variados sobre su obra. Específicamente sobre la relación de Villa-Lobos con el indianismo véase Volpe, "Indianismo and landscape", 289-319. Para análisis específicos de obras indianistas véase los trabajos de Ferrão Moreira, Piedade y Ramírez Salaberry. Por su parte, para un estudio de las fuentes sobre culturas indígenas usadas por Villa-Lobos véase Daniel Zanella dos Santos, "O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características", (Anales del "IV Simpósio Villa-Lobos", São Paulo, 10-2 de diciembre de 2018). Para ver las referencias aquí mencionadas y otras adicionales que estudian su obra en un contexto más general véase la bibliografía al final.

[29] Tarica, "Indigenismo", 5.

1.2 “Indianist movement” en EEUU.

Hubo, asimismo, un movimiento musical en Estados Unidos denominado “Indianist movement”[30], que se extendió aproximadamente entre 1890 y 1925. Estuvo muy ligado a los intereses y la información suministrada en los primeros estudios etnomusicológicos en los Estados Unidos que llevaron a cabo Baker, Fletcher y LaFlesche[31]. Entre los compositores de este movimiento que más sobresalieron se encuentran Edward MacDowell (1860-1908), Arthur Farwell (1872-1952), Charles Wakefield Cadman (1881-1946), John Comford Fillmore (1843-1898), entre otros. Este movimiento también llegó a influir en músicos europeos como Antonín Dvořák (1841-1904) -quien fue una inspiración para los compositores de la segunda generación de este movimiento- y Ferruccio Busoni (1866-1924).

En este movimiento fue fundamental la lectura romantizada de las culturas indígenas, que procedió de la popularidad que alcanzó la simulación *Song of Hiawatha*[32]. Este movimiento desencadenó dos tendencias: una que entendía la música como material temático para su inclusión abstracta en obras eruditas, representada por MacDowell; y otra que entendía la música como cultura e intentó relacionar en las obras las melodías con su contexto, representada por Farwell. Las

---

[30] Para más información véase los trabajos de Briggs, Davis, Kiemel, Pisani, Schuetze, Bruning, Thomas y Collins referenciados en la bibliografía al final. Para un contexto más general véase Gilbert Chase, *America’s Music: From the Pilgrims to the Present* (Nueva York: McGraw-Hill, 1955): 390-401 y Michael V. Pisani, *Imagining native America in music* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2006).

[31] Theodore Baker, *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882); Alice Cunningham Fletcher, Francis La Flesche y John Comfort Fillmore, *A Study Of Omaha Indian Music*; *Volume* 1, *Issue* 5 *Of Archaeological And Ethnological Papers Of The Peabody Museum* (Cambridge, Mass.: Peabody museum of American archaeology and ethnology, 1893). Este texto Fletcher lo realizó con la ayuda de su compañero de trabajo e hijo adoptado Francis La Flesche, miembro de la “tribu” Omaha y traductor. La obra de cada uno es muy extensa, se incluye únicamente este trabajo por su trascendencia e incidencia en este movimiento. Por otra parte, en este texto se incluye un reporte de Fillmore sobre “las peculiaridades estructurales de la música”. De este último se tratará brevemente más adelante.

[32] Poema épico en tetrámetro trocaico de Henry Wadsworth Longfellow publicado en 1895, sobre el guerrero Ojibwe Hiawatha. Tuvo gran impacto en las artes.

dos fases se delimitan entre antes y después de 1900[33]. Las dos tendencias se vieron confrontadas por las visiones de McDowell y Dvořák. El primero entendió las melodías indígenas como material exótico que expresaba emociones universales compartidas por la humanidad, más que una tradición musical específica con su propia estética. Esta posición lo mantenía dentro de los lineamientos del darwinismo social y la "evolución cultural", lo cual se ve bien representado en el texto de Baker, del cual sacó sus melodías MacDowell. En su texto Baker relaciona los modos más viejos de la antigua Grecia que describió Aristóxeno con los de los indígenas norteamericanos, acercándolos de este modo a MacDowell como descendiente de emigrantes europeos en América[34].

Por otra parte, Dvořák propuso la creación de una escuela nacional de música estadounidense basada en la música de los afrodescendientes e indígenas, e incluso la tomó como inspiración en varios de sus trabajos más famosos, como la *Sinfonía* n.°9 en mi menor, Op. 95 (1893), más conocida como del nuevo mundo, el *Cuarteto de cuerdas* n.°12 "*Cuarteto americano"* (1893) y el *Quinteto para cuerdas* n.°3 (1893). Sin embargo, Dvořák asumió que, como lo era para los compositores de los países europeos, la inclusión de melodías de campesinos para la creación de música nacionalista sería natural; pero al hacerlo desconocía las relaciones de raza en los Estados Unidos, cuya noción del "otro" se basada en el color de piel y no en las diferencias de lengua y religión como en su país. Este desconocimiento de Dvořák explica en parte el rechazo de MacDowell, porque MacDowell rechazaba la inclusión de la música de las comunidades afrodescendientes. Sin embargo, como ya se mencionó, Dvořák inspiró músicos de la siguiente generación, como Farwell, que llevaron al apogeo la utilización de fragmentos melódicos indígenas (*native american music*), tanto en canciones

[33] Tara Browner, ""Breathing the Indian Spirit": Thoughts on Musical Borrowing and the "Indianist"Movement in American Music", *American Music* 15, (3) (1997): 265-284.
[34] Browner, "Breathing the Indian Spirit", 270-1.

populares y eruditas, como en la música de cámara y sinfónica de las dos primeras décadas del siglo XX[35].

Esta segunda etapa de desarrollo del indianismo estadeunidense se definió por la fundación del Wa-Wan Press, llevada a cabo por Farwell en 1900 (o 1901)[36]. Esta fue una publicación musical en la que se editaron las partituras de los compositores de este "movimiento"[37]. Para su trabajo, Farwell, así como Fillmore, Cadman o Gilbert, utilizó las transcripciones incluidas en los trabajos de Fletcher y LaFlesche sobre los Omaha, que se diferenciaban sustancialmente de los realizados por Baker en cuanto a los objetivos y los métodos de investigación, ya que mientras Baker buscaba resaltar aspectos más generales, Fletcher profundizaba en aspectos más particulares. Fletcher desarrolló una relación personal con los Omaha, que condujo incluso a su adopción de LaFlesche, hijo de un jefe Omaha. Esto explica la mayor profundidad que sus etnografías lograron en aspectos culturales más específicos[38].

En este contexto se explica que Farwell haya investigado las melodías que iba a usar, las usara completas e intentara relacionarlas de alguna forma con su contexto original, lo que no había sido prioridad para MacDowell[39]. Mientras MacDowell tomó las melodías como música folklórica universal y primitiva, Farwell la entendió como música folklórica estadounidense, pero la pretendida experticia de este último sobre la música de las comunidades indígenas era sin duda para autopromocionarse, pues su conocimiento provenía de leer monografías y no de un contacto directo con las comunidades[40]. Esto se demuestra por las inconsistencias que señala Graber, pues Farwell en sus canciones rearmonizó melodías presentadas por

[35] Browner, "Breathing the Indian Spirit", 272-73.
[36] Según Browner fue en 1900, otros autores dicen que 1901, como en Katie J. Graber, "America's Musical Margin: Interculturalism in Arthur Farwell's Wa Wan Press" (conferencia presentada en la reunión anual de la "Society for Ethnomusicology", Philadelphia, PA, 18 de noviembre, 2011): 1-2.
[37] Browner, "Breathing the Indian Spirit", 273.
[38] Browner, "Breathing the Indian Spirit", 274.
[39] Browner, "Breathing the Indian Spirit", 277.
[40] Browner, "Breathing the Indian Spirit", 277.

Fillmore[41]. Un caso concreto se da en la melodía Omaha para un funeral presentada en la colección de Fletcher, a la cual ambos autores denominaron *Song to the Spirit*[42]. Fillmore había apoyado las transcripciones y participado en el proceso de grabación, por esto aseguraba que sus armonizaciones eran el resultado de un estudio científico de la melodía y de una realización de armonías latentes que los nativos a su vez aprobaban y disfrutaban[43]. Este movimiento decayó notablemente luego de 1920 debido al éxito de la música afroamericana en los Estados Unidos; sin embargo, aunque se aprecie hoy como algo marginal, representa un momento importante en la historia de la música académica estadounidense.

1.3 Indigenismo en Hispanoamérica

En el siglo XIX, mientras estaba en su apogeo el indianismo en Brasil, en los países hispanoamericanos tomaba fuerza el costumbrismo, que se relaciona indirectamente con el pensamiento indigenista más temprano debido a su búsqueda de una iconografía nacional reconocible que representara la diversidad social y cultural[44]. En este movimiento destacaron autores como el peruano Ricardo Palma (1833-1919), el ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894) o el dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910)[45]. Por otra parte, el libro que consiguió

---

[41] Graber, “America’s Musical Margin”, 2-3.
[42] Para un análisis a más profundidad véase el texto de Graber.
[43] La teoría de Fillmore encontró se enfrentó con la posición opuesta de Jesse Walter Fewkes (1850-1930), e incluso polemizó al respecto con Benjamin Ives Gilman (1852-1933). También Frances Densmore (1867-1957), quien inicialmente estuvo bajo la influencia de Fillmore, terminó desestimando sus teorías. Para más información véase Frances Densmore, “The Study of Indian Music in the Nineteenth Century”, *American Anthropologist, New Series*, 29, 1 (Jan. - Mar., 1927): 77-86 y *The American Indians and Their Music*, (New York: The Women’s Press, 1926), 128. Para ver la teoría de Fillmore véase John Comfort Fillmore, “The Harmonic Structure of Indian Music.” *American Anthropologist* 1, 2 (abril,1899): 297-318.
[44] Tarica, “Indigenismo”, 4.
[45] Véase Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, ed. Carlos Villanes Cairo (Madrid: Cátedra, 1994). Juan León Mera, *Cumandá, o, un drama entre salvajes*, ed. Angel Esteban (Madrid: Cátedra, 1998), en este libro basaron óperas Luis H. Salgado (1903-1977), Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-

erigirse como paradigma ideológico de las élites durante el siglo XIX fue *Facundo: civilización y barbarie* (1845) de Domingo Sarmiento (1811-1888)[46]. En este texto, el autor se basó en el racismo cientificista europeo y expuso la idea de una lucha entre civilización y barbarie en la construcción de nación. Además, con la consolidación del liberalismo en la mayoría de los países, las políticas instituidas destruyeron modos de vida indígenas y los condujeron a nuevas formas de vulnerabilidad social y económica[47]. Esto se vio representado a nivel musical por obras nacionalistas (especialmente óperas) del siglo XIX y continuadas en el XX, como *Atahualpa* de José María Valle Riestra (1858-1925), *Atzimba* (1900) de Ricardo Castro (1864-1907), *Zupay* (1910), *Huémac* (1916) y *Atipac* (1920) de Pascual de Rogatis (1880-1980), *Xulitl* (1920) de Julián Carrillo (1875-1965) e incluso *Ollantay* op.17 (1949) de Alberto Ginastera (1916-1983)[48].

Finalmente, como se puede apreciar, aunque el pensamiento indigenista en el siglo XX siguió con esta línea decimonónica que enlaza la nacionalidad y lo indígena, basta señalar que su diferencia radica en el retrato que hizo sobre la integración de los indígenas en la vida nacional. Al respecto escribe Tarica:

> "But is it indigenismo? Largely not, because with few exceptions these 19th-century discourses painted an almost uniformly negative portrait of present-day indigenous peoples,

---

1956). Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947) y Manuel de Jesús Galván, *Enriquillo: leyenda histórica dominica* (1503–1533) (Mexico: Editorial Porrúa, 1976).

[46] Domingo F. Sarmiento, *Facundo: Civilización y barbarie*, ed. Roberto Yahni (Madrid: Cátedra, 2008).

[47] Tarica, "Indigenismo", 5.

[48] Kuss ha estudiado a profundidad las óperas de este periodo. Para profundizar véase Malena Kuss, "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica", *Cuadernos de música iberoamericana* 6, (1998):133-150; "The Structural Role of Folk Elements in 20th- Century Art Music", Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia : Trasmissione e recezione delle forme di culture musicale / coord. por Angelo Pompilio, Vol. 3 (1990): 99-122; "Lenguajes nacionales en Argentina, Brasil y México en las Operas del Siglo XIX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos", *Revista Musical Chilena* 34 (1980): 61-79 y para el caso particular de Rogatis véase "Huemac, by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre", *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 10 (1974): 68-87.

> who were "declared incapable of participating in the life of the nation" and indeed imagined as a threat to national well-being"[49].

1.3.1 Indigenismo en el siglo XX

El periodo más importante del indigenismo en el siglo XX fue de 1910 a 1970[50]. Como ya se señaló anteriormente, los países en los cuales tuvo mayor repercusión a nivel político y cultural fueron México y Perú. Sin embargo, el número de personas que contribuyeron desde diferentes campos a este movimiento fue muy alto en todos los países hispanoamericanos. Por este motivo, consideramos importante presentar en el anexo 1 un listado de los personajes más destacados por país en los siguientes campos: literatura (haciendo además mención de los textos más representativos), artes plásticas y música.

1.3.2 El sistema interamericano y la diplomacia musical estadounidense

Desde principios del siglo XX surgieron en Estados Unidos discusiones en búsqueda de unir las fuerzas hemisféricas, especialmente durante la segunda guerra mundial para evitar un estallido de la guerra en América y en el periodo de posguerra, que se caracterizó por el enfrentamiento entre las dos potencias hegemónicas, Estados Unidos y la Unión Soviética, en la denominada Guerra fría. En este contexto, la diplomacia política rápidamente se expandió a la esfera cultural y musical, donde jugó un papel importante en las relaciones que estableció Estados Unidos, no solo con los países del continente americano, sino también con Europa[51].

---

[49] Tarica, "Indigenismo", 6.
[50] Tarica, "Indigenismo", 6.
[51] Véase Anne-Sylvie Barthel-Calvet, "Targeting New Music in Postwar Europe: American Cultural Diplomacy in the Crafting of Art Music Avant-Garde Scenes", en *International Relations, Music and*

Existieron precedentes de cooperación entre compositores del continente, como *The Pan American Association of Composers* entre 1928 y 1934. Posteriormente, por motivos económicos y de defensa, la diplomacia estadounidense se desarrolló con el envío de ensambles de tour por varios países y el estreno de obras, entre las que destaca el ballet *Pastorela* (1940), basado en una obra de navidad del estado de Nuevo León en México, que incluye un movimiento denominado "The Indian", que realiza, a pesar del nombre, más bien un retrato del mestizo y no una representación romántica del indígena[52]. Asimismo, en estos años aparecieron escritos de musicólogos estadounidense y latinoamericanos recopilando información de los compositores y la actividad musical en Latinoamérica[53]. Simultáneamente, se llevaba a cabo el movimiento americanista promovido por Francisco Curt Lange (1903-97), cuyo resultado fue la publicación de los seis tomos del *Boletín Latino-Americano de Música* entre 1935 y 1946. Sin embargo, el auge de esta diplomacia musical sin duda tendría lugar durante la Guerra Fría, y en el contexto de esta política Interamericana, tendría especial importancia el mecenazgo de los Estados Unidos en el CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella), el ya nombrado Instituto Interamericano Indigenista y el Festival Interamericano de Música de Washington. El CLAEM, instituto fundado en 1961 y cerrado en 1971 en Buenos Aires, era el gran referente en Latinoamérica para el estudio y creación de música de vanguardia en la década de los sesentas. Se financiaba ya que la Fundación

Diplomacy – Sound and Voices in the International Stage, ed. Frédéric Ramel y Cécile Prévost-Thomas (Palgrave Macmillan, 2018): 65-90.

[52] Jennifer L. Campbell, "Shaping Solidarity: Music, Diplomacy, and Inter-American Relations, 1936-46" (Tesis de Doctorado, University of Connecticut, 2010): 207-8.

[53] Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America* (Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1945); Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica* (México: Editorial Atlante, 1947); Gilbert Chase, *A Guide to Latin American Music* (Washington, D. C., U.S. GovernmentPrinting Office, 1945); *Music of the Americas*, editores G.List y J. Orrego-Salas, (Estados Unidos: IU Research Center, 1967); Isabel Aretz, América Latina en su música (México: Siglo XXI, 1977) y Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction* (EnglewoodCliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1979). También destacan textos con diversos énfasis de raigambre interamericano de autores como Leila Fern, Eugenio Pereira Salas, Samuel Claro Valdés, Luis Heitor Correia de Azevedo, Jose Antonio Calcaño, Robert Stevenson o los 19 volúmenes de la colección *Compositores de América* que publicó la OEA a través de la unión panamericana. Posteriormente se han presentado trabajos de relevancia como los de Malena Kuss y Patricia Caicedo.

Torcuato di Tella poseía el 10% de las acciones de la empresa Siam, pero estaba abierta a donaciones de organizaciones públicas y privadas; y es aquí donde el mecenazgo de entidades como la fundación Rockefeller jugó un papel muy importante en el desembolso de dinero a los becarios[54].

Por otra parte, en el III estaba muy claro que Estados Unidos era el mayor financiador y ejercía una influencia mayor a la de cualquier otro país, promoviendo la cooperación hemisférica para consolidar la posición hegemónica de los Estados Unidos dentro del sistema panamericano[55]. Finalmente, el Festival Interamericano de Música de Washington fue organizado entre 1958 y 1975 por Guillermo Espinosa (1908-1990), en el que se comisionaron y estrenaron muchas obras de los compositores más reconocidos del continente hoy. Esta información permite entrever que los Estados Unidos financiaba la agenda cultural de los países del hemisferio, y los resultados de este apoyo fueron obras artísticas de tendencias estéticas muy diferentes. Y aunque éstas parecían irreconciliables, varios de los compositores que pasaron por el CLAEM terminaron posteriormente en sus carreras componiendo música indigenista, claro está que dentro de un lenguaje vanguardista, como fue el caso de Mario Kuri Aldana (1931-2013), Joaquín Orellana (1937-), Alberto Villalpando (1940-) y Mesías Maiguashca (1938-)[56].

---

[54] Hernán Gabriel Vásquez, *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015): 15-7.

[55] Giraudo y Lewis, “Pan-American Indigenismo (1940-1970), 26.

[56] Para leer una entrevista a Orellana en la que se reflexiona al respecto véase Vásquez, *Conversaciones en torno al CLAEM,* 199-207; a Villalpando en Vásquez, *Conversaciones en torno al CLAEM,* 257-264 y a Maiguashca en Vásquez, *Conversaciones en torno al CLAEM,* 163-174. El caso de Maiguashca es muy particular porque él es indígena, trabajó en los laboratorios de Colonia con Stockhausen. Si bien en un inicio negaba sus orígenes, posteriormente inició un proceso creativo de sincretismo entre las culturas indígenas de Ecuador y la música electroacústica.

2. Convenciones generales

La manera de evocar musicalmente lo indígena es diferente en cada compositor, ya que depende de sus intereses e influencias. Por este motivo, se pueden distinguir rasgos distintivos al analizar las particularidades de las obras de cada autor. Sin embargo, también es posible distinguir algunas convenciones o lugares comunes en los procedimientos compositivos a cuales los compositores se remiten. La revisión de las obras ha demostrado que el establecimiento de estas convenciones no implica necesariamente que su origen derive de la música de alguna comunidad indígena, sino que depende de factores tan diversos como la representación que hace el compositor de la música indígena que escucha o estudia, o el impacto que las teorías en boga en cierto momento tuvieron sobre un estudio etnomusicológico que tomaron como referencia.

Como ejemplo de reinterpretación se puede citar la opinión de Pinzón Urrea sobre la música de las comunidades del Vaupés, cuya música utilizó como inspiración en varias de sus obras:

> "Ellos se ayudan mucho con el ostinato, la repetición rítmica crea un ambiente, crean una sicosis, crea una sugestión. Me valgo también del elemento melódico, de las escalas pero sin copiarlas textualmente como ellos la hacen; me valgo de los sonidos y creo que tienen sonidos diferentes a los nuestros: por ejemplo, aquellos que producen al comer son diferentes porque ellos comen en totumas y nosotros lo hacemos en porcelana. Los sonidos de la selva, los sonidos de los animales, el crujir de la madera seca. Entonces, trato de alguna manera con la orquesta tradicional –que es mucho más difícil que con sonidos electrónicos- traer ese mensaje"[57].

[57] Carlos Barreiro, "Música sin inhibiciones", 11-12.

En este apartado, el compositor hace explícito cuáles son los elementos de la música indígena que destaca para incorporar en sus obras. Sus composiciones no son el resultado de un pormenorizado estudio etnomusicológico, sino que surgen de la impresión que le creó el mundo sonoro indígena que, como consecuencia, se propuso recrear a través de los instrumentos orquestales.

Por otra parte, estas convenciones se establecen en la medida que son utilizadas por muchos compositores y aceptadas por un público. Por este motivo, se puede concluir que son construcciones culturales que se van estableciendo paulatinamente de forma exitosa o no, lo que implica que un compositor pueda proponer en sus composiciones una nueva forma de representar o evocar lo indígena. Tal es el caso de la inestabilidad en Benavides. Para éste, lo inestable es algo propio del carácter de los indígenas (un rasgo de su forma de pensar y actuar). Según su opinión, es éste el principal atributo, que podría aludirle al público alguna relación con la temática indígena. Esta propuesta se presenta específicamente en su obra *Yagé* (1964).

> "Pues, lo que hace que el público la ubique, la ubique mentalmente a una cuestión indígena es el carácter de ella; la tonalidad que no es, prácticamente no es ninguna, y el carácter de la obra. Que era, que es, como, digámoslo así, como inestable"[58].

Sin embargo, es importante señalar que lo inestable no tiene validez *per se* como algo propio de los indígenas, sino que se relaciona con la representación del carácter que el compositor construye. Esta propuesta es propia de Benavides, pero debido a la poca difusión de la música es difícil aseverar que pueda establecerse una utilización generalizada de la misma, por lo que se constituye un elemento único de esta obra, sin llegar a ser una construcción sonora socialmente

[58] Manuel José Benavides, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 21 de mayo de 2018.

consolidada. Por otro lado, es indudable el superfluo nexo de esta convención con algún aspecto musical indígena y sobresale la debilidad argumentativa que se advirtió al confrontar al compositor. En el siguiente fragmento de la entrevista quedó al descubierto que se puede refutar con relativa facilidad:

> "Manuel Benavides: (…) de todas maneras lo que hace acercar la obra hacia la cosa indígena es la forma, digámoslo así, inestable, con que la obra es. Ella crea un estado de ánimo no firme, digamos.
>
> Entrevistador: ¿Y eso se relaciona de alguna forma con la música indígena?
>
> Manuel Benavides: Hombre no"[59].

Sin embargo, vale anotar que en la historia de la música queda demostrado que las debilidades de argumentación y las interpretaciones forzadas a partir de teorías sociales dominantes en un momento específico no son un impedimento para que una convención se establezca, como se detallará más adelante en la revisión del exitoso caso de la pentafonía.

La aproximación de Mojica es diferente, ya que en sus escritos se evidencia una paradoja: por un lado, tiene una postura esencialista que advierte sobre la pérdida de manifestaciones auténticas en las músicas indígenas, mientras que por el otro analiza su música enmarcándola dentro de configuraciones propias del sistema teórico occidental y vinculándola con asociaciones anacrónicas y fuera de contexto. Los siguientes fragmentos escritos por Mojica Mesa ilustran el primer punto:

> "Los indígenas de la península Guajira, conservaron dentro de sus tradiciones culturales, hasta hace relativamente poco tiempo algunas manifestaciones auténticas, de tipo social-religioso y musical. Debido a influencias provenientes del mundo contemporáneo y en las que concretamente toma activa participación el indígena a través de los acontecimientos en desarrollo, trae por consiguiente el que el indígena, comience por abandonar en su costumbrismo ciertas manifestaciones nacidas en su propio seno.
> (…).
> "Las manifestaciones musicales de la raza guajira, se desarrollaron en base a sus propias conceptualidades filosóficas. De la poca existencialidad, que de estas manifestaciones

[59] Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018.

> quedan en esta cultura, solo son llevadas a la práctica por grupos minoritarios en la actualidad”[60].

Con relación al segundo punto, Mojica realiza generalizaciones sobre aspectos estructurales de las manifestaciones sonoras indígenas para compararlas con aspectos teóricos de la tradición musical occidental. Como resultado de esto, Mojica logra asimilar y reinterpretar estas tradiciones a través de varias canciones con melodías modales repetitivas en el ciclo *Canciones onomatopéyicas guajiras* (1970-81).

> “La comunidad Cogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, único grupo musical existente (que) utiliza para sus música(s) escalas menores de tipo eólico, tal como sucede con los indígenas de la zona andina, para el desarrollo de sus músicas festivas. La música de los Yuco Motilón de la Serranía del Perijá se desarrolla en base al canto ornitológico y la de los guajiros está bajo la influencia de la escala griega llamada «frigia»; (…)”[61].

Además del estudio de las escalas de las comunidades indígenas, se destaca la forzada relación que intenta establecer entre las manifestaciones Wayuu y las escalas de la antigua Grecia, los escritos de Platón sobre éstas y la teoría del *ethos* que éste desarrolla en el tercer libro de la *República*.

> “Las melodías con textos en propia lengua guajira, se circunscriben a sentimientos amorosos. En ellas casi siempre el indígena, hace referencias de la pasión por el ser amado. Las características que en su música vocal se encuentran, se remontan a modalidades de tipo asiático, por el empleo en sus breves melodías de la escala modal frigia, de la cual hace referencia Platón en sus «Diálogos«, catalogándola como una moda musical propio para «plañideras»”[62].

---

[60] Leonor Rocha Moreno, “Provincia de Padilla o sur de la Guajira. Canciones onomatopéyicas guajiras”, (Trabajo de año sabático no editado, Universidad Nacional de Colombia, 2009): 136.
[61] Rocha Moreno, “Provincia de Padilla o sur de la Guajira.”, 98.
[62] Rocha Moreno, “Provincia de Padilla o sur de la Guajira.”, 136.

Lo anterior permite proponer seis categorías o convenciones generales que articulan estos aspectos, teniendo en cuenta la manera en que los compositores lograron entender y apropiar para sus fines creativos en sus obras la “música indígena”. Éstas son: entorno (paisaje), repetición, escalística, uso de lenguas indígenas, timbre y textura. Por último, cabe anotar que estas distintas convenciones se establecieron con el objetivo de caracterizar la música aunque en la práctica estén íntimamente interrelacionadas.

2.1 **Entorno (paisaje)**

Esta convención se refiere a la recreación musical del mundo natural que rodea al indígena como medio para aludir a éste. Sin embargo, vale la pena tener en cuenta que la representación que realizan los compositores de lo indígena no implica un intento por integrarlo musicalmente con su entorno, así como la representación musical del paisaje no implica necesariamente un intento por evocar lo indígena. Un ejemplo de lo anterior se presenta en el caso de Pinzón Urrea, en cuyas obras se puede apreciar que la selva y el mundo sonoro que éste crea alrededor de ella se convierten en un elemento indispensable para lograr el efecto atmosférico, que ubica espacialmente la representación musical que el autor realiza de lo indígena. Para lograr esto, Pinzón Urrea realiza la descripción sonora del paisaje por medio de procedimientos comunes en la música académica europea, como los cantos de pájaros (utilizando indeterminación controlada en los grupos de viento), silbidos o murmullos del viento (por medio de técnicas extendidas en los instrumentos de viento), o glissandos de cuartos de tono ascendentes y descendentes, entre otros. En la aproximación de Pinzón es clara la influencia de la música del siglo XX.

Por su parte, en su ciclo de canciones Mojica Mesa utiliza la onomatopeya para representar musicalmente animales y paisajes. Esto lo hizo con árboles y pájaros propios de la Guajira en *Diafonía de las Guacharacas*, o la descripción del paisaje en *Danza de los alcaravanes y Fin fin de los carbonales*, que hace referencia a los

fin fin (una especie de pájaros), que habitan en un tipo de árbol nativo de la región llamado carbonal. Si bien estas canciones no aluden a lo indígena, forman parte de los dos ciclos en los que el compositor alude a estas comunidades también, como resultado de su esfuerzo por insertar palabras y melodías del contexto social guajiro. El método que emplearon estos autores es similar al descrito por Volpe, donde explica la relación del indianismo y el paisaje en Brasil, y que según la autora Carlos Gomes estableció como paradigma y desarrollaron otros compositores posteriormente[63].

2.2 **Repetición**

Esta convención hace referencia a la repetición como una característica distintiva de las manifestaciones sonoras indígenas que se integra en la obra de concierto para aludir a la “música indígena”. Categorizar los eventos sonoros que producen las comunidades indígenas como música es muy problemático, debido a las implicaciones eurocéntricas que tiene y a la falta de entendimiento sobre la comprensión cultural que las comunidades indígenas tienen de sí mismas. En este sentido, es necesario tener en cuenta que la finalidad de los eventos sonoros para los indígenas no se rige necesariamente por las motivaciones estéticas por las que se rige la música en la cultura occidental. Por este motivo, es entendible que estos eventos, al tener otra función en la vida cotidiana, espiritual o ritual de las comunidades, no tenga la repetición como una cualidad estética, sino que tiene un significado dentro de su cultura y/o cosmogonía. A pesar de esto, la repetición ha sido entendida como una característica intrínseca de la “música indígena”, como

[63] Volpe, “Indianismo and landscape”, 131-54 y 225-319.

resaltan varios autores en descripciones de comunidades de varios países[64]. Como resultado de esto, para los compositores este rasgo ha sido interpretado como un atributo esencial de la "música indígena" y lo han integrado en sus obras académicas para construir una estética indigenista. Esta repetición se integra en las obras de concierto principalmente como ostinatos (que se presentan de manera melódica y rítmica) y también como melodías repetitivas.

2.3 **Aspectos melódicos y escalística**

Las escalas que emplean las distintas comunidades indígenas son muy variadas, ya que depende del lugar que habitan, los materiales con que realizan los instrumentos, influencias externas, entre otros. Un ejemplo interesante ha sido el estudio de las flautas de pan en las tierras bajas de Sudamérica, teniendo en cuenta que existen estudios desde inicios del siglo XX[65]. Desde entonces, los resultados de dichos estudios han subrayado el uso de temperamentos distintos a los que caracterizan la música occidental. Sin embargo, los compositores, cuando ha sido su interés y en caso de que tuvieran disponible la información especializada, se han visto obligados a referenciar de manera imprecisa o a inventar la referencia a estos temperamentos, debido a la imposibilidad de

[64] Por ejemplo, de México véase Vicente T. Mendoza, *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital Hidalgo, en 1936*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, (1963) 1997), 142-3; de Chile Jorge Martínez Ulloa, "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos", *Revista Musical Chilena,* Año LVI, N° 198 (Julio-Diciembre, 2002): 21-44; de Brasil Acacio Piedade, *Música Ye'Pa-masa: por uma antropologia da música no alto rio negro* (Tesis de maetría, Universidad Federal de Santa Catarina, 1997), 130, donde el autor establece un sistema de oposiciones binarias en la música tukano cantada, en la que incluye la repetición opuesta a la variación; y de Colombia María Luisa Rodríguez de Montes, *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1981): 51, que destaca la repetición de frases en determinados momentos, lo que le aporta "cierto aire rítmico y musical".

[65] Erich von Hornbostel, "Über einige Panpfeifen aus Nordwest-Brasilien", en Theodor Koch-Grünberg (ed.), *Zwei Jahre unter den Indianern*, 2 (Berlín: Wasmuth, 1910): 278-91. Para una revisión bibliográfica véase Edgardo Civallero, "Flautas de pan de las tierras bajas de América del sur. Una revisión bibliográfica", *A contratiempo: Revista de música en la cultura* 22 (2013): 1-33.

reconstruir las melodías indígenas repitiendo exactamente estas afinaciones con los instrumentos occidentales.

Por otra parte, los compositores han empleado el pentafonismo en distintos contextos para referirse a lo arcaico, incaico, primitivo, etc. Esto revela la importancia de estas escalas a nivel internacional como convención para representar o evocar musicalmente a los indígenas. Teniendo en cuenta la controversia que ha generado la asociación de melodías contruidas sobre escalas pentatónicas con la música de las comunidades indígenas de los Andes, cuyo establecimiento se debió a una interpretación etnomusicológica forzada a partir de teorías ligadas al evolucionismo social imperantes a inicios del siglo XX, a continuación se examina su origen.

Pentafonismo

Desde inicios del siglo XX, aparecieron escritores que intentaron establecer características de la música de los incas. Estas investigaciones se desarrollaron principalmente a través de la arqueología (con estudios de los instrumentos musicales en museos, tales como flautas hechas de huesos y la iconografía prehispánica) y la musicología e historiografía (basándose en documentos en bibliotecas). Sin embargo, no fue sino hasta la década de los veintes cuando los esposos d´Harcourt[66] - tomando como referencia trabajo de campo, transcripciones *in situ* y análisis detallados de crónicas, iconografía e instrumentos musicales- empezaron a publicar sus influyentes textos[67]. Entre estos, el que llegó a tener

[66] Marguerite Béclard d´Harcourt (1884-1964) compositora y etnomusicóloga francesa y Raoul d´Harcourt (1879-1970) Etnólogo francés.
[67] Para un análisis detallado sobre estos escritos musicológicos tempranos acerca la música de los incas véase Julio Mendívil, “Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la

mayor repercusión fue *La musique des Incas et ses survivances*[68]. En este texto, los autores, basando su hipótesis en la pentafonía de la música incaica que había empezado a ganar terreno –la cual les fue introducida por Daniel Alomía Robles-, y a partir de sus transcripciones, se empeñaron en demostrar la existencia de vestigios o supervivencias de modos arcaicos pentafónicos. Esto se debió a que entendían estos vestigios como claras desarticulaciones que se habían producido en el proceso de mestizaje entre la música de tradición occidental e incaica.

Desde la musicología histórica y la etnomusicología, esta propuesta ha sido desacreditada, como se constata al hacer una breve revisión de las principales críticas. Con el objetivo de presentar un plano general, se muestra el siguiente fragmento de la entrada de "*pentatonic"* en *The New Grove Dictionary of music and musicians:*

> "A term applied to any music, mode or scale based on a system of five different pitches to the octave. Constantin Brailoiu observed in 1953 that pentatonic music systems occur throughout the five continents, and ethnomusicological research continues to extend his list of cultures whose music is basically pentatonic"[69].

A partir de este fragmento, surgen dudas sobre la veracidad de los planteamientos de los d´Harcourt, pues ellos nunca llegaron a explicar exactamente qué identificaría específicamente a la pentafonía incaica por sobre los demás sistemas similares a lo largo del mundo. Por su parte, Mendívil, al referirse específicamente al influyente trabajo de los d´Harcourt y su contexto, indica que "el éxito de la trama" que proyectaron estaba garantizado por su cercanía con otros discursos de la época, ya que ratificaba las teorías evolucionistas populares a principios del siglo

invención de la música incaica", *Resonancias* 31, 2012, 61-77; y Julio Mendívil, "Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica", *Boletín música* 37, 2014, 3-26.

[68] Marguerite Béclard d´Harcourt y Raoul d´Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances,*(París, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925).

[69] "Pentatonic", New Grove Dictionary of music and musicians, vol 14, ed. Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 353.

XX. Asimismo, la melancolía indígena encajaba con la visión de lo andino en la etnología y la literatura indigenista. Además, al colocar en un pedestal la cultura musical andina sobre otras de pueblos originarios del continente, esta trama encontró acogida en los movimientos nacionalistas que se estaban empezando a desarrollar[70]. Mendívil también señala la dialéctica producida entre la visión evolucionista y la relativista, así como lo que significaron los resultados conseguidos por la categorización evolucionista. En el caso de la música incaica, las ideas de los d´Harcourt se consolidaron en la construcción de un canon musical en el discurso musicológico internacional y de imaginarios en las naciones andinas:

> "Irónicamente, fue el discurso trágico lo que permitió la canonización de la música andina como «la joya musical de América». Por supuesto, estas categorizaciones evolucionistas no corresponden a la posición relativista cultural que la etnomusicología propugna desde la posguerra; pero entonces eran muy frecuentes. Por lo demás, ella tuvo consecuencias positivas en los estudios de músicas tradicionales, en tanto expandía el canon a manifestaciones antes tenidas, indiferenciadamente, como «primitivas», lo cual al final sí impulsó decididamente posiciones relativistas. Al mismo tiempo, la canonización de la música incaica significó un importante aporte a la creación de imaginarios nacionales en los países andinos, incluidos la Argentina y Chile"[71].

La revisión de Mendívil permite entender cómo se construyó el mito sobre la pentafonía de la música incaica, que tan exitosamente ha sido utilizado para caracterizar a los pobladores de la región andina. Sin embargo, a pesar de todas las críticas, las conclusiones a las que llegaron los d'Harcourt tuvieron gran relevancia en el campo de la creación musical. En el caso de los compositores colombianos, esto se constata en la visión de Benavides sobre el carácter indígena, como él mismo confirmó en entrevista: "Lo que preferencialmente da ese carácter, digámoslo así, indígena, es, la forma…la forma pentatónica"[72]. Esta declaración se articula perfectamente con lo expuesto en textos por Béclard d´Harcourt, como el siguiente:

---

[70] Mendívil, "Noticias del imperio", 22.
[71] Mendívil, "Noticias del imperio", 23.
[72] Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018.

> "En fin, para agregar una prueba más en favor del origen americano de la escala pentatónica en los cantos indios, recordemos que esta escala se halla en la mayor parte del folklore recogido en los campos de "Reservas", de los Estados Unidos y el Canadá, en una proporción verdaderamente abrumadora. También se practican otras escalas, se encuentran semitonos, en Estados Unidos, lo mismo que escalas muy difíciles de clasificar en Araucania, y Patagonia, intervalos cromáticos singulares, pero el carácter pentafónico, de una manera general, es americano"[73].

La pentafonía, como convención para evocar musicalmente el mundo indígena y el altiplano andino, que en este caso se estableció como "sabor incaico"[74], es una construcción socialmente consolidada que primero se estableció en Perú y desde allí se internacionalizó. Este caso permite ver cómo las posturas intelectuales de una época, incluso una vez superadas, pueden conducir al establecimiento de nuevas convenciones en otros contextos. Además, también se puede observar que los argumentos etnomusicológicos refutados pueden continuar siendo usados para justificar decisiones estéticas en composiciones musicales. Por este motivo, los compositores se sirven de esta convención para construir en sus obras un ideario indígena; y debido a su formación académica, para organizar el material temático se sirve de los patrones de la práctica musical occidental.

En el caso de los compositores estudiados, el pentafonismo es importante en composiciones cortas de Benavides y también en obras de Pinzón Urrea, quien, sin embargo, articula estas melodías con resultados sonoros muy diferentes, como se ilustrará más adelante. Finalmente, cabe mencionar que el uso del pentafonismo en las melodías no es una característica única de estos compositores o de esta generación, ya que existen precedentes en la composición académica colombiana, como por ejemplo en la obra *Égloga incaica* (1935) de Antonio María Valencia[75]. En esta obra se observa que la melodía está construida a partir de una escala

---

[73] Marguerite Béclard D'Harcourt, "¿Existe una música incaica?", en *La Gaceta Musical ed. Manuel María Ponce*, 1929. Posteriormente este mismo artículo fue reeditado en Marguerite Béclard D'Harcourt, "¿Existe una música incaica?", *Conservatorio. Revista Musical Peruana. Lima: Escuela Nacional de Musica 2, set.,* 1989, 10-12.

[74] Carlos Miñana, *De fastos a fiestas. Navidad y chirimía en Popayán*, (Bogotá: Ministerio de cultura, 1997), 181.

[75] Antonio María Valencia (1902-1952), pianista, compositor y pedagogo caleño. Importante personalidad en la actividad musical en Colombia durante la primera mitad del siglo XX.

pentatónica anhemitónica, además el desarrollo del primer compás de la flauta se produce a través del contrapunto imitativo, con la primera respuesta a la quinta y la segunda a la octava.

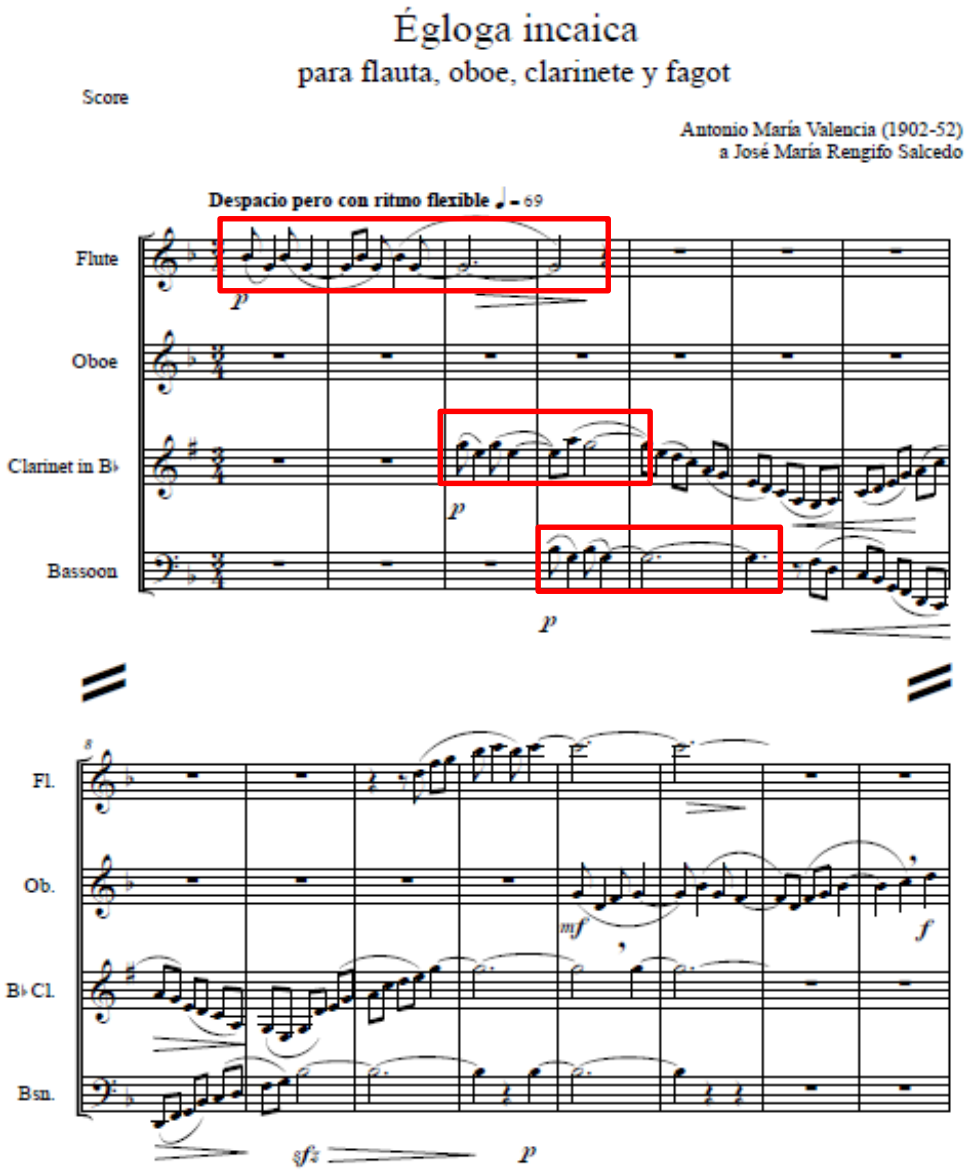


Figura 2-1 Inicio de *Égloga incaica* de Antonio María Valencia (cc. 1-15).

2.4 **Lenguas indígenas**

La utilización de idiomas autóctonos es otra de las convenciones para referir a lo indígena que sobresale, aunque no se presenta siempre, pues también se utilizan en estas obras muchos textos en español. Cuando se musicalizan estos textos en lenguas indígenas, los autores lo hacen en contextos diferentes y aludiendo a diversos aspectos culturales de alguna comunidad indígena en particular. Por ejemplo, Pinzón se informó con un hablante nativo de tukano para componer *Ñeé Iñati* (obra para coro a capella basada en una leyenda de los indios tucano). Al respecto escribió: "Se tuvo en cuenta (…), la duración de la sílaba Tukana, el acento prosódico, el contenido de cada palabra y el contenido general de la leyenda y su significado"[76]. Pinzón Urrea también utiliza las lenguas indígenas de otra manera, como en el primer movimiento de *Goé-Payari* (1986). Allí, la palabra *yaivanare* es repetida a modo de recitación, para hacer referencia al conjuro del cual ésta es apenas la primera palabra, pero sin emplear todo el texto del mismo conjuro[77]. En los otros dos movimientos utiliza textos más largos en este idioma. Esta forma de empleo de la lengua indígena, sin lugar a dudas, está dirigida a un público desconocedor del idioma hablado por la comunidad tukano y, por este motivo, cumple el rol de exotismo, entendido aquí sobre la base de la otredad como objeto de deseo al romantizar la figura del indígena.

Si bien Mojica Mesa musicaliza principalmente textos en español en sus dos ciclos de *Canciones onomatopéyicas guajiras* (1970-1981), también utiliza el wayuunaiki en la canción *Jamuine Taerrín Paú (Recuerdo cuando te vi)* del primer ciclo. En esta canción, el autor musicaliza un texto en español con traducción al wayuunaiki. Para ello, compuso una melodía basada en una escala menor armónica, con algunas variaciones melódicas y rítmicas en la musicalización del texto en cada idioma. Aquí también sobresale el empleo del wayuunaiki como referencia a lo

[76] Breve comentario incluido en el manuscrito de la partitura.
[77] Pedro A. Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari y su relevancia en la producción musical de Jesús Pinzón." (Conferencia realizada en el marco de la exposición "Selva Cosmopolítica: naturaleza, cultura y capitalismo en la macrocuenca amazónica", Bogotá, Colombia, 23 de octubre, 2014): 5.

indígena a través del exotismo. Lo anterior permite determinar que la manera de emplear las lenguas indígenas y de abordar su prosodia es diferente en cada compositor.

Finalmente, vale resaltar que el empleo de lenguas indígenas (o expresiones de estas) en canciones y obras indigenistas se dio en todo América. Ejemplos de esto se pueden encontrar en obras de Jorge Luis Alvarado (Costa Rica), Eduardo Caba (Bolivia), Teodoro Valcárcel (Perú), Salvador Moreno (México), Antonio Estévez (Venezuela) y Carlos Isamitt (Chile), cuyas canciones incluyen textos en quechua, náhuatl, mapudungún, bribri y guaymí, como también el español[78].

2.5 **Timbre**

El timbre es una convención imprescindible que se interrelaciona con las demás convenciones, especialmente con el paisaje. Se distinguen varios tipos de producción del sonido: obras vocales (para coro o solistas acompañados), instrumentales y mixtas. Asimismo, la interrelación de timbres de instrumentos de cuerdas frotadas, vientos y percusivos es importante en las obras de Pinzón Urrea y Mojica Mesa para evocar lo indígena. Pinzón Urrea estableció el timbre como un elemento esencial para representar el entorno, estableciendo paralelos, como ya se refirió, entre las maderas y el sonido de aves, percusión y sonidos de “madera crujiendo”, ritmos repetitivos para aludir a ritos y técnicas extendidas en cobres y pianos para recrear un silbido o murmullo del viento. Se puede incluso establecer

[78] Dos profesores de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá realizaron un excelente trabajo fonográfico en el que grabaron obras de estos compositores en los idiomas mencionados. Para más información véase Carolina Plata y Luis Gabriel Mesa, *Indigenismo,* Pontificia Universidad Javeriana (191924939849) (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018). Este CD fue realizado en el marco del proyecto "Indigenismo, lenguas nativas y mestizajes en la canción académica latinoamericana".

que el compositor logra, a través de la mezcla tímbrica de los diversos instrumentos, crear una "configuración textural atmosférica"[79].

2.6 **Textura**[80]

La textura, como uno de los ejes de la descripción estructural que se puede asignar a una pieza musical, se entremezcla con las demás convenciones. De este modo, en la conjunción de varias de éstas representadas en diversas funciones texturales, se construye la significación social y cultural para evocar, referir y/o inventar lo indígena en las composiciones. Aparte de la "configuración textural atmosférica" de Pinzón, en las obras de estos compositores se presentan todas las texturas comunes en la tradición de la música occidental, desde textura monódica (fragmentos cortos en algunas obras), homofónica, melodía acompañada (en las canciones) y polifónica. Por ejemplo, Pinzón Urrea en varias obras realiza contrapunto imitativo o varias voces libres simultáneas a partir de melodías cromáticas y pentatónicas. Pinzón también utiliza el pentafonismo para evocar lo incaico, como Valencia y Benavides, aunque, como ya se refirió, dentro de un contexto atmosférico muy diferente.

Por su parte, es interesante el caso de la heterofonía[81]. Esta textura fue estudiada como una característica fundamental de la música de los Cuna en una monografía

---

[79] Término establecido a partir de la denominación *configuración textural* (CTs) en Pablo Fessel, "Hacia una caracterización formal del concepto de textura", *Revista del Instituto Superior de Música* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1996): 75-93.

[80] El concepto de textura es controvertido, para el fin de este estudio se entenderá como la categoría que integra las subcategorías monofonía, homofonía, polifonía, melodía acompañada, heterofonía y textura atmosférica, a pesar de constituir una taxonomía a menudo poco consistente. Para más información, a parte del texto referido en la cita anterior, véase Pablo Fessel, "La doble génesis del concepto de textura", *Revista electrónica de musicología* (Curitiba: DeArtes, Universidade Federal do Paraná, 2006): 1-12.

[81] La heterofonía es una categoría resistente a la fijación conceptual. Para este estudio se entiende como la variación simultánea de una línea melódica. Para un estudio histórico sobre los intentos de establecer un sentido característico del término véase Pablo Fessel, "El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía", *Acta musicológica* 82 (Zürich: International Musicological Society, 2010): 149-171.

que Pinzón coescribió con Luis Carlos Espinosa[82]. Sobre el análisis realizado en esta monografía, Bermúdez señala que se "reivindica el concepto de *heterofonía* para explicar el funcionamiento de la simultaneidad sonora en la música instrumental de dicho grupo étnico"[83]. Sin embargo, la heterofonía no se presenta en la música indigenista de Pinzón Urrea de manera destacada; sino, curiosamente, en obras de Mojica Mesa, como en el caso de *Nostalgia* (*chicote arhuaco*) (1963) del ciclo *Canciones onomatopéyicas guajiras.* Aquí sobresale entre la línea melódica en el acompañamiento del piano y la voz solista, sin que esto implique una referencia a la monografía de Pinzón.

[82] Luis Carlos Espinosa y Jesús Pinzón Urrea, "La heterofonía en la música de los indios Cunas del Darién", *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, Washington: Unión Panamericana/Secretaría General OEA, 1965, 119-29.
[83] Egberto Bermúdez Cújar, "La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos", en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006): 59.

3. Manuel José Benavides

3.1 Formación

Manuel José Benavides (1931-) realizó estudios de viola en Popayán, en el Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca y luego en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Se formó como compositor en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde más tarde se desempeñó como docente de solfeo y teoría. De manera simultánea trabajó como violista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Realizó una especialización en etnomusicología y folklore en el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) en Caracas. Fruto de esta especialización escribió una monografía sobre los Koguis[84], que realizó con base en un trabajo de campo. Con base en esta formación escribió un breve estudio sobre la música de los tikuna, en el que transcribe y analiza tres cantos grabados por la Comisión Colombo-Británica, dos con acompañamiento de tambor y otro interpretado por dos mujeres[85]. Benavides también realizó grabaciones de varios grupos indígenas.

En el contexto en el que se formó Benavides sobresale que, en el suroccidente colombiano, especialmente en los departamentos Huila, Tolima y Cauca, ha existido por décadas un importante movimiento social indígena, representado en la figura de Manuel Quintín Lame (1880-1967). Bajo el liderazgo de Quintín Lame, las

---

[84] Manuel José Benavides Cúellar, *Aspectos culturales de los Koguis* (Colombia: Editorial Centro Don Bosco, 2003).
[85] Carlos Miñana, "Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional", *A Contratiempo. Revista de música en la cultura* 13 (mayo, 2009): 24-5.

diferentes comunidades indígenas comenzaron un proceso de lucha por la tierra a través del estudio de las cédulas reales de los resguardos y de crítica al sometimiento del "blanco" sobre el indígena[86]. El estudio de las leyes de la época que llevó a cabo Quintín Lame, así como la rebeldía con que se enfrentó a las instituciones resultaron en un enfrentamiento directo con "los intereses de terratenientes, políticos e intelectuales"[87] de entonces, y generaron un complejo proceso que continúa hasta hoy.

El caso de Benavides es bastante interesante, porque a pesar de su perfil -que haría pensar en un conocimiento amplio sobre la música de algunos grupos indígenas-, sus consideraciones sobre la música indígena resultaron bastante imprecisas y ambiguas. Como ejemplo, se puede mencionar que su monografía sobre los koguis trata aspectos muy generales. En consecuencia, al aludir a los aspectos musicales no se apoya en las herramientas propias de la etnomusicología (grabaciones de campo, transcripciones, entre otros); sino que se sirve del enfoque descriptivo propio de la etnografía, a lo que se suma una caracterización superficial de los instrumentos[88]. Sin embargo, en sus otros trabajos, se puede ver un estudio más profundo de las características de la música indígena. Con relación a la calidad de la producción escrita de Benavides en el contexto de la investigación musical en Colombia, y especialmente comparada a la reconocida producción de Abadía Morales durante estos años, Bermúdez concluye:

---

[86] Jenny Marcela Rodríguez, "Manuel Quintín Lame", *Baukara* 3 (mayo 2013): 23-30.
[87] Jenny Rodríguez, "Manuel Quintín Lame", 25.
[88] Benavides, cuando ahonda en los aspectos musicales de los koguis, se centra primero en describir tanto la función social como la importancia para la comunidad de la música y los músicos en una fiesta en el municipio de San Francisco (Guajira); después, realiza el informe de los instrumentos utilizados en esta fiesta. Para más información véase Benavides Cúellar, *Aspectos culturales,* pp.115-22. Por otra parte, sobre el estudio de los instrumentos, Benavides disculpa la poca profundidad en este fragmento: "El estudio organológico no se pudo hacer (…) porque los koguis no dejaban que uno se acercara a los instrumentos, menos podía tomar medidas de sus dimensiones ni preguntar por los materiales utilizados. No obstante, ofrecemos un informe superficial sobre los instrumentos." Benavides Cúellar, *Aspectos culturales,* p.118.

> "En general la obra de Benavides adolece del esencialismo y del nacionalismo de la de Abadía. Distingue entre música nacional y folklore y busca recuperar lo abandonado décadas atrás cuando menciona, sin aplicar, los presupuestos teóricos de los trabajos de Pardo Tovar. Sin embargo, aunque bastante precario en su metodología, Benavides se muestra mucho más riguroso en el tratamiento del tema que Abadía, ya que al menos en su reducida bibliografía intenta concentrarse en las fuentes musicales, y en algunas secciones recurre al uso de ejemplos musicales totalmente ausentes en el trabajo de aquel"[89].

Por otra parte, en sus obras de carácter académico la inclusión de elementos musicales indígenas es asimismo aparente. Este "espejismo indigenista" es notorio en el caso de su obra *Yagé* -que además fue compuesta con mucha anterioridad a su época de estudios en Caracas-, pues no incorpora ningún elemento musical indígena como tal, sino que desarrolla un discurso alrededor de este tema.

Teniendo en cuenta lo anterior, no resulta extraño que la temática indígena forma solamente una parte de la producción de Benavides, en la cual destacan las obras *Yagé*, *Lamento indio* (para guitarra solista) y *Lamento indígena* (voz y piano acompañante, incluida como parte del tríptico *Trietnia coral,* y también existente en versión para orquesta de cuerdas, flauta y voz). Sin embargo, en sus composiciones, de tendencia más bien conservadora, se pueden encontrar un *Concierto para guitarra*, una *Suite colombiana para orquesta de cuerdas*, un *preludio y fuga* también para orquesta de cuerdas, así como varios bambucos, pasillos, romanzas, entre otros.

3.2 Convenciones que caracterizan la temática indígena en la obra de Benavides.

En el caso de Benavides, se destaca que el autor elabora una invención o propuesta de convención, como ya se refirió previamente, relacionada con la

[89] Bermúdez, "La Universidad Nacional", 66.

representación musical de la inestabilidad del carácter indígena (desarrollada en *Yagé*). Además de la pentafonía, el autor destacó la importancia de la tonalidad menor en sus composiciones cortas (resultado de la armonización de las escalas pentatónicas).

3.2.1 **Inestabilidad.**

En entrevista, el compositor señaló dos elementos estructurales a partir de los cuales se representa musicalmente esta "inestabilidad" en *Yagé*: los motivos principales y los puentes modulantes que articulan diferentes áreas tonales. Esto permite deducir que Benavides busca representar la inestabilidad melódica y armónicamente, no a través del ritmo o del timbre.

Yagé está estructurada a partir de tres motivos. De estos se pueden señalar las siguientes características: los motivos 1 y 2 son bastante enérgicos. Además, en los motivos 2 y 3 sobresale la preponderancia melódica de la sonoridad del tritono, y armónicamente en los acordes disminuidos construidos a partir del segundo motivo.

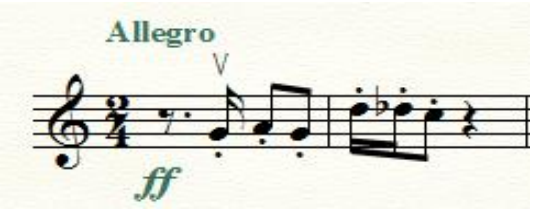


Figura 3-1 Motivo 1 (Allegro cc.1-2). El primer motivo se encuentra distribuido a lo largo de toda la obra, es un elemento estructural fundamental. Inicia con un contratiempo breve irregular, en el cual la primera semicorchea le confiere al motivo un carácter enérgico.

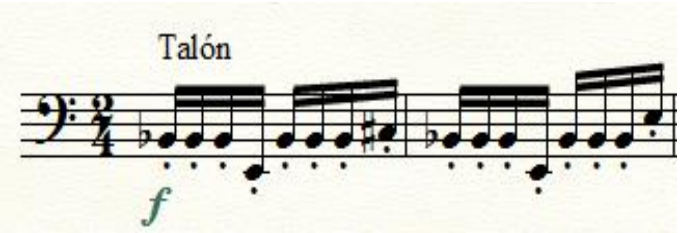


Figura 3-2 Motivo 2 (Allegro cc.12-13). El segundo motivo se caracteriza por estar estructurado a partir del tritono y por construir un acorde disminuido con o sin séptima disminuida dependiendo del número de superposiciones.

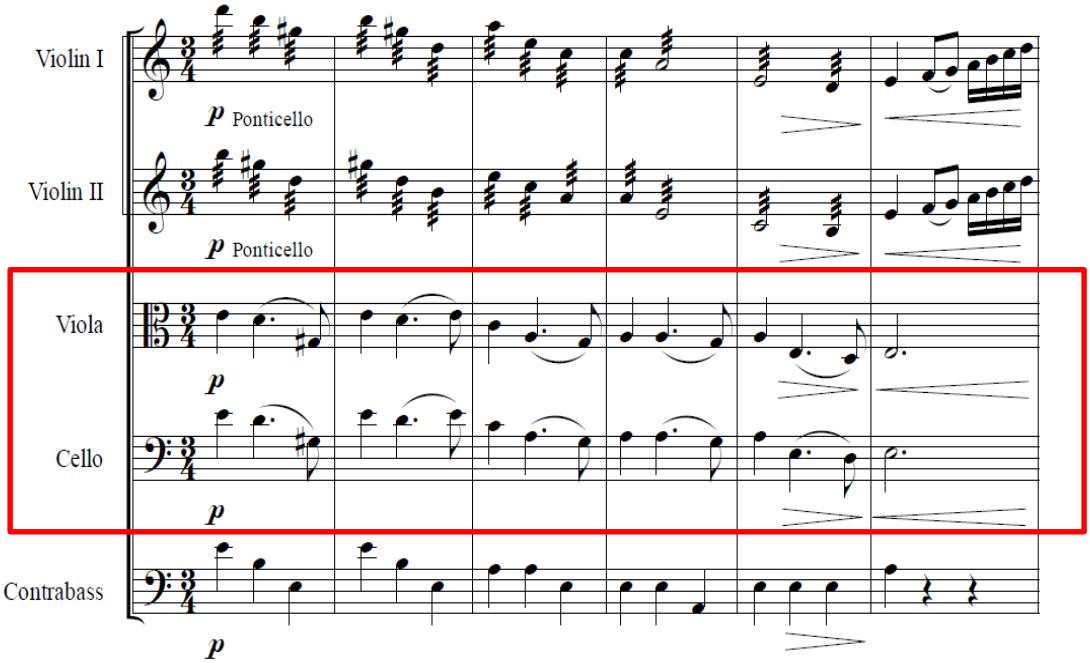


Figura 3-3 Motivo 3 (Andante cc.153-57). Destaca la sonoridad del tritono en el primer compás del motivo tocado por la viola y el cello, construido sobre la base de la dominante con séptima de la menor; así como en el trémolo en violines 1 y 2.

En este sentido, si bien destacan estos dos elementos de los motivos (carácter enérgico y sonoridad de tritono), más que concluir algo sobre la efectividad de esta propuesta, se resalta su subjetividad, ya que depende de cómo la escuche el oyente. Es decir que, al no estar establecida lo inestable como una convención, articular su significación social a motivos (elementos estructurales comunes en la práctica musical occidental) no parece la estrategia discursiva más efectiva.

Lo mismo aplica para el siguiente caso en relación al segundo elemento estructural, los puentes modulantes. *Yagé* está estructurada siguiendo un modelo formal similar al de los poemas sinfónicos de Franz Liszt, con un plan tonal claro y un contenido extra musical (programa) asociado, como se profundizará más adelante. Por este

motivo, estos puentes modulantes funcionan como áreas de inestabilidad tonal, cuya función es enlazar diversas secciones en una obra con diferentes centros tonales. Por medio del siguiente ejemplo se examinará este caso.

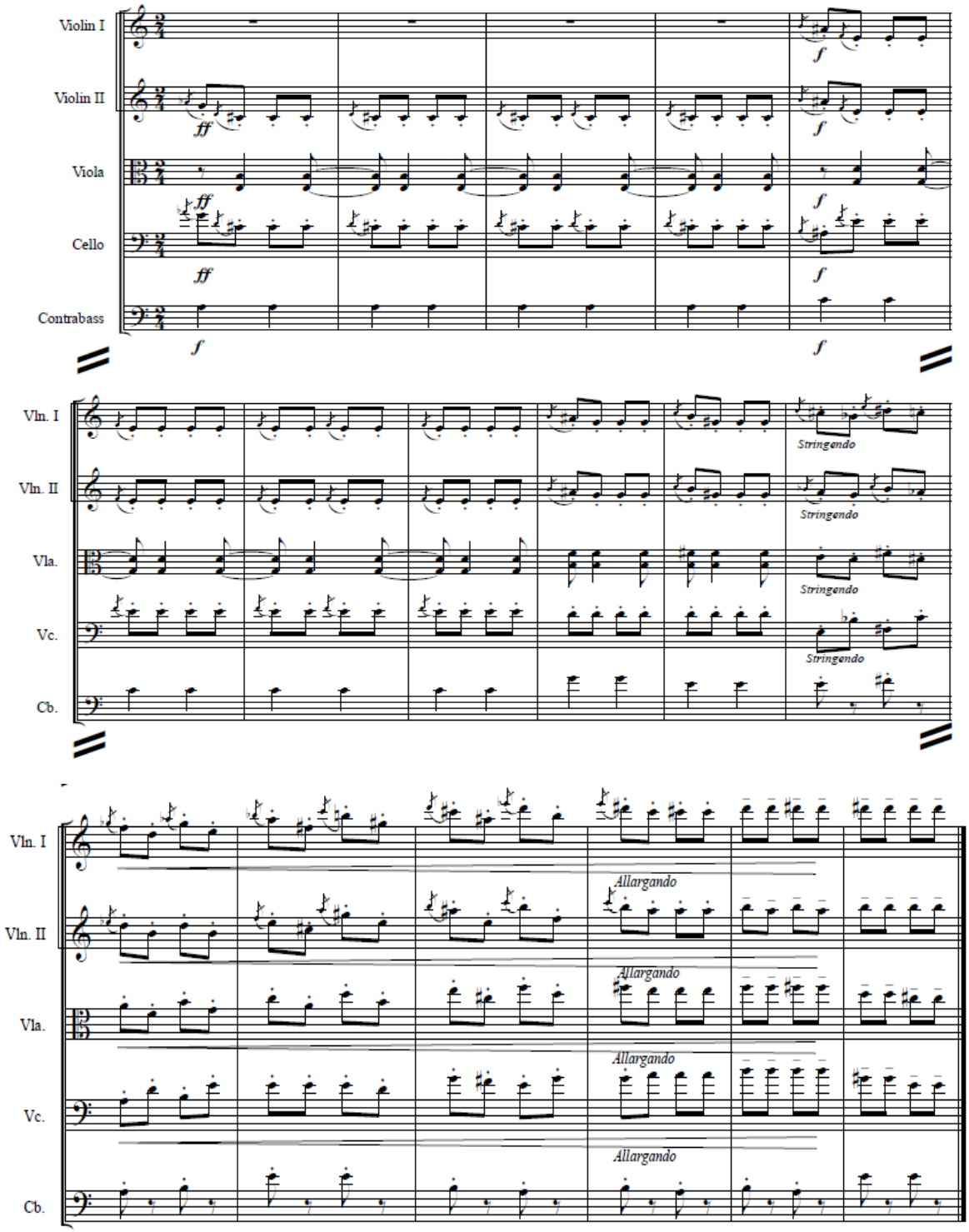


Figura 3-4 Puente modulante en el primer allegro. (cc. 63-79). El fragmento arriba presentado

comprende el puente en su totalidad, que viene de una secuencia que inicia en do mayor (cc.53-56), para luego resolver en mi mayor (cc. 80-3, pasajes no incluidos en el fragmento) donde Benavides presenta una alusión del tercer motivo que desplegará luego en el andante.

Este fragmento permite establecer que esta sección se basa en una secuencia ascendente, no establece un claro centro tonal y termina en un pedal de dominante que resuelve posteriormente en mi mayor en la siguiente sección. Adicionalmente, otro elemento que incide en la percepción de este fragmento como “inestable” son las acciacaturas en violines 1, 2 y violoncello, porque, aunque funcionen principalmente como adornos, provocan la sensación de una armonía que fluctúa todavía más. Sin embargo, no por ello puede establecerse que no tenga tonalidad (como afirmó Benavides en entrevista), ya que precisamente queda claro que su función es enlazar secciones con centros tonales y material temático diferentes. En conclusión, se resalta que este tipo de secciones son comunes en composiciones cuya forma está predeterminada siguiendo un plan tonal. Esto, como también en el caso de los motivos, debilita la significación social de la convención que inventa y propone Benavides, ya que en esta invención no se logra consolidar la integración de la “inestabilidad del carácter indígena” como un fin en sí mismo a representar musicalmente.

3.2.2 **Escalas pentafónicas.**

Benavides no utiliza el pentafonismo en todas sus obras indigenistas, como por ejemplo en *Yagé*. Sin embargo, las dos obras *Lamento indígena* (para voz y piano) y *Lamento indio* (para guitarra solista), se construyen a partir de escalas pentatónicas anhemitónicas, específicamente.

Score

Lamento indígena

Manuel Benavides

Moderato quassi Lento ♩ = 60

Soprano

Es un in- dio que/en la
El ho-gar es u- na

Piano

p Ped. Ped. Ped.

S

Sie- rra tie- ne su mai-zal en flor. el en- can- to de su
cho- za y su in- dia vi- ve/en él. el mu-cha-cho can-ta/y

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped.

S

tie- rra es la/a ro- (ma)/y su can- dor.
can- ta (por) que/en él vi ve/un cla- vel.

1. 2.

Pno.

Ped. Ped. Ped. Ped.

Figura 3-5 Uso de pentafonía en la primera parte de la obra *Lamento indígena* para voz y piano de Benavides (cc. 1-11). Nótese la tonalidad de la obra, do menor; y el uso de la escala pentatónica, que se da tanto en la línea de la melodía como en el acompañamiento del piano.

El autor no especifica si hay alguna fuente de la letra o de la melodía, sin embargo es muy importante mencionar que Benavides es el único de los compositores estudiados en cuyas obras no se encontró ningúna referencia directa o texto musicalizado en una lengua indígena. La letra de la canción trata sobre el lamento de un indígena que vive en una choza en la sierra. Este lamento se debe al abandono por parte de su pareja, una indígena. Dos elementos resultan interesantes de la letra de esta canción: la primera es que la historia se narra desde la perspectiva de un observador, tomando distancia de la posición del indígena, lo cual implica que es poco probable que sea una traducción de algun texto indígena. La segunda es la relación indígena-sierra, que es una analogía fuertemente establecida en Perú, donde es además una convención en la literatura indigenista.

La melodía se construye sobre los grados 1-3-4-5-7 de do menor natural. En ningún momento se utiliza otro grado tampoco en el acompañamiento. Debido a los contornos melódicos la forma puede simplificarse con el esquema AA’BCDA’’C. La melodía se caracteriza por estar constituida por periodos simétricos, estructurados según el patrón pregunta-respuesta.

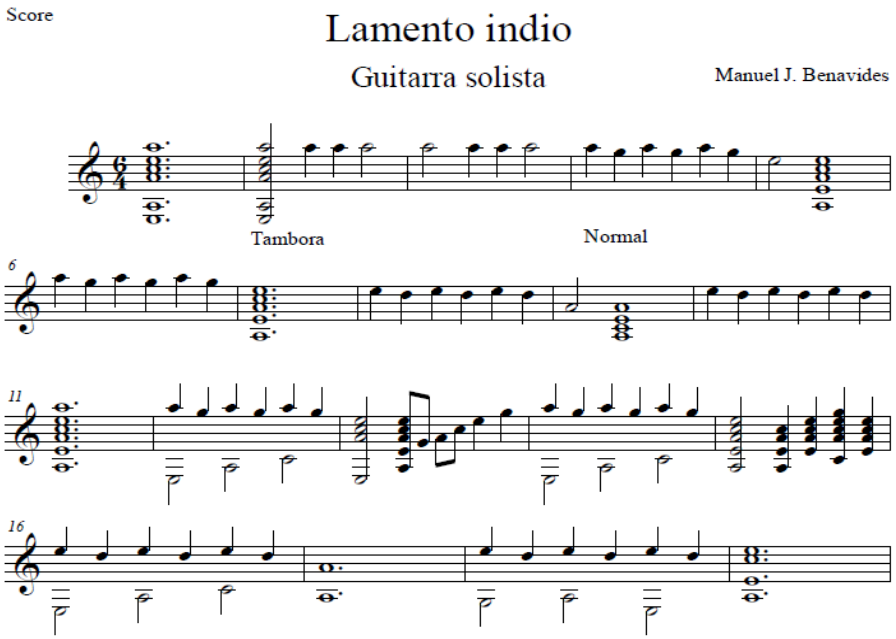


Figura 3-6 Otro ejemplo de uso del pentafonismo en la obra *Lamento indio* para guitarra solista. El tratamiento de la escala pentatónica es similar al caso anterior, así como la selección de la tonalidad menor, en este caso la menor.

Por su parte, la obra para guitarra solista también usa únicamente los grados 1-3-4-5-7 de la menor natural. La estructura en este caso puede esquematizarse como TAA'BA''CT DA''', T representando dos compases de tambora, efecto conseguido percutiendo en el puente de la guitarra. Este esquema permite ver que la obra consiste básicamente en un tema variado tres veces, y entre estas variaciones se intercalan pasajes con otro material temático, pero siempre sobre la base de la escala pentatónica menor anhemitónica. De igual modo que la canción, el material temático se caracteriza por estar estructurado en periodos simétricos sucedidos según el patrón pregunta-respuesta.

Por otra parte, es curioso que Benavides no haya hecho uso en estas obras del giro cadencial descendente 7-5-4-3 que propone Hernández Salgar[90] como gesto que simula musicalmente la melancolía, ya que este gesto era todavía muy popular en los años de formación de Benavides. Este giro se destacó por el uso generalizado en diferentes contextos de la música en Colombia, sobretodo en la primera mitad del siglo XX, y por haber conformado un discurso que relacionaba la melancolía con la raza indígena, muy en la línea del título de estas obras y de la letra de la canción.

Las evidencias permiten establecer que la “trama” del pentafonismo, creada por los d´Harcourt, logró establecerse con éxito como convención para evocar la temática indígena en las obras de algunos compositores del suroccidente del país. Un tema de estudio a futuro muy importante será investigar hasta qué punto llegó este asunto a impactar no solamente en la música académica “indigenista” en Colombia sino en las músicas populares urbanas y rurales.

3.2.3 **El tono menor y la modalidad.**

En la entrevista, Benavides destacó la importancia del tono menor en la caracterización del carácter indígena en sus obras. Esto se puede constatar en las tonalidades de las obras *Lamento indígena* para voz y piano y *Lamento indio* para guitarra (figuras 3-5 y 3-6, respectivamente). La utilización de tonalidades menores, si bien no guarda ninguna relación con la música indígena, indudablemente funciona porque ayuda a estructurar un contexto armónico adecuado a las escalas pentatónicas anhemitónicas que utiliza en estas composiciones. No sobra decir que la utilización de estos dos elementos entrelazados es también muy característica de la denominada “música andina”.

---

[90] Óscar Hernández Salgar, "El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiósis del gesto cadencial 7-5-4-3", en *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina* (Colombia: Universidad Externado de Colombia, 2016), 149–60.

Adicionalmente, en la misma entrevista, el compositor consideró la relevancia de la resonancia del intervalo de segunda aumentada entre el sexto y séptimo grado, en la escala menor armónica, para referenciar musicalmente el carácter indígena, asociándolo con la melancolía del indígena. Se menciona este último aspecto debido al énfasis que le dio el autor en las entrevistas a pesar de su contradicción intrínseca, ya que al revisar sus obras no se encontró ninguna utilización de esta segunda aumentada. Además, este detalle resulta fundamental en la armonización de estas obras, porque aún cuando el quinto grado está en el bajo no se establece la tensión de la dominante mayor debido al empleo de la subtónico y no de la sensible ascendente. Por esta razón, sumado a una gran centricidad en la fundamental, por medio de constantes pedales sobre este grado en el bajo, se puede concluir que son obras modales.

3.3 La disimilitud entre contenido musical y extra musical en *Yagé*.

Yagé fue compuesta para el formato de orquesta de cuerdas en 1964 en Popayán[91]. En esta obra, la idea externa que aporta el carácter programático está ligada al nombre y a los textos que le asocia el compositor. Este texto se encontró en dos fuentes: un cuadernillo interno de CD y un programa de mano. En el primero se puede leer el siguiente fragmento:

> "La obra Yagé recrea diferentes estados de ánimo originado por el alucinógeno del mismo nombre en los indígenas del Putumayo"[92].

[91] Notas al CD *Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia* (Bogotá: Acmé, 2008), 11-12. En entrevista con Benavides, realizada el 10 de mayo del 2018, el autor manifestó no recordar la fecha exacta de la composición de la obra, pero sí recordó haberla compuesto en Popayán; por este motivo, la fecha se insertó según las notas de este CD, pues fue el único dato concreto encontrado.
[92] Notas al CD *Desde Rusia*, 11-12. Muy probablemente estas notas fueron escritas por Carlos Barreiro, sin embargo, no se puede asegurar porque las notas no lo especifican.

Por otra parte, el autor escribió para el programa de mano lo siguiente:

> "Por su temática, la obra hace alusión a los ritos del Yagé, la corteza de una planta sagrada utilizada por las comunidades indígenas de la Orinoquía y la Amazonía. En el repertorio sinfónico nacional es esta la única partitura que se refiere de manera directa al simbolismo ritual del Yagé"[93].

Estos fragmentos permiten distinguir ya en la obra un contenido programático concreto. Este tipo de contenidos programáticos suelen estar presentes en los poemas sinfónicos, que se caracterizaron por ser generalmente obras orquestales, pero también podían ser obras de cámara o para piano. Los poemas sinfónicos tuvieron tres características principales: 1) eran compuestos adaptando los caracteres contrastantes de varios movimientos pero integrados en uno solo; 2) resaltaba la "transformación o metamorfosis temática"[94] con la que Liszt experimentó al inventar este género; 3) y finalmente, al tener asociado como base algo extra musical, esto podía ser una obra literaria, artística o un programa[95].

Yagé está estructurada de manera similar a este modelo de poema sinfónico de Liszt, con un único movimiento que comprime cuatro secciones contrastantes que representan movimientos sucesivos (Allegro-Moderato-Andante-Allegro Final). En la siguiente tabla se establece un paralelo entre las secciones o movimientos, la función que cumplen en la obra y una comparación con la función convencional de cada movimiento en una sonata clásica.

---

[93] Manuel Benavides et al., "Programa de Conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia", *Concierto N° 24*, Temporada 2000. Según este programa, cada compositor envió una reseña de la obra que iba a ser interpretada en este concierto.

[94] Alan Walker, "Franz Liszt", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14, editado por Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers Limited, 2001): 755. "(…) he also evolved the method of "transformation of themes" as part of his revolution in form, made radical experiments in harmony and invented the symphonic poem for orchestra".

[95] Para más información véase Hugh MacDonald, "Symphonic poem", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.24, editado por Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001): 802; y Walker, "Franz Liszt", 772.

Secciones o movimientos de *Yagé*	Allegro	Moderato	Andante	Allegro final
Función en la obra	Exposición	Transición	Movimiento en forma de danza (Alusión al pasillo).	Reexposición
Función convencional de cada movimiento en una sonata clásica.	Allegro de sonata.	Movimiento lento, cantábile.	Movimiento en forma de danza.	Allegro formalmente menos estructurado.

Tabla 3-1Comparación estructura de la obra Yagé con la forma del ciclo del poema sinfónico.

Además, también resalta el tratamiento del material temático, pues los motivos son desarrollados al presentarse por repetición exacta (la más frecuente), aumentado (motivo 1), variado, y en forma de alusión (motivo 3). Las características interválicas de estos motivos ya se discutieron antes en el apartado sobre la convención de la inestabilidad propuesta por Benavides. La siguiente tabla ilustra la manera como se distribuyen los tres motivos en cada una de las partes, y las tonalidades por las cuales cada parte transita.

Secciones o movimientos según bloques temáticos	A	B	C	A’
Motivo dominante	M1, M2 (Do mayor);	M1	M3	M1, M2.

	alusión a M3 (La mayor).			
Grados en los que hay cadencias	(I V I) – (III#-vi-III#)	III# - (i- I)	Vi	I
Centros tonales	Do Mayor – Mi mayor	Secuencia – (Do menor-mayor).	La menor	Do mayor

Tabla 3-2 Distribución de los motivos en la obra.

En conclusión, estas tablas permiten determinar que la obra, debido a la estructura formal, el desarrollo motívico y las notas asociadas a *Yagé*, se puede etiquetar como un poema sinfónico, ya fuera que el compositor la haya concebido consciente o inconscientemente de esta forma.

Teniendo esta información, el resultado final de esta revisión de la obra debería articular programa y contenido. Sin embargo, la información sobre la obra conseguida en la entrevista con el compositor evidenció que había una historia distinta entre la composición de la obra y su posterior asociación programática con el tema del yagé. Las dos fuentes previamente citadas que apoyan el contenido extra musical aportan versiones coherentes entre sí y resultan, además, conforme a una idea preconcebida: la presencia de un “carácter indígena” idóneo para su presentación en una sala de conciertos. Sin embargo, cuando se le preguntó al compositor acerca de la obra, se fueron desentrañando algunos puntos que demostraban lo contradictoria que resultaba esta lectura de la obra. Como primera medida, Benavides relató lo siguiente sobre el nombre de la obra:

> “Y si supiera usted cómo conseguí el nombre. Yo la hice escuchar de Luis Carlos Espinosa, el director del Conservatorio (de Popayán) en esa época; el hermano de él, pintor, Jesús; y no recuerdo quienes más escucharon la obra. Y quien sugirió el título fue Jesús María Espinosa, el pintor. Yo lo acepté, sin problemas, y tomó riendas, tomó vida con ese nombre, y la interpretaron indefinidamente, Medellín,

> Bogotá, Cali, mi tierra Popayán, y después salió. Esas cosas no se pueden frenar, hay que dejar que lleguen, que lleguen como tomarse un vaso de café”[96].

Indudablemente, este apartado de la entrevista arroja muchas luces sobre el proceso de construcción de la obra y su artificiosa relación con la temática indígena. Asimismo, al preguntarle por las razones o referencias que podrían haber inducido al pintor Jesús María Espinosa (1908-95) a recomendar este título, esto fue lo que Benavides respondió:

> “Pues, lo de Yagé era porque el título que tenía no era el más indicado, entonces ellos, al oírlo, al oír la obra, a Jesús María Espinosa se le ocurrió que era un carácter indígena, y que, de ser, sería Yagé, referente a los indígenas del sur. Hasta ahí llegamos”[97].

Esto demuestra que la selección final del título y la relación del contenido externo con el interno son totalmente arbitrarias. Por este motivo, no es de extrañar que surgieran comentarios del compositor en este sentido como el siguiente: “En todo caso, se oye más moderna que indígena”[98]. Se puede concluir, a través del caso de la obra *Yagé,* que la definición del concepto “indigenismo”, aplicado específicamente al caso de la música académica o erudita, no es estático ni inmóvil. Por ende, no implica obligatoriamente el tratamiento compositivo de música creada por las comunidades indígenas, sino que es un constructo que se va transformando alrededor de las convenciones que se van estableciendo con el tiempo. En última instancia, estas convenciones podrían tener o no relación con lo considerado “realmente indígena”. Entonces, ¿se podría decir que sí se estableció una relación en algún punto con algo relativo a la cultura de algún grupo indígena? Como señaló Benavides sobre la conexión de la estructura temática y formal en la obra, se podría

---

[96] Manuel José Benavides, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 10 de mayo de 2018.
[97] Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018.
[98] Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018. El compositor comentó adicionalmente que la obra fue compuesta luego del regreso de sus estudios en Madrid, en donde tuvo contacto con la música modernista de compositores europeos. Por este motivo se pueden reconocer rasgos armónicos propias del impresionismo y modernismo, como acordes con notas agregadas, pero siempre dentro de un plan tonal básico claro.

colegir que: “En realidad no, le da importancia al acercamiento del indígena; pero, no le da personalidad de algo propio del indígena. No”[99].

3.4 **Conclusiones**

El estudio de *Yagé* nos permite establecer varias consideraciones. Primero que todo, que la forma, los criterios estéticos y el material temático interno que estructuran la obra son tratados de una manera totalmente convencional siguiendo los criterios de la tradición musical occidental. Esto no es de extrañar, teniendo en cuenta que el caso de Benavides corresponde con la definición del indigenismo en el siglo XX, que lo caracteriza como un intento por representar una realidad indígena por parte de no indígenas. Segundo, a pesar de las conclusiones que arroja el examen de la obra, sería muy interesante tener conocimiento de la percepción de los oyentes sobre la obra, como por ejemplo, si creyeron o creen el contenido extra musical propuesto por Benavides en las notas del programa de conciertos, pues si así lo fuera podría considerarse este como un hecho estético. Sin embargo, la limitada existencia de crítica musical en el país hace imposible poder llegar a una valoración al respecto.

Todo lo anterior lleva a plantear preguntas no exentas de subjetividad como: ¿puede el título ser el único vehículo –y no el contenido-, el que conduzca a los oyentes a realizar las relaciones pertinentes para escuchar una obra como indigenista? Esta pregunta, que no viene al caso responder en este escrito, se relaciona directamente con el género compositivo que consciente o inconscientemente Benavides tomó como medio expresivo. Son muy sugerentes a este respecto las conclusiones que señala Taruskin con respecto al caso de *Les*

[99] Benavides, entrevista por Arboleda, 21 de mayo de 2018.

Préludes, obra en la cual existe un caso parecido de disimilitud entre contenido musical y extra musical[100]*:*

> "The claim was never made, after all, that the music explicitly paraphrased the poetic content and conveyed its emotional impact to the listener. The means of embodiment and conveyance was and remain symbolic, hence conventional, no matter what the content. The content, therefore, can be viewed as a particular interpretation of the music, just as any symbolic representation has to be interpreted (even one consisting of words, such as an allegory or a parable). The association of the music with the choruses of *Les quatre élémens* was one such interpretation; the ex post facto association with Lamartine was another, just as plausible or appropriate, but no more demonstrably "true""[101].

Sin embargo, la diferencia radica en el compromiso que asume Benavides en sus respectivos programas, ya que Benavides, por otra parte, se compromete más directamente en el programa con una alusión a los ritos del Yagé y con una recreación de los estados de consciencia producidos por esta bebida. Por este motivo, aunque este compromiso cambie en apariencia la relación del programa con el contenido, también se puede establecer que éste se mantiene en un plano simbólico, sensible a una u otra interpretación; o, debido a esta artificialidad, incluso se abre a la opción de una hipotética tercera interpretación, como remarca Taruskin sobre el caso de Liszt:

> "A third program, if advanced authoritatively in the absence of other alternatives, might be just as convincing, hence just as "true". This relativism need trouble us only if we resist the notion that associative meanings of all kinds, however compelling and however necessary, are virtually by definition conventional, hence artificial"[102].

Esto conduce, finalmente, para el caso del indigenismo, al planteamiento de una pregunta más general ¿es necesaria y deseable, o apenas más atractiva para el

---

[100] Para estudio al respecto véase Andrew Bonner, "Liszt's *Les Préludes* and *Les Quatre Élémens*: A Reinvestigation", 19th-*Century Music* X (1986-7): 95-107.
[101] Taruskin, *The Oxford History*, 425-6.
[102] Taruskin, *The Oxford History*, 426.

público, una referencia extra musical para caracterizar la temática indígena que conduzca a una interpretación alegórica de la misma?

4. Jesús Pinzón Urrea

4.1 Pinzón Urrea y la investigación musical en Colombia desde el CEDEFIM.

Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) realizó sus estudios musicales en un periodo de surgimiento de estudios etnomusicológicos en Colombia. Recibió formación como pianista, compositor y director en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde fue además integrante del CEDEFIM (Centro de Estudios Folklóricos y Musicales). El CEDEFIM fue fundado en 1959 y su dirección estuvo a cargo de Andrés Pardo Tobar[103]. En el proyecto también participaron el entonces director del Conservatorio Fabio González Zuleta, el compositor y profesor del conservatorio Jesús Bermúdez Silva y el antropólogo Rogerio Velásquez. Adicionalmente, también participaron Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa, que en ese entonces eran estudiantes[104].

Al respecto de su etapa como estudiante del Conservatorio, Duque señala lo siguiente:

> "En 1967, el Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia le confirió el título de *Maestro en composición musical y director de orquesta*, adquirido bajo la sabia vigilancia de los maestros Olav Roots (dirección e instrumentación), Fabio González Zuleta

---

[103] Para mayor información sobre el trabajo de Pardo Tovar véase Egberto Bermúdez, "Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia", *Ensayos. Historia y teoría del arte* 23 (Bogotá: IEE – Universidad Nacional de Colombia, 2012): 114-133.
[104] Bermúdez, "La Universidad Nacional", 51-52.

> (composición), Andrés Pardo Tobar (morfología e historia), Tatiana Gontscharova (piano), Roberto Pineda Duque (armonía) y José Rozo Contreras (Instrumentación para banda)”[105].

Después, ya como docente, trabajó en el Conservatorio y se desempeñó también como director del Departamento de Música de la Universidad de América y del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Además, su actividad como director de orquesta y de banda lo llevó a dirigir tanto la Banda Sinfónica de la Policía Nacional como la Orquesta Sinfónica de Colombia, aparte de haber sido miembro fundador y primer director titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá[106].

4.1.1 **La actividad de Pinzón Urrea en el CEDEFIM**

La labor de Pinzón Urrea en el CEDEFIM se centró en la transcripción de fragmentos musicales para varias monografías. En esta labor se desempeñó junto con Fabio González Zuleta (1920-2011) y Blas Emilio Atehortúa (n. 1933)[107]. Asimismo, Pardo Tovar escribe elogiosamente sobre el trabajo realizado por Pinzón Urrea en una de las dos monografías publicadas como resultado del trabajo de campo realizado por la expedición al Chocó en 1959[108]:

> “La tarea fundamental que supone la presente monografía, fue por él realizada con singular eficacia y siguiendo mis instrucciones y orientaciones. Le corresponde también el mérito de haber anotado *in situ* la mayor parte de los cantares y aires típicos chocoanos que figuran en este trabajo…”[109].

---

[105] Ellie Anne Duque, “Jesús Pinzón Urrea: músico”, *Revista Escala,* no. 12 (1986): 3.
[106] Duque, “Jesús Pinzón Urrea”, 3.
[107] Bermúdez, “Andrés Pardo Tovar”, 129.
[108] Bermúdez, “La Universidad Nacional”, 56.
[109] Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea, “Rítmica y melódica del folklore chocoano”, (Bogotá: CEDEFIM/Universidad Nacional de Colombia, 1961) p. 7.

En lo referente a la calidad de las publicaciones del CEDEFIM, Bermúdez señala –sirviéndose de una crítica hecha por Miñana-, que a pesar de los elogios explícitos de Pardo Tovar, las transcripciones pueden ser consideradas un tanto rígidas, aunque ciertamente novedosas y alejadas de las herramientas que hasta el momento habían sido empleadas para tratar la música tradicional colombiana[110]. Posteriormente, Pinzón Urrea participó en dos artículos, en uno en coautoría y en el otro como autor[111]. El primero, escrito con Luis Carlos Espinosa, le permitió participar en la Primera Conferencia de Etnomusicología en Cartagena en 1963; mientras que con el segundo, sobre la música vernácula en el altiplano bogotano, representó a Colombia en la primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología en Washington en 1971[112]. Finalmente, Duque señala que Pinzón Urrea escribió la monografía "Indigenous Colombian Music" para la sexta edición del *Grove´s Dictionary of Music and Musicians*[113].

En el mes de octubre de 1959, el CEDEFIM envío una comisión de compilación y estudio al Chocó con el apoyo del Instituto Colombiano de Antropología y de la Radiodifusora Nacional. En este viaje los integrantes de la comisión grabaron, transcribieron y analizaron la música folclórica que allí encontraron[114]. Pinzón Urrea participó en esta expedición, y como resultado de este viaje, el CEDEFIM produjo dos monografías; la primera fue realizada por Pardo Tovar[115]; por su parte, la

---

[110] Bermúdez, "La Universidad Nacional", p. 56.
[111] Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y Melódica del Folklore Chocoano*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM, 1961).

[112] Luis Carlos Espinosa y Jesús Pinzón Urrea, "La heterofonía en la música de los indios Cunas del Darién", *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, Washington: Unión Panamericana/Secretaría General OEA, 1965, 119-29; Jesús Pinzón Urrea, "La música vernácula del Altiplano de Bogotá", *Boletín interamericano de música* 77 (1970) 15-30.
[113] Jesús Pinzón Urrea y Guillermo Abadía, "Indigenous Music of Colombia", *Grove´s Dictionary of Music and Musicians,* 6a. edición.
[114] Francisco Márquez Yáñez, "Actividades del Instituto Colombiano de Antropología", *B.B.A.A. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 21/22, 1, (1958-1959), 13-19.
[115] Andrés Pardo Tovar, *Los cantares tradicionales del Baudó*, (Bogotá: CEDEFIM/ Universidad Nacional de Colombia, 1960).

segunda se realizó en coautoría por el mismo Pardo Tovar junto a Pinzón Urrea[116] –quien para aquel entonces ya era docente de historia de la música en el Conservatorio.

Este artículo es referido por George List[117], quien hace una revisión general del estado de la etnomusicología en Colombia en los años sesenta. En este texto List señala las actividades desarrolladas por Pardo Tovar y sus compañeros de trabajo en la realización de las monografías del CEDEFIM, así como también el desarrollo de un "pequeño museo" de instrumentos musicales –dirigido por Abadía Morales en aquel momento-, dentro de la Universidad Nacional[118]. Por otra parte, como señala Bermúdez:

> "Las publicaciones del CEDEFIM en la época de Pardo Tovar tuvieron todas reseñas en importantes publicaciones extranjeras como resultado de un sistemático programa de intercambio de información y de cooperación internacional"[119].

En el caso de la monografía en la que participó Pinzón Urrea hay una reseña hecha por Norman Fraser. Sin embargo, esta reseña no da muchas luces aparte de un comentario acerca de la metodología empleada y un resumen muy sintético del contenido de esta publicación:

> "Like other South American countries, Colombia is fast awakening to her folk-music heritage, and this is a well-written and interesting monograph. Tunes and rhythms are set out and analysed, and it is interesting to watch how extra notes creep into the original pentatonic scale of the region (Chocó) until in the end the tunes are just neo-Spanish, and not very distinguished at that"[120].

---

[116] Bermúdez, "La Universidad Nacional", p. 52.
[117] George List, "Ethnomusicology in Colombia", *Ethnomusicology*, X, 1, (1966), pp. 70-76.
[118] List, "Ethnomusicology", p. 71.
[119] Bermúdez, "La Universidad Nacional", pp. 59-60.
[120] Norman Fraser, "Review: Rítmica y melódica del folklore chocoano", *Journal of the International Folk Music Council* 15,(1963), p. 145

Con relación al trabajo sobre los Cuna, escrito con Espinosa, Bermúdez señala que este estudio corresponde a un típico producto de la "etnomusicología de escritorio", en la que se analizaron algunas de las melodías de esta comunidad que habían sido grabados durante la Expedición Colombo-Británica de 1960-61[121].

Si bien, según Bermúdez, Pardo Tovar considera extinguido el CEDEFIM para 1966[122], en 1970 se publica el escrito realizado por Abadía Morales sobre la música de los misak, con las anotaciones y transcripciones dejadas por Bermúdez Silva tras su muerte[123]. Bermúdez resalta la poca calidad de este texto, considerándolo "pobre, confuso y muy diferente a las anteriores publicaciones del *Centro*"[124]. Por su parte, el otro escrito de Pinzón Urrea publicado en el seno del CEDEFIM, sobre el altiplano cundiboyacense, "ofrece un notable contraste con el mencionado estudio de la música de los indígenas guambianos publicado el mismo año"[125].

4.1.2 **El indigenismo en la ecléctica producción compositiva de Pinzón Urrea.**

Según Duque, la obra de Pinzón se puede agrupar en tres grupos:

---

[121] Esta expedición fue realizada por Brian Moser y Donald Tyler. En ella se recogieron instrumentos musicales, y se realizaron grabaciones y filmaciones que dieron como resultado una importante publicación fonográfica: *The Music of Some Indian Tribes of Colombia* London: BIRS,1972, 3 LPs, BIRS MC1-3 (Notas internas por Donald Tyler). Una parte fue reeditada como *Music of the Tukano and Cuna people of Colombia*. Rogue Records FMS/NSA 002. 12", 33 rpm. Remasterizado digitalmente 1987, (Notas internas por D. Tyler). También puede verse una reseña de esta reedición en Egberto Bermúdez, *Music of the Tukano and Cuna Peoples of Colombia* by Brian Moser, Donald Tyler Review, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 11, 1 (1990), 110-13.

[122] Bermúdez, "La Universidad Nacional", 61.

[123] Guillermo Abadía y Jesús Bermúdez Silva, *Aires Musicales de los Indios Guambianos del Cauca (Colombia),* (Bogotá: CEDEFIM/ Universidad Nacional de Colombia, 1970).

[124] Bermúdez, "La Universidad Nacional", 61.

[125] Bermúdez, "La Universidad Nacional", 62.

> "aquellas que utilizan notación y técnicas relacionadas con la tradición académica, obras que hacen uso de notación personal y composiciones con relación explícita a la tradición musical colombiana"[126].

En el primer grupo se destaca el desarrollo de un lenguaje compositivo experimental, pero siempre construyendo sobre la notación tradicional y dialogando con las construcciones melódicas, armónicas, orquestales y formales propias de la tradición académica. Sobresalen obras como *Estudio* (1970) y *Estructuras* (1971), ambas para orquesta. Duque caracteriza la primera así:

> "(…) el objetivo principal es el de crear atmósferas y color instrumental; la instrumentación es sumamente densa y las características individuales han sido puestas al servicio del efecto general. Sin embargo, la obra también cumple las veces de un pequeño concierto para orquesta ya que no solo se explora el sonido del conjunto, sino que se presentan sonoridades particulares"[127].

Por su parte, Duque señala que en *Estructuras "*se puede apreciar la relación entre el estilo personal del compositor y las formas más tradicionales"[128]. También se relaciona con obras más religiosas y espirituales, como es el caso de *Pasión y Resurrección de Cristo* (1977).

Por otra parte, a Pinzón le gustaba experimentar con distintas notaciones, y según Duque "Las grafías y los sistemas personales de notación que emplea el compositor son uno de los aspectos más atractivos y curiosos de su obra y comprenden desde una simbología abstracta hasta la utilización de imágenes descriptivas e instrucciones escritas"[129] Entre estas grafías destaca la denominada "música endógena", por medio de la cual Pinzón Urrea buscaba componer música para intérpretes desconocedores de la teoría musical y con frecuencia

---

[126] Duque, "Jesús Pinzón", 4.
[127] Duque, "Jesús Pinzón", 4.
[128] Duque, "Jesús Pinzón", 4.
[129] Duque, "Jesús Pinzón", 5.

interpretando instrumentos como marimba y bombo[130]. Un ejemplo de este tipo de composiciones es la obra *Test psicológico* (1972). Pinzón también experimentó con la música sonóptica, que consistía en "música para ser vista y escuchada como una extensión de la notación convencional y de prácticas improvisatorias, un concepto que el discutió en un simposio internacional llevado a cabo en Roma en 1972"[131]. Un ejemplo de esta música sonóptica es la obra *Ajedrez* (1983), "en donde el hecho musical es determinado por el compositor y por la forma de una famosa partida de ajedrez"[132].

Por último, Pinzón desarrolló una serie de composiciones y arreglos con una relación a la música tradicional colombiana. Al respecto Duque menciona:

> "Cuando el compositor quiere hacer uso de elementos explícitos del folklore se inclina preferiblemente hacia lo rítmico. Su conocimiento técnico de la tradición popular le permite llevar a cabo una variada reelaboración de sus características"[133].

Ejemplo de esto son las obras *Estructura* (1971), cuyo tercer movimiento, según Duque, es una tocata sobre currulao, bambuco y cumbia; así como *Rítmica I* (1971), *Rítmica II* (1971) y *Cuatro síntesis sobre el folklore colombiano* (1976)[134]. Pinzón Urrea, asimismo, realizó una gran cantidad de instrumentaciones para banda y orquesta de repertorio tradicional ampliamente difundido entre el público "para colaborar con la diseminación de las mismas en las salas de concierto y entre el público en general"[135]. Con respecto al interés por la música indígena, Friedmann aduce que "su interés en la música y en los rituales indígenas ha sido una inspiración constante a lo largo de su vida"[136]. Duque, por su parte, señala que la

---

[130] Susana Friedmann, "Jesús Pinzón Urrea", *New Grove Dictionary of music and musicians* Vol. 19, (New York: Oxford University Press, 2001), 764.
[131] Friedmann, "Jesús Pinzón", 764.
[132] Duque, "Jesús Pinzón", 6.
[133] Duque, "Jesús Pinzón", 6.
[134] Duque, "Jesús Pinzón", 6.
[135] Duque, "Jesús Pinzón", 6.
[136] Friedmann, "Jesús Pinzón", 764.

reflexión sobre las leyendas indígenas surge como una forma -aparte de la reflexión sobre los hechos de la historia patria como en *Revolución de los Comuneros* (1977)-, de pensar musicalmente la nacionalidad[137]. Resulta interesante comparar esta noción propuesta por Duque con lo comentado por el propio Pinzón Urrea en una entrevista sobre la "americanidad":

> "Y la música americanista, pues yo como una necesidad tengo que hacerla porque yo soy americanista. Yo no puedo hacer música europea ni puedo hacer música de Japón, de oriente, porque a mí no me nace. Yo tengo que ser auténticamente americanista porque soy auténticamente americanista"[138].

Las composiciones indigenistas de Pinzón Urrea son *Bico Anamo* (1979), *Ñee Iñati* (1981), *Goé-Payari* (1982), *Rítmica III* (1982), *Rito Cubeo* (1983) y *Evocación huitota* (1995). *Bico Anamo* es una obra para quinteto de vientos, soprano solista, coro y percusión basada en una leyenda huitoto. *Ñee Iñati* es para coro mixto, basado en una leyenda de los tucano; según Pinzón, en esta obra "se enfatiza la rítmica, melódica, estructura, dinámica y escalística de la música de la tribu indígena TUCANO y macro-tucano (Amazonas, Vaupés, Guainía, Guaviare y Llanos Orientales)"[139]. *Goé-Payari* (canto después de la muerte) obra inspirada en los tukano que consta de tres movimientos: Mundo Selvático, Canto a la Muerte y Retorno al Universo. Sobre el texto de la obra el compositor afirma lo siguiente:

> "El texto, dicho en su lengua original, hace referencia a una antigua tradición tucana relativa al ritual de la muerte de un ser muy querido, "héroe" por excelencia, y a su retorno al "cosmos", lugar de procedencia y de morada definitivas. Según las creencias tucanas, después de la muerte corporal viene la vida plena. "Mari sirina mahsare yuhucata oreaa, irá vagore arikoma mari nemoro arikoma": "Por esto no lloramos a los muertos; ellos son felices después de la muerte"[140].

---

[137] Duque, "Jesús Pinzón", 6.
[138] Alberto Rincón C., "Jesús Pinzón Urrea: vida y obra", locución Bernardo Hoyos, (Bogotá: Banco de la República, (n.d)), DVD y VHS, 10:50- 11:06.
[139] Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica III*, (Bogotá: Manuscrito, 1982): 1.
[140] Jesús Pinzón Urrea, *Goé Payari (Canto después de la muerte),* (Bogotá: Manuscrito, 1983): 3.

Rítmica III es una obra para cinco percusionistas y piano estructurada también en tres movimientos, introducción, melódica (basado en música indígena) y rítmica (basado en música "negroide"). En *Rito Cubeo* el compositor establece que "la obra representa una animada "danza mítica" que transcurre en la selva del Vaupés (Colombia)"[141], está estructurada en tres movimientos, cada uno representando un momento diferente de los preparativos que realizan los cubeo para el rito de alumbramiento de un niño. En las notas que acompañan la partitura se hace una "traducción libre de la leyenda", la cual se correlaciona con cada movimiento así:

1) Rito del carayurú y cerco de yariba: "Para que nazca un niño se hará un círculo de "yarima" (madera) untada de carayurú (pigmento vegetal). Para que los grillos de la tierra no lo vean ni lo molesten, la madre se cubrirá con una capa de caraña mezclada con "carayurú".
2) Encierro del sapo: "Se encerrará al sapo en la casa, para que no le haga daño al recién nacido".
3) Danza del tabaco: "Se hará un círculo con el humo del tabaco: dentro de él la mujer dará a luz. Así, ni los mismos diablos ni los animales le harán daño al niño recién nacido"[142].

Por último, *Evocación huitota* es una obra basada en una antigua tradición de esta comunidad llamada "El baile de las Frutas". También alude a la atmosfera de la selva amazónica en la que moran los huitotos. Tiene tres movimientos: Eventos, En sueño y Fiesta de las flautas.

Estas composiciones indigenistas de Pinzón Urrea no han sido analizadas a profundidad, con la excepción de *Goé-Payari*, que fue estudiada por Sarmiento[143].

Surgen dos cuestiones interesantes con respecto a esta parte de la producción de Pinzón Urrea; en primero lugar, de dónde surgió el interés del compositor; en

---

[141] Jesús Pinzón Urrea, *Rito Cubeo (Ballet Indio),* (Bogotá: Manuscrito, 1983): 4.
[142] Pinzón Urrea, *Rito Cubeo*, 4.
[143] Pedro A. Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari y su relevancia en la producción musical de Jesús Pinzón." (Conferencia realizada en el marco de la exposición "Selva Cosmopolítica: naturaleza, cultura y capitalismo en la macrocuenca amazónica", Bogotá, Colombia, 23 de octubre, 2014).

segundo, de qué dependía la preferencia por la composición de una obra de carácter indigenista sobre sus otros variados intereses.

Con respecto a la primera cuestión, Pinzón comentó lo siguiente:

> "Yo viví en la selva virgen, durante una expedición del Conservatorio al Chocó en compañía de Andrés Pardo Tovar y Fabio Gonzalez Zuleta. Cuando llegamos allí me dije: "pero qué silencio tan extraordinario, tan bello, tan misterioso, tan grandioso". Resulta que cuando me puse a oír, era una multiplicidad de sonidos. Yo quedé impregnado de ellos, y después he conocido indios y me parece que tienen una cultura y sobretodo una moral y una religión muy grande. La vida de ellos me pareció una cosa extraordinaria"[144].

Por su parte, con relación a la segunda cuestión, se puede vislumbra que lo que finalmente prima es el pragmatismo de Pinzón, tal como se puede apreciar en este fragmento de entrevista:

> "Carlos Barreiro: ¿De qué depende que en un momento determinado usted se encuentre dispuesto a escribir música indigenista, obras sonópticas o neonacionalistas?
>
> J.P: Depende del encargo, ya que casi todas mis obras han sido por encargo"[145].

Esta ecléctica producción llevó a Pinzón Urrea a ganar varios concursos nacionales e internacionales. Ganó dos premios de la Fundación Arte de la Música en 1978 (por *Exposición*) y 1979 (por *Tripartita*); uno del Instituto Goethe en 1976 (por *Ensamble I*). Asimismo, ganó cuatro de los premios nacionales de composición otorgados por Colcultura, en 1971 (*Estructuras*), 1979 (*Bico Anamo*), 1981 (*Ñeé Iñati y la Cantata por la Paz*) y 1993 (*Variaciones sin tema* para viola, violonchelo y contrabajo). Finalmente, *Goé-Payari* fue ganadora del Concurso Internacional de Composición Musica "Bicentenario del Nacimiento del Libertador Simón Bolivar", realizado en Venezuela en 1983[146].

---

[144] Carlos Barreiro, *Música sin inhibiciones: Jesús Pinzón Urrea*, Ciclo de compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX (Bogotá: Centro Colomboamericano, 1991), 11.
[145] Carlos Barreiro, "Música sin inhibiciones", 13.
[146] Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari", 2; Duque, "Jesús Pinzón", 6. Para más información sobre el Premio Nacional de Composición de Colcultura véase Rodolfo Acosta R., "Música

4.2 **Convenciones generales**

Como ya se ha podido apreciar, Pinzón Urrea desarrolló un especial interés en las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas de la Amazonia. Pero su manera de apropiar los aspectos musicales específicos de estas comunidades tuvo un matiz distinto a Benavides y Mojica Mesa, siguiendo tendencias internacionales. Pinzón, aunque no estudió en el extranjero, perteneció a una generación de compositores cosmopolitas, cuyas obras fueron interpretadas en varios países, tenía acceso a literatura musicológica y etnomusicológica especializada como resultado de su relación con Pardo Tovar y el CEDEFIM. Además, tuvo la posibilidad de participar en congresos internacionales de etnomusicología. Todo esto, sumado a su conocimiento de la literatura orquestal del siglo XX, explica que sus obras se relacionen con los procedimientos característicos del primitivismo musical internacional o transnacional, que representa la fase estilística modernista del indianismo y tiene como punto de partida, según Gorge[147], el estreno de la *Consagración de la primavera* (1913) de Ígor Stravinsky (1882-1971).

Boas y Lovejoy diferencian dos tipos de primitivismo a partir de las fuentes clásicas grecolatinas, suave (*soft)* (para referir a los hombres primitivos de la Edad de oro, que vivían sin tener que esforzarse) y duro (*hard)* (por la rudeza y vivir con lo mínimo posible, referete a primitivos de la edad clásica como escitas y germanos)[148]. Gorge retoma estos dos tipos de primitivismos ligándolos a la manera como los compositores abordaron la música primitiva en el siglo XX. En este orden de ideas, el primitivismo suave se relaciona con la apropiación de elementos culturales del otro para lograr una renovación estética en sus obras (relacionado a un procedimiento de abordaje de las fuentes desde una perspectiva

---

académica contemporánea desde el final de los ochenta", en *Gran Enciclopedia de Colombia,* vol. 7, (Colombia: Casa Editorial El Tiempo, Círculo de Lectores, 2007), 123-50; especialmente 145-46.

[147] Gorge*, L'imaginaire musical amérindien*, 9.

[148] Arthur O. Lovejoy y George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, con ensayos suplementarios de W.F. Albright y P.-E.Dumont (Baltimore: John Hopkins Press, 1935): 10.

teórica, sirviéndose de estudios especializados); mientras que el primitivismo duro, relacionado al posmodernismo, se refiere a una apropiación de saberes étnicos, impulsando una aproximación entre alteridades (optando por el procedimiento desde una vía práctica, visitando las comunidades para conocer y estudiar los aspectos técnicos y artísticos de su cultura)[149]. Pinzón Urrea reinterpreta las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas de la Amazonia bajo las siguientes convenciones generales en sus obras: entorno, ostinato, percusión, escalística y uso de lenguas indígenas. A partir del estudio de estas convenciones se analizarán las características del abordaje de Pinzón Urrea.

4.2.1 **Entorno (paisaje)**

Para Pinzón es importante ubicar sonoramente el ambiente que rodea al indígena, asociándolo con el sonido de la selva. En este sentido se destacan las representaciones musicales de los animales de la selva, como la alusión libre en los instrumentos de viento madera al canto de los pájaros. También sobresale la alusión con la percusión al crujir de las maderas[150]. Estas referencias suelen insertarse y son de importancia en el inicio de sus obras para formatos más grandes, como *Goé-Payari* y *Rito Cubeo.* En estas obras el autor logra construir la configuración textural atmosférica (según la terminología propuesta por Fessel) que transporta al oyente a un ambiente selvático, diferente al que se acostumbra en la música de concierto.

La representación de las aves se realiza a través de secciones de viento de dos tipos: irregulares y de indeterminación controlada.

---

[149] Emmanuel Gorge, *Le primitivisme musical: facteurs et genèse d'un paradigme esthétique* (Paris: L'Harmattan, 2000): 46.
[150] Esta información se infiere según comentarios de Pinzón Urrea en entrevista, para más información véase la nota 56 en la página 22.

Secciones de viento irregulares: destacan por secciones con rítmicas complejas para el intérprete, con presencia de silencios cortos, polirritmias entre los instrumentos y efectos como *frullato* y trinos.

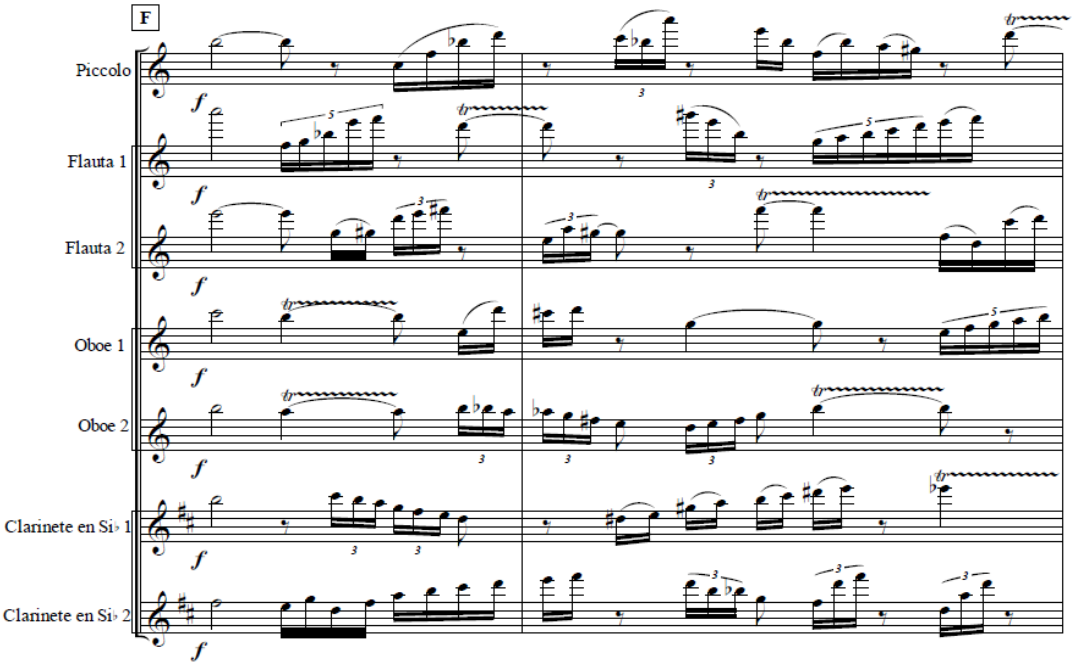


Figura 4-1 *Rito Cubeo*, Mov 1 letra de ensayo F.

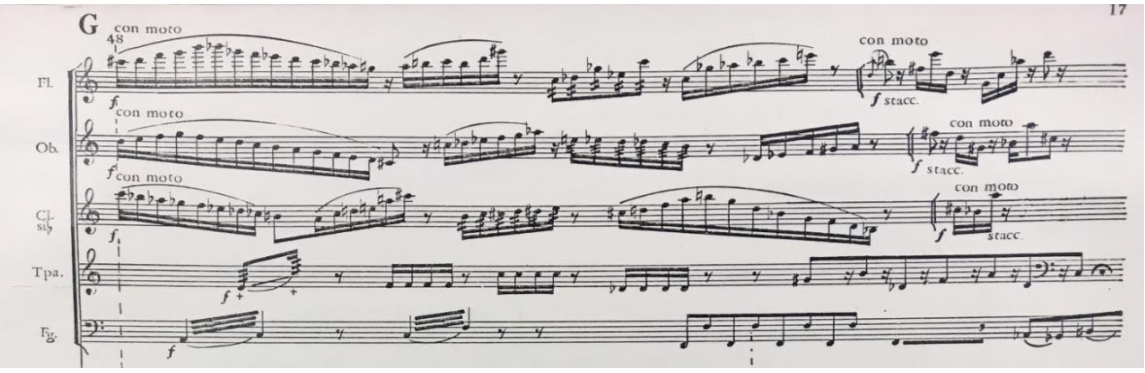


Figura 4-2 *Bico Anamo* Letra de ensayo G.

Secciones de indeterminación controlada: En otras secciones posteriores, el autor propone al intérprete la libertad de interpretar lo que él llama “microescalas”, gestos similares a los del punto anterior, pero con libertad de interpretación, el efecto final es muy similar al anterior.

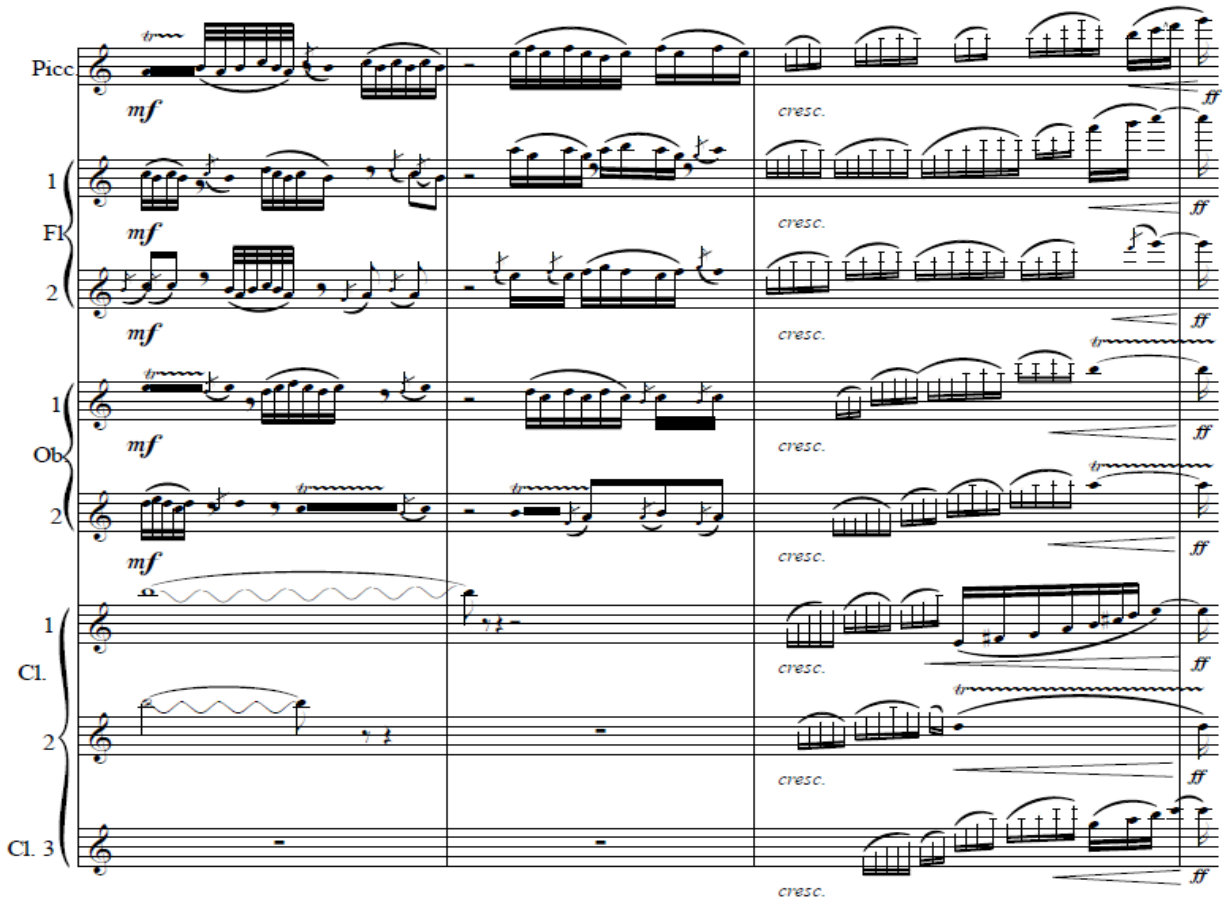


Figura 4-3 *Rito Cubeo*. Mov 3. (cc. 6-9).

Adicionalmente el autor se sirve de las técnicas extendidas, como por ejemplo soplar sobre la boquilla en los metales y raspar las cuerdas del piano para simular un murmullo del viento. También hacer oscilar una altura, ya sea libremente o con indicación de alteraciones ascendentes y/o descendentes de un cuarto de tono.

4.2.2 **Ostinatos**

Pinzón se sirve de los ostinatos para crear, según testimonio del propio compositor, una “psicosis” y “sugestión”[151]. Estos ostinatos se presentan de manera rítmica y

[151] Barreiro, “Música sin inhibiciones”, 11-12, véase nota 56 en página 22.

melódica como pedales en los instrumentos de vientos, y como ostinatos rítmicos en la percusión y en las voces.

Los pedales en los instrumentos de viento destacan por el uso de notas largas al unísono en los inicios de las obras instrumentales, así como en algunas secciones corales, especialmente en *Goé-Payari* y *Bico Anamo*. Destacan intercalados con las notas largas también ciertas fluctuaciones y glissandos que acentúan el carácter sugestivo de los gestos que Pinzón se propone desplegar.

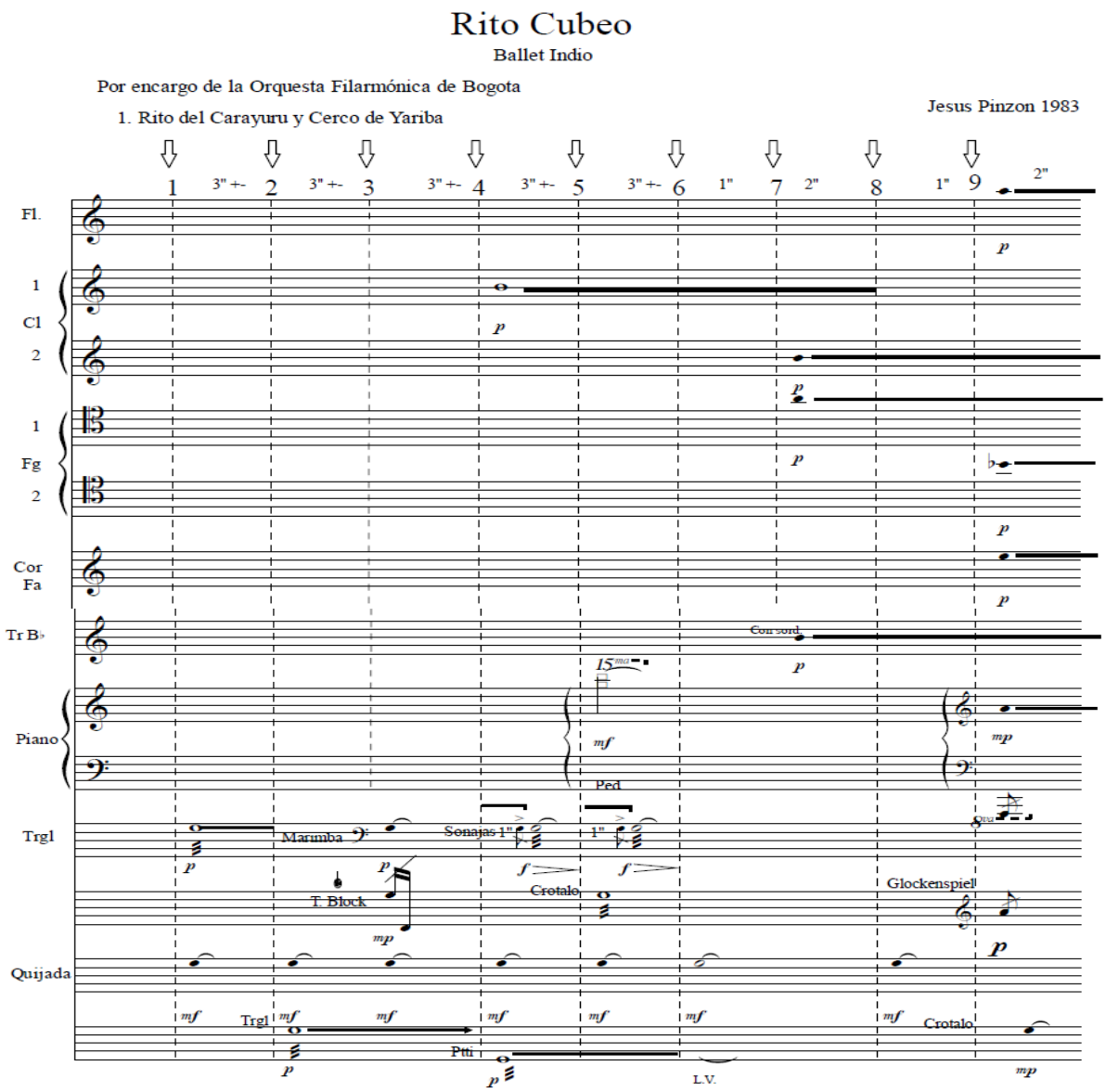


Figura 4-4 Ejemplo de notas prolongadas en el inicio de *Rito Cubeo*. Aquí el autor establece una centralidad en la nota la, que le permite establecer un elemento estructural del movimiento y al mismo tiempo introducir el efecto de psicosis y sugestión.

En el siguiente ejemplo de *Goé-Payari* se pueden apreciar notas alargas y un glissando de dos tonos en las voces (fig. 4-5).

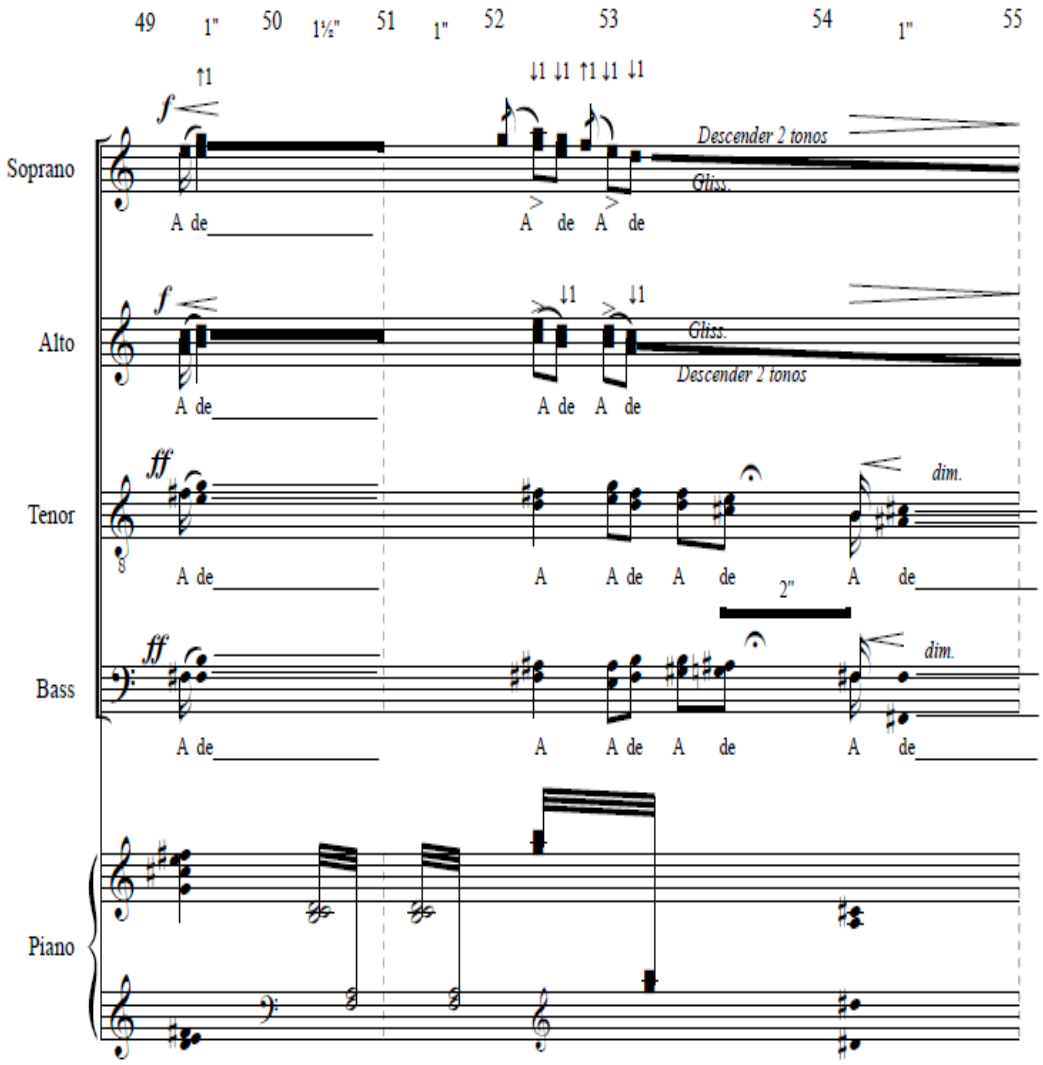


Figura 4-5 *Goé-Payari*. Mov. 2 *Siriri Payari* (Módulo 49-54).

Los ostinatos también se presentan de manera melódica, como se puede apreciar en el inicio de *Ñée Iñati* en los compases 2-7 en el tenor y el bajo (fig. 4-6).

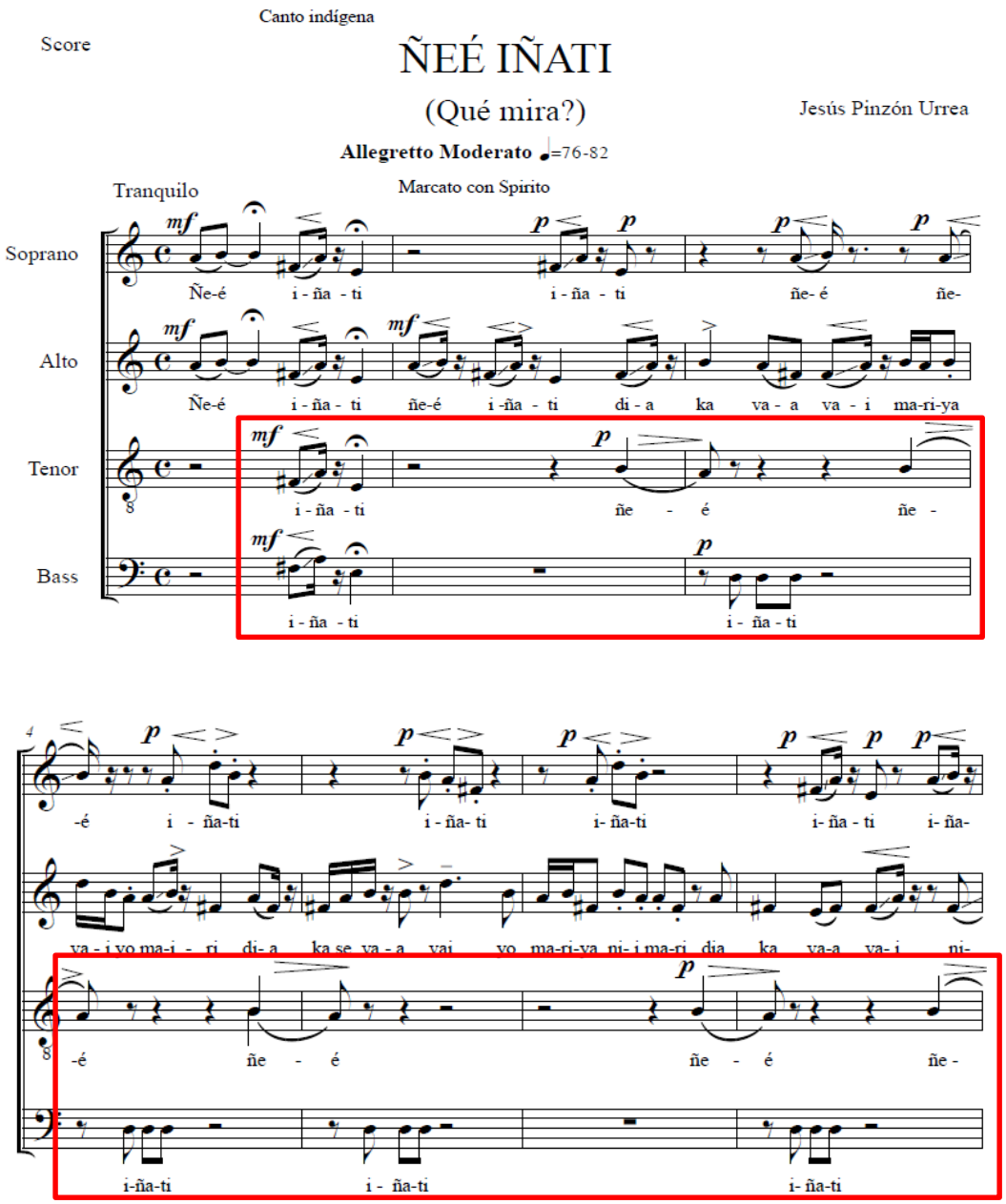


Figura 4-6 Ejemplo de ostinato en tenor y bajo. Inicio de *Ñeé Iñati*.

4.2.3 **Percusión**

Como se señaló antes, el autor interpreta la repetición rítmica con secciones percusivas. Este elemento indudablemente se relaciona con el ostinato rítmico, sin embargo, se destaca individualmente ya que los cambios abruptos de estas

secciones percusivas sirven para diferenciar partes estructurales en algunas obras. Este tipo de secciones de percusión, como la presentada a continuación, se encuentran dispersas a lo largo de varias obras indigenistas de Pinzón Urrea. Según Sarmiento, Pinzón formó una fuerte asociación entre timbre y elementos que se derivan de la música de las comunidades amazónicas a través del empleo de los vientos de madera, las voces y la percusión. Así, por medio de esta fórmula el autor crea la ilusión de estar escuchando música indígena en obras como *Rito Cubeo* y *Goé-Payari*[152].

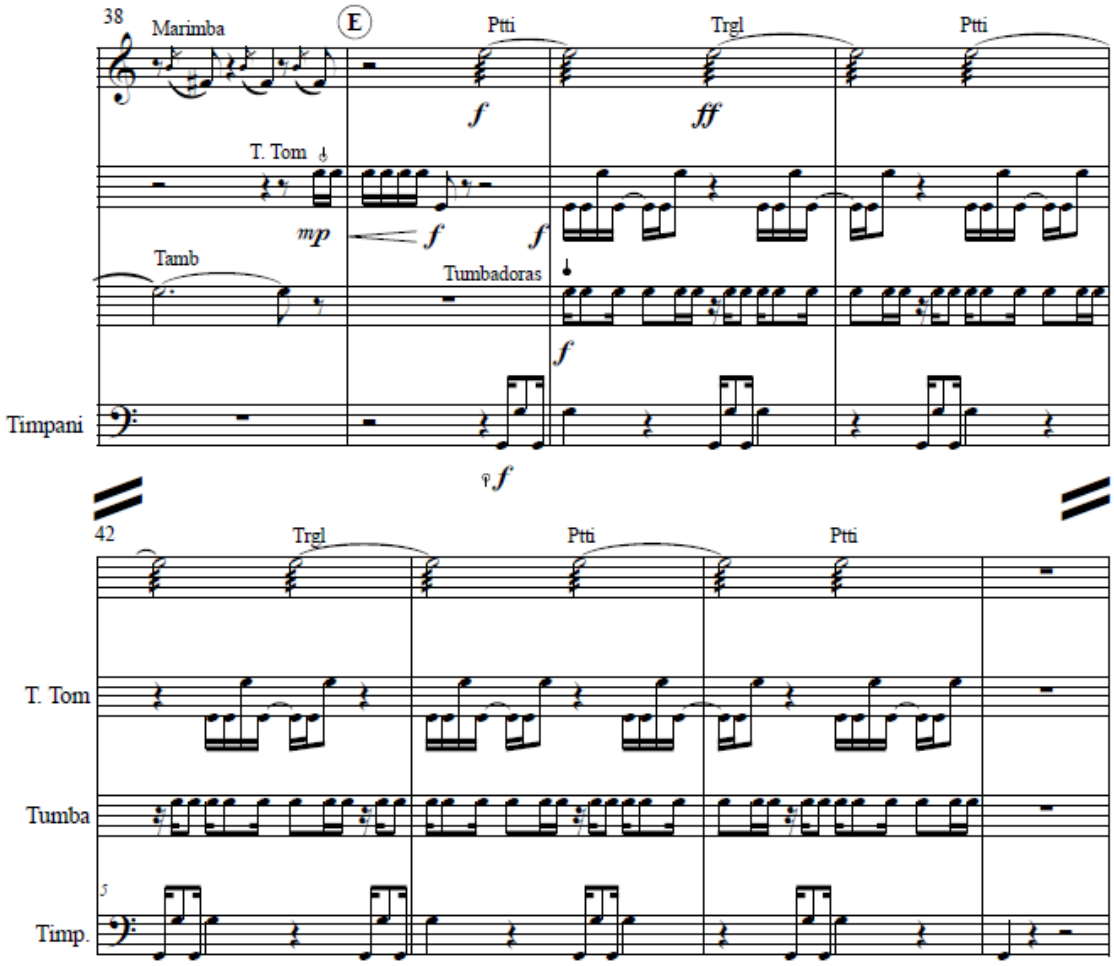


Figura 4-7 Ejemplo de ostinato en percusión. *Rito Cubeo*, mov. 2, Letra de ensayo E (cc.38-45).

[152] Sarmiento, “Valores ocultos de Goé-Payari”, 5.

4.2.4 **Aspectos melódicos y escalística**

Pinzón explícitamente afirma que da importancia a las características melódicas de la música indígena pero sin hacer uso de las escalas como tal, pero ¿cómo representarlo o referirlo efectivamente sin hacer uso textualmente de sus escalas?

Pinzón no podía resolver esta paradoja dentro de las posibilidades y limitaciones que el sistema temperado le permitía. Así, aunque este sistema lo limitaba para hacer referencia directa a la escalística de las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas amazónicas, que se fundamenta en otros sistemas de afinación, Pinzón simuló aspectos como el contorno melódico de pasajes de las flautas y voces, tal como resalta Sarmiento en el caso de *Goé-Payari*[153]. Aparte, no solo destaca la utilización del pentafonismo ya referida; sino que Pinzón Urrea también recurrió a lo que él denominaba "paratonalidad" (indicación a varios instrumentos de improvisar simultáneamente, aunque a veces escribe todas las notas) y al empleo de configuraciones texturales como la parafonía (textura en la que todas las notas de un acorde se mueven paralelamente con el mismo perfil melódico)[154].

Pentafonismo

Pinzón emplea melodías construidas sobre escalas pentatónicas como material temático principal en varias de sus composiciones. La importancia del pentafonismo como convención para representar musicalmente lo indígena ya se ha referido anteriormente. En el caso de Pinzón Urrea destaca la reutilización de estas melodías como material temático en varias obras. Estas composiciones se clasificaron en dos grupos: uno conformado por *Rito Cubeo* (primer movimiento),

---

[153] Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari", 4-5.
[154] Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari", 5.

Rítmica 3 y *Goé-Payari* (Segundo movimiento); y el otro por *Goé Payari* (tercer movimiento), *Ñeé Iñati* y *Bico Anamo*.

En el primer grupo se reutiliza un tema pentatónico en el primer movimiento de *Rito Cubeo,* presente en el oboe con doblaje del piano (fig. 4-8); en los cencerros de *Rítmica 3* (fig. 4-9), que posteriormente es fragmentado y variado en la marimba reiterado con variaciones y transportado a la quinta disminuida en el xilófono (fig. 4-10); y también se presenta en el moderato doloroso del segundo movimiento de *Goé-Payari*, donde es el material temático sobre el que se desarrolla una sección imitativa en las voces (fig 4-11).

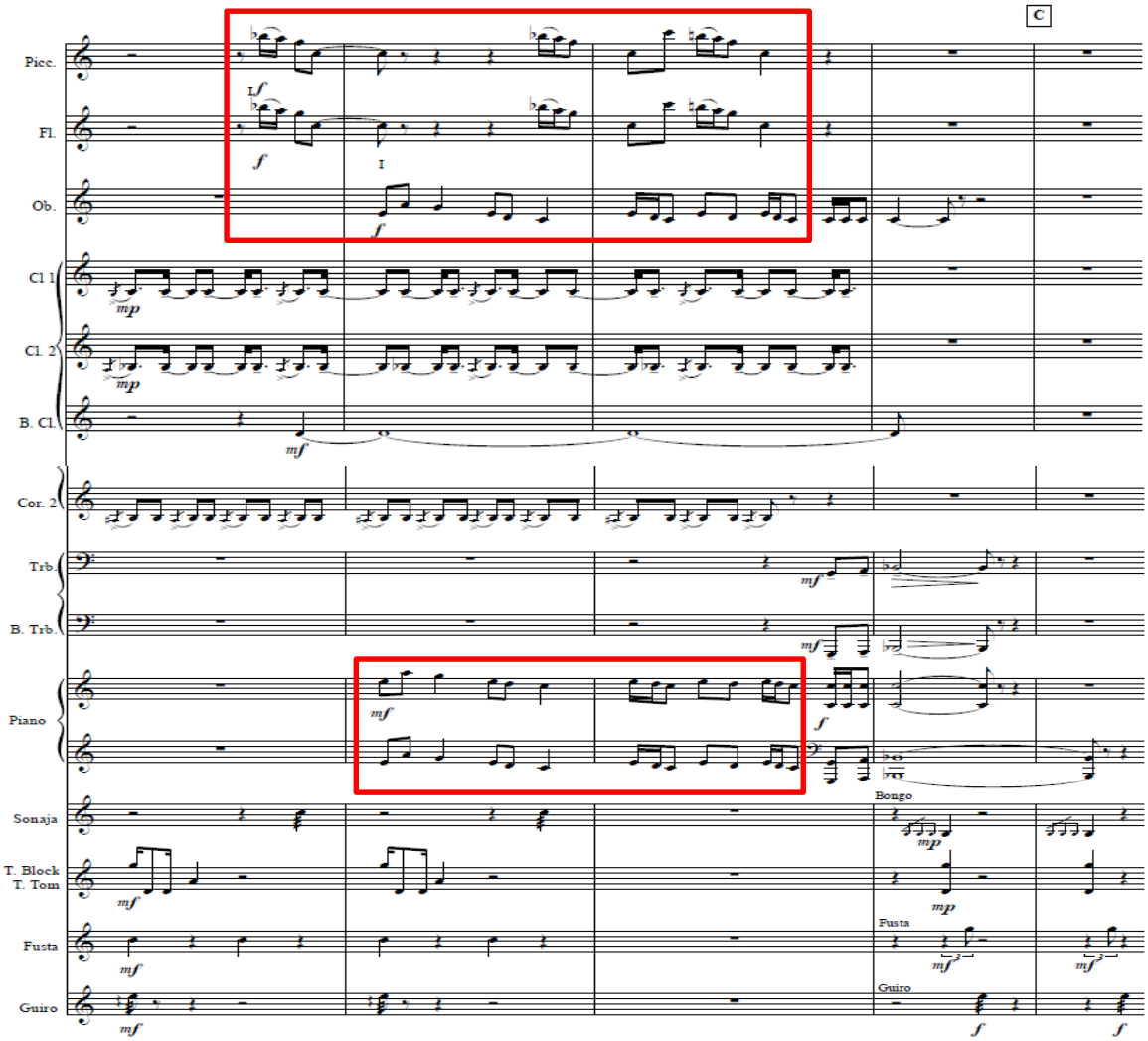


Figura 4-8 *Rito Cubeo*, Mov. 1, cc. 17-20, luego de 19 módulos en el principio.

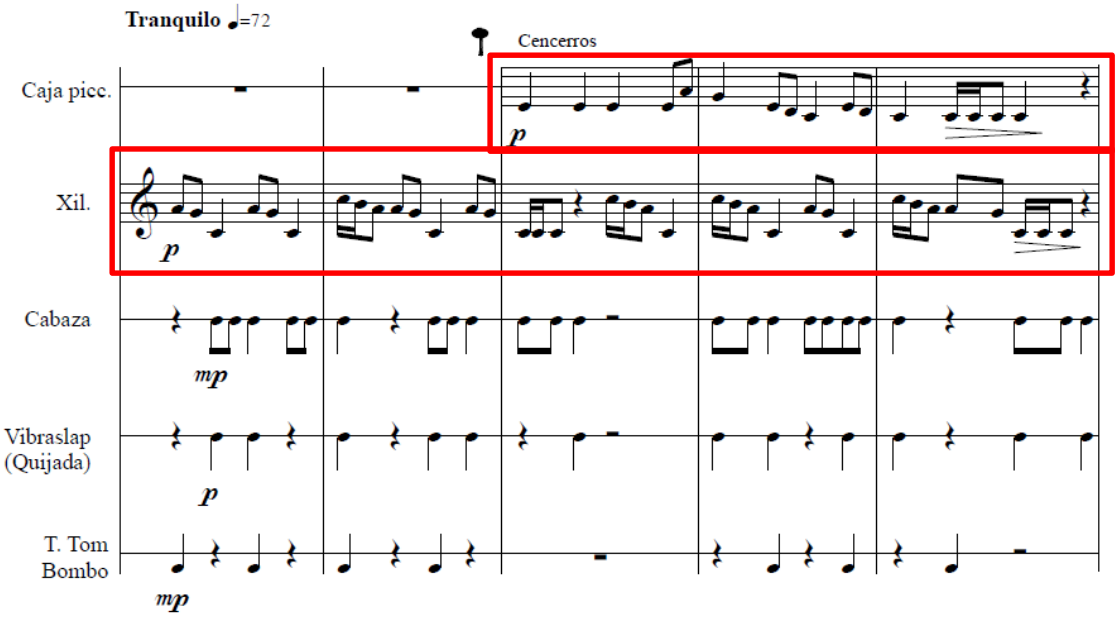
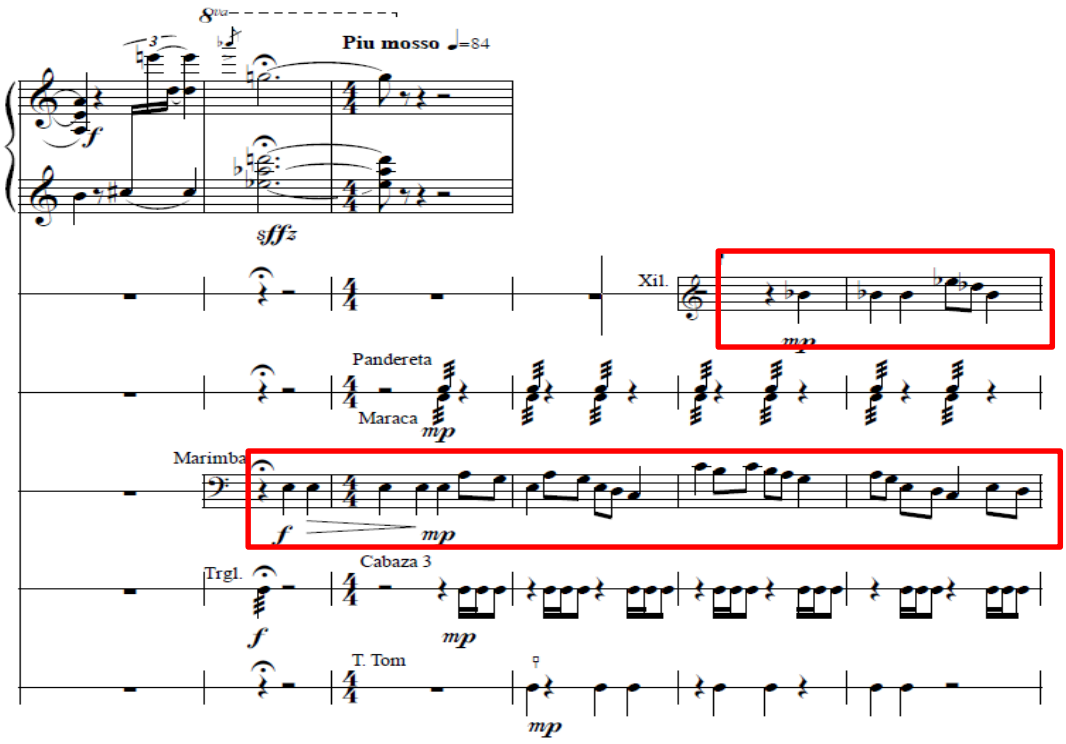


Figura 4-9 *Rítmica 3*, mov. 2. *Melódica* (cc.7-11).



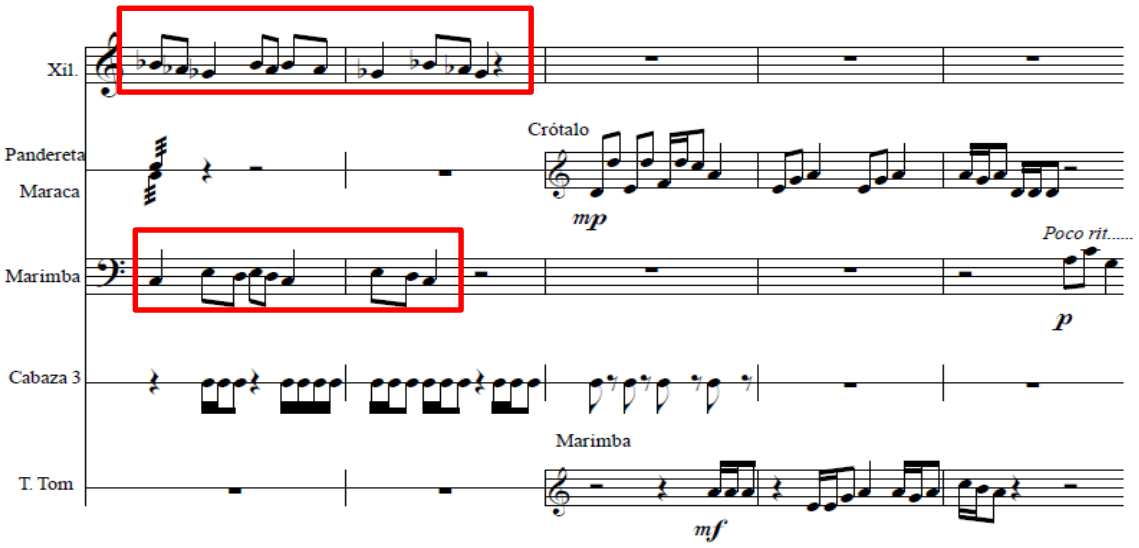


Figura 4-10 Rítmica 3, 2° mov. Melódica (cc. 21-27).

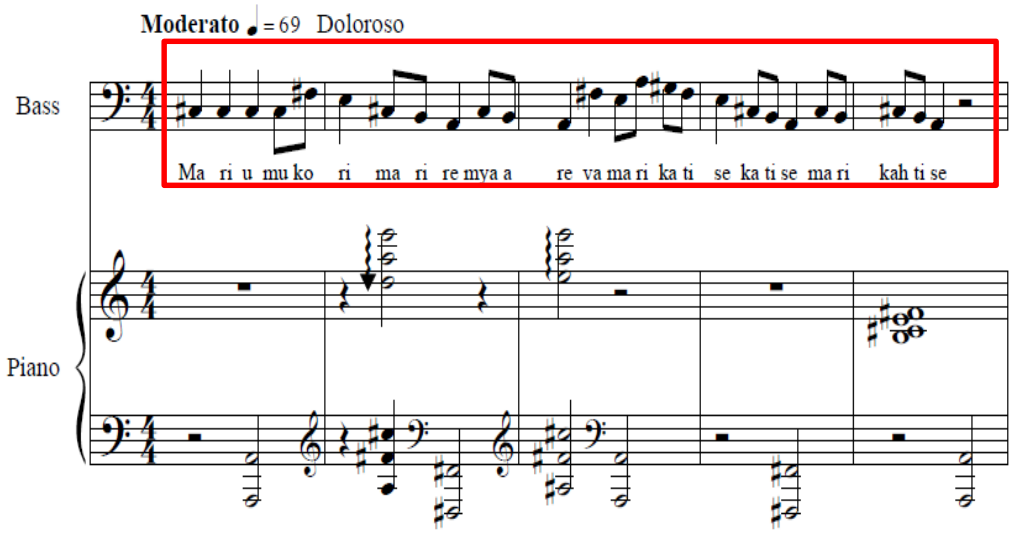


Figura 4-11 *Goé-Payari*, Mov. 2, Moderato (doloroso) (Luego del módulo 43). Sobre este tema también se desarrolla una imitación que se presenta en los compases siguientes (no incluido en la figura).

Otro ejemplo similar de reutilización se presenta entre *Bico Anamo* (fig. 4-12) y el segundo movimiento de *Rito Cubeo* (fig. 4-13). El motivo también está construido sobre una escala pentatónica y el contorno es similar al del caso anterior, como se ve a continuación:

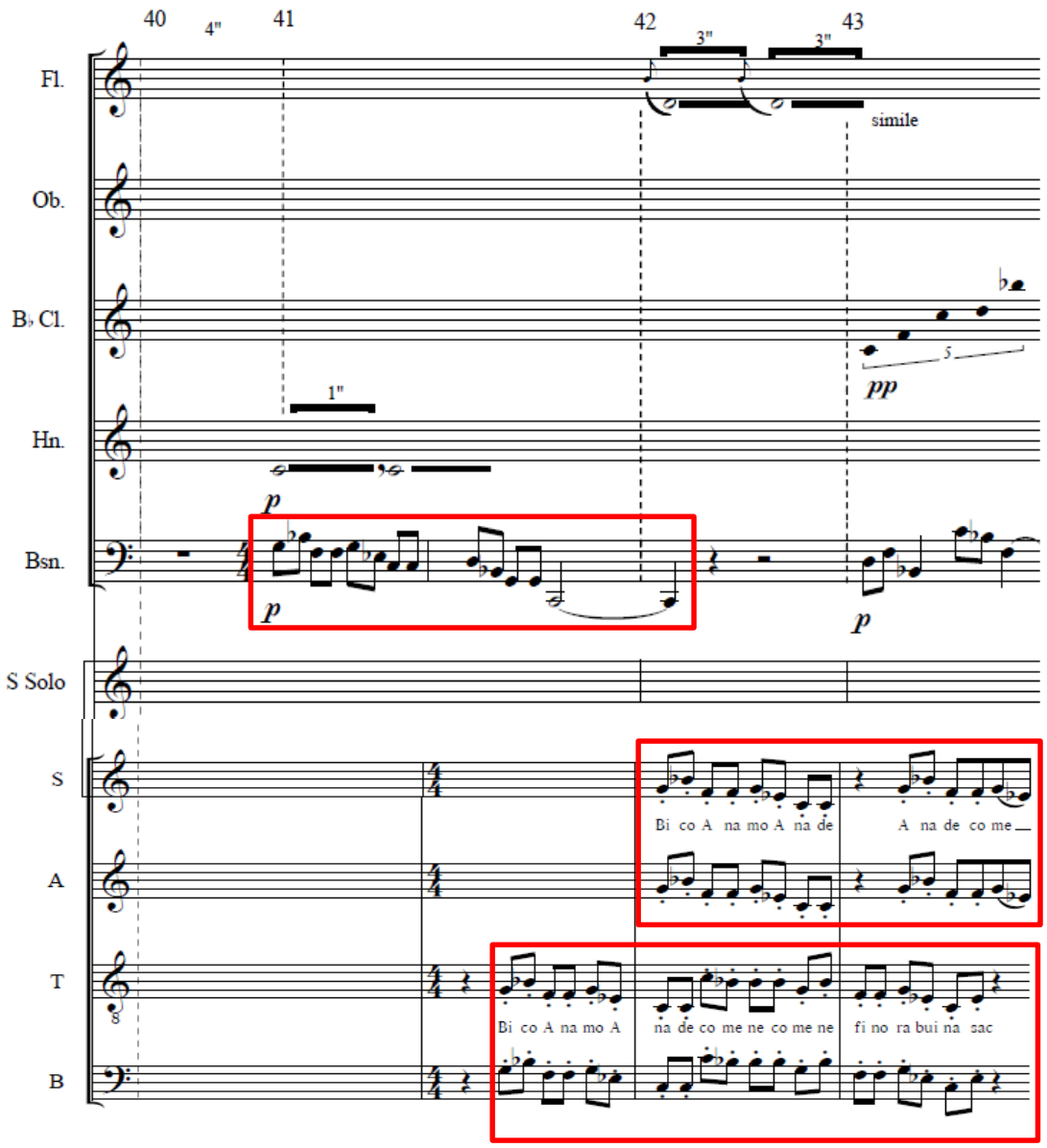


Figura 4-12 *Bico Anamo*. (Módulos 41-43).

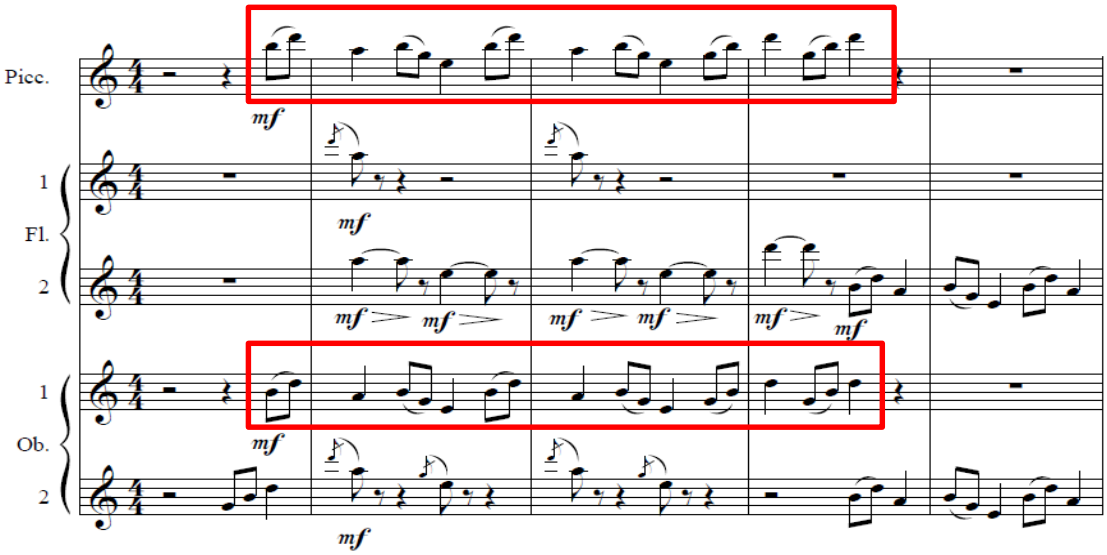


Figura 4-13 *Rito Cubeo*, mov. 2 (cc.21-5).

Por otra parte, con respecto al segundo grupo se destaca el gesto del glissando ascendente cuya segunda nota es acortada y que es seguida por un intervalo descendente. Se encuentra en el tercer movimiento de *Goé-Payari* (fig. 4-14), el inicio de *Ñeé Iñati* (fig. 4-6 y fig.4-18 sobre prosodia) y algunas secciones vocales de *Bico Anamo* (fig. 4-15).

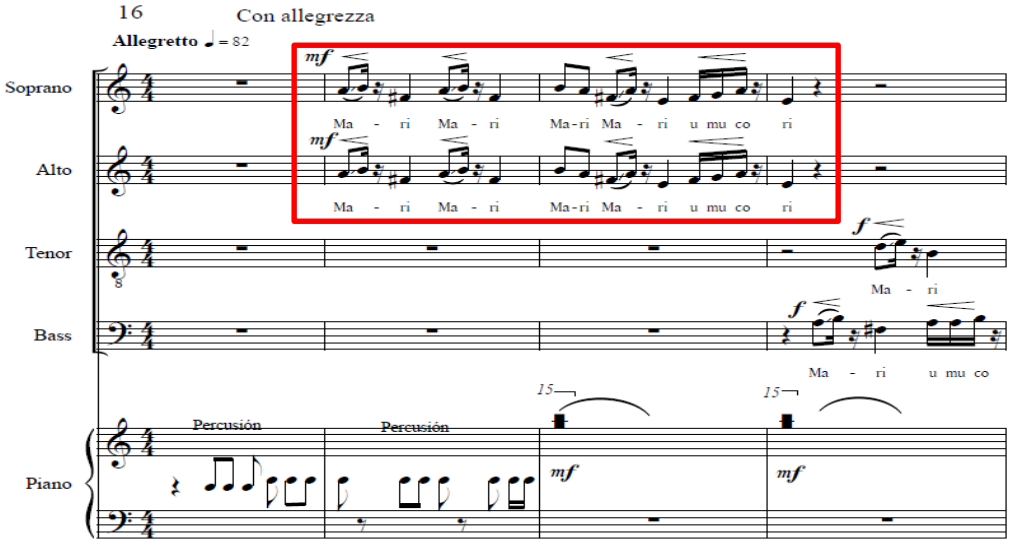


Figura 4-14 *Goé-Payari*, Mov. 3, (Módulo 16).

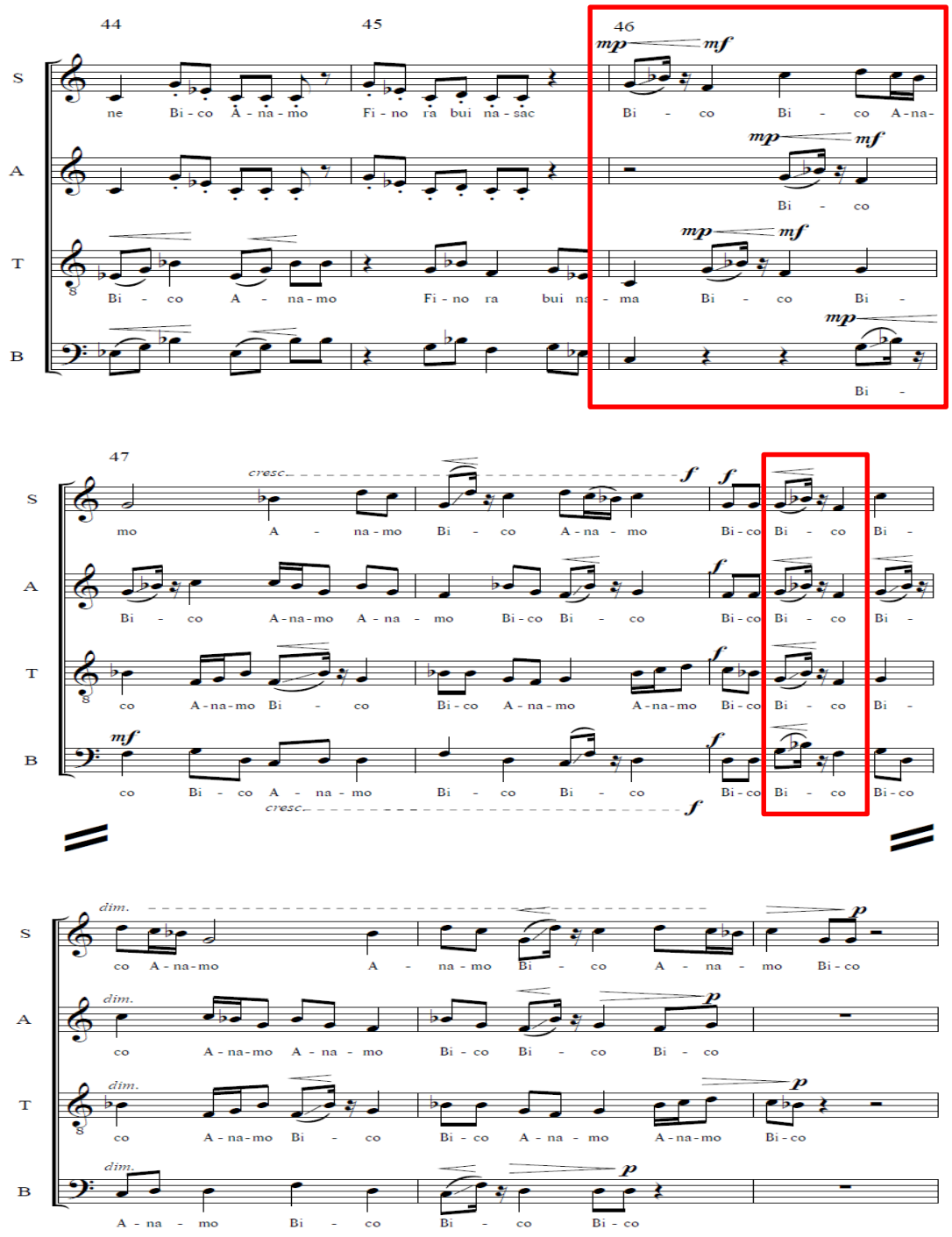


Figura 4-15 *Bico Anamo,* parte vocal (Módulos 44-47).

Es muy interesante subrayar que, en estos ejemplos de reutilización del material temático, se presenta una inconsistencia con relación a las categorías de los géneros musicales que han arrojado los estudios sobre la música de las

comunidades indígenas de esta región. En este sentido, Seeger asegura que no hay evidencia que la música instrumental imite patrones del habla, ni siquiera en las lenguas tonales, sino que parece seguir reglas distintas a las del habla. Al mismo tiempo, establece que la canción está sistemáticamente relacionada a la oratoria, considerando a la primera como un extremo de la segunda (debido a las relaciones tonales fijas y a las formas rítmicas)[155]. Asimismo, más específicamente sobre una de las comunidades indígenas en que se inspira Pinzón Urrea, Piedade establece cuatro categorías en la música de los *Ye'Pa-masa* (tukano): los *Kapiwayâ* (los cantos colectivos de los hombres), los *Ãhadeaki* (los cantos individuales de las mujeres), la música instrumental (que incluye la música de carrizo y Yapurutú- y la música de Yuruparí (instrumental pero de carácter sagrado). Igualmente, establece una clasificación mayor en dos categorías: música vocal e instrumental[156]. Como se puede apreciar, Pinzón Urrea en el acto creativo se da la libertad de reutilizar material temático, cruzándolo entre música vocal e instrumental, siguiendo la costumbre de los compositores de la tradición occidental que han realizado este tipo de procedimientos, pero que en este caso implica un tratamiento libre de las tradiciones musicales de las comunidades indígenas del Vaupés.

---

[155] (Anthony Seeger, "The Tropical-Forest Region", en Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, ed. *The Garland Encyclopedia of World Music*. *Vol. 2. South America, Mexico, Central America,and the Caribbean*, 1998, p. 128 http://glnd.alexanderstreet.com/Browse. El fragmento es el siguiente: "Song itself may be considered an extreme of oratory—the extreme employment of fixed tonal relationships and rhythmic forms—and be systematically related to it, as I have suggested for the Suyá and as Olsen (1996) has suggested for the Warao. Instrumental music does not appear to be used to imitate the patterns of speech, even in communities with tonal languages, but to follow compositional rules that differ those of speech".

[156] Acacio Piedade, *Música Ye'Pa-masa: por uma antropologia da música no alto rio negro* (Tesis de maetría, Universidad Federal de Santa Catarina, 1997), 51-2. El fragmento es el siguiente: "Desta forma, pude levantar quatro gêneros de música Ye'pâ-masa, que me foram explicadas sempre como distintos, e cujas características etnomusicológicas que observei apontam para esta distinção: os *Kapiwayâ* -cantos coletivos dos homens-, os *Ãhadeaki* -cantos individuais das mulheres-, a Música Instrumental -onde estão a música para Cariço e para Japurutú- e a Música do Jurupari -que é instrumental, mas é distinta do gênero anterior por seu caráter sagrado. Pode-se fazer uma distinção anterior a estes quatro gêneros, aquela entre Música Vocal (*Kapiwayâ* e *Ãhadeaki*) e Música Instrumental (Música de Cariço e Japurutú, e Música de Jurupari).

Por otra parte, la paratonalidad y parafonía se presentan, aparte del primer movimiento de *Goé-Payari* que estudió Sarmiento, con algunas diferencias en *Rito Cubeo*. En esta obra Pinzón escribió, en el inicio del primer movimiento, una escala rápida compuesta de escalas mayores iniciando en notas diferentes superpuestas (fig. 4-16), que termina siendo un clúster. Este tipo de fragmentos se repiten en el resto de la obra, aunque en ellos el compositor da mayor libertad a los intérpretes, señalando únicamente la primera nota en escalas similares, por ejemplo.

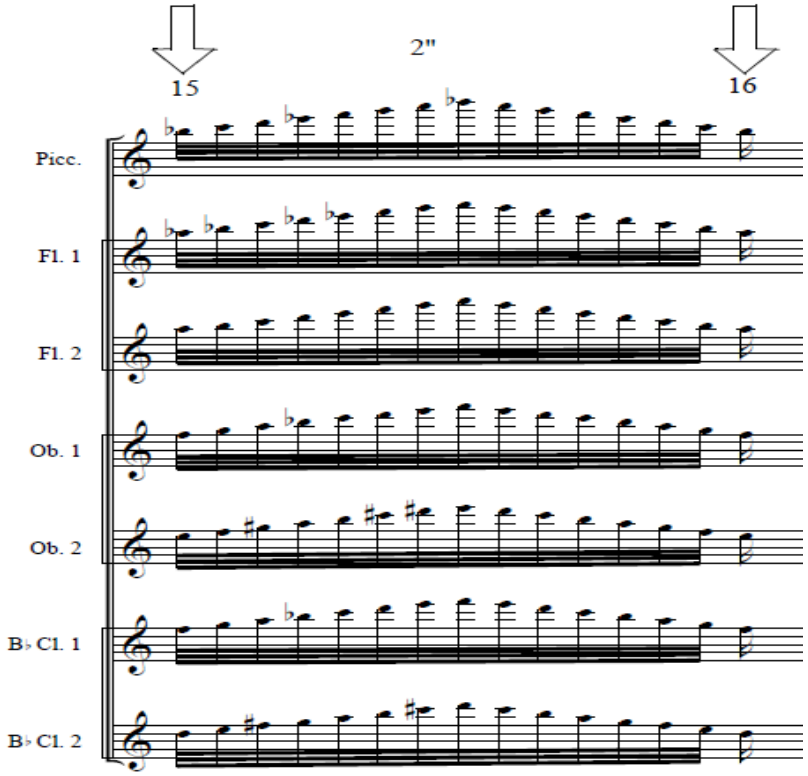


Figura 4-16 Rito Cubeo, mov. 1 (módulo 15). En este fragmento (de abajo hacia arriba), los instrumentos se distribuyen las escalas así: clarinete 2 (do mayor), el clarinete 1 (mi bemol mayor), oboe 2 (mi mayor con fa natural ¿posible error?), oboe 1 (fa mayor), la flauta 2 (la mayor), la flauta 1 (la bemol mayor) y el piccolo (si bemol mayor).

En el otro ejemplo también se construye un clúster, pero Pinzón pide a cada intérprete mantener una sola nota con estructuras rítmicas frenéticas, distintas y superpuestas; lo que resulta en un efecto muy diferente. Este tipo de secciones, así como los paralelismos en *Goé-Payari* que destaca Sarmiento y las técnicas para aludir el entorno producen una sonoridad áspera que evoca lo salvaje y

primitivo. Vale destacar que sus procedimientos son muy similares a los del primitivismo modernista de inicios del siglo XX.

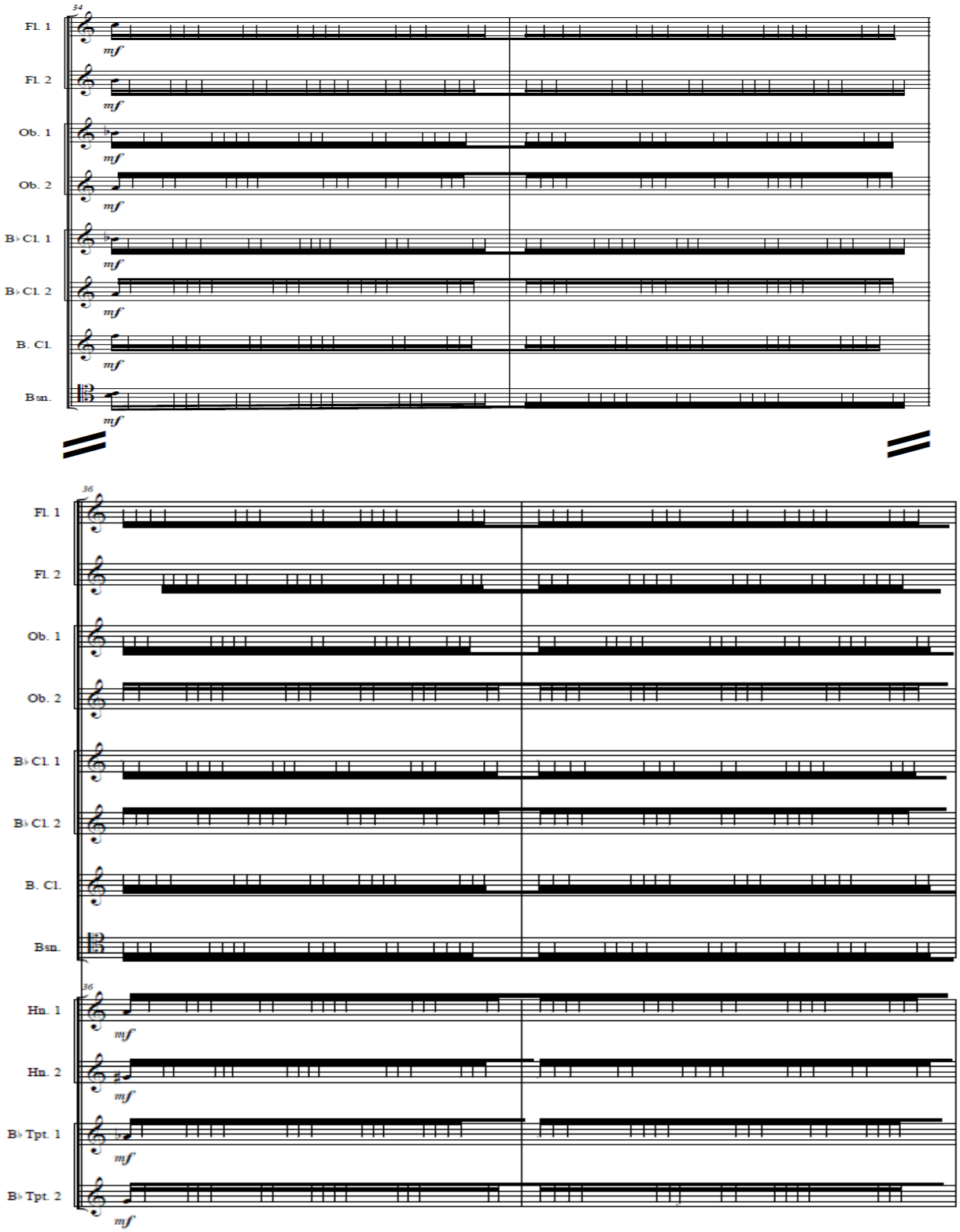


Figura 4-17 *Rito cubeo*, mov. 3 (cc. 34-7). Estos acordes de seis o más notas son muy comunes en obras primitivistas del modernismo de primera mitad del siglo XX.

4.2.5 **Lenguas indígenas**

Como ya se refirió anteriormente, Pinzón le da importancia a informarse sobre la prosodia para la composición de las obras que tienen texto en un idioma indígena. Por este motivo, al musicalizar los textos, suele establecer algunas sílabas más largas y otras más cortas, pero la necesidad de estructurar las obras siguiendo los procedimientos compositivos de la tradición occidental lo llevan a romper la consistencia de este patrón en algunas ocasiones. Esto se hace patente en *Ñeé Iñati* al hacer seguimiento a las palabras –Ñeé- e –Iñati- en el bloque de soprano y contralto con relación al bloque de tenor y bajo (que están realizando el ostinato melódico ya nombrado). Al hacerlo, se puede observar que la misma palabra se presenta con un gesto melódico ascendente, descendente y hasta sobre sola una nota. Además del gesto melódico, la duración de las sílabas también cambia si se comparan los bloques soprano-contralto y tenor-bajo. Por lo tanto, se plantean las siguientes preguntas ¿hasta qué punto consideró Pinzón todas las posibles implicaciones de estos cambios? ¿afectan el sentido del texto?

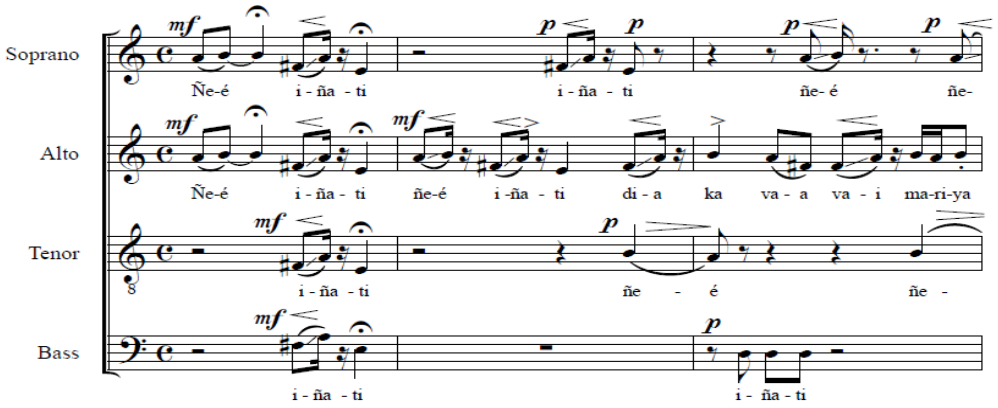


Figura 4-18 Inicio de *Ñeé Iñati*.

La posibilidad de hacer una representación más cercana también se ve afectada por las restricciones que impone la barra de compás. Por lo demás, vale la pena destacar que, en general, Pinzón realiza el tratamiento vocal especialmente sobre texturas imitativas y homofónicas, (a excepción de ciertas secciones en *Bico Anamo* que es para soprano solista). Pinzón Urrea, probablemente por no hacer alusión en estas obras a los Cuna, no utiliza la textura heterofónica en formatos vocales y/o mixtos.

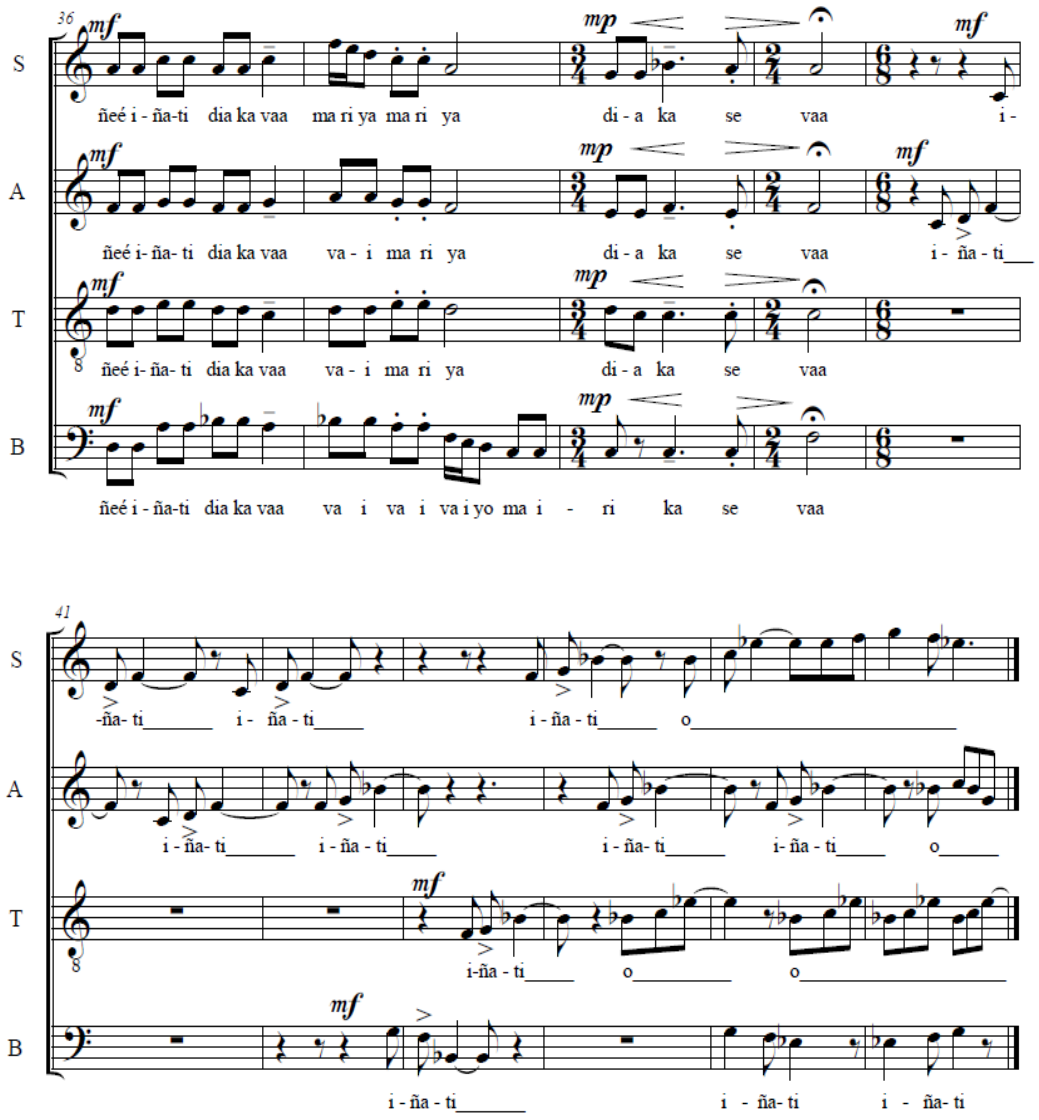


Figura 4-19 *Ñeé Inati* (cc.36-45). Ejemplo de sección homofónica (coral) seguido de sección imitativa.

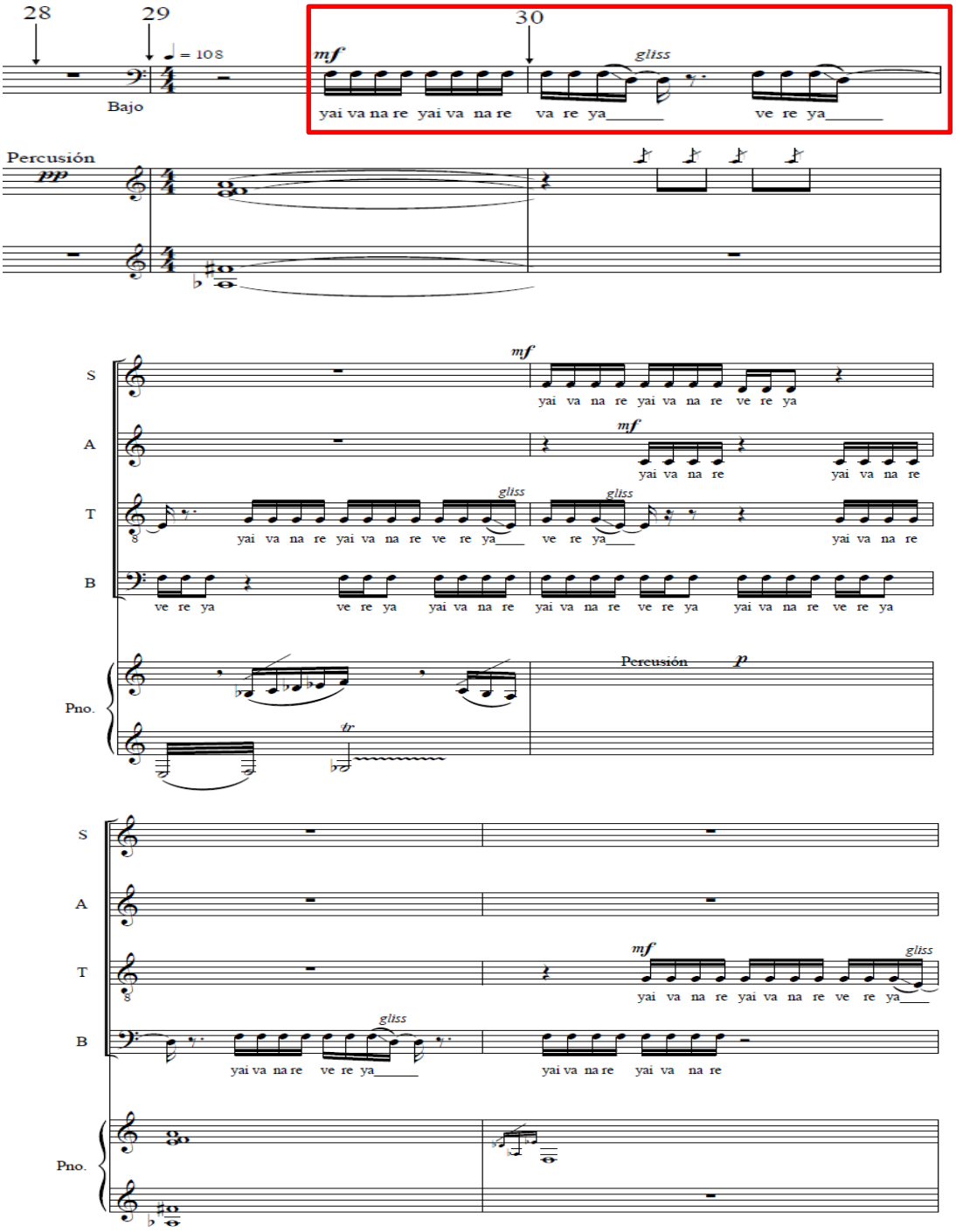
Por otra parte, en el primer movimiento de *Goé-Payari* se puede apreciar el tratamiento de las sílabas con valores iguales, más parecido a la recitación, como señala Sarmiento[157] (fig. 4-20). Estos rezos o formulaciones tienen gran importancia como fundamento de diversos ritos para las culturas indígenas del Vaupés, como señala Correa, quien analiza varias de estas formulaciones en los pâmiwa (cubeo)[158]. Sin embargo, Pinzón no empleó esta referencia a la recitación únicamente para evocar a los tukano, sino que la utilizó indistintamente también para evocar a otras comunidades amazónicas como los huitotos, como se puede apreciar en la obra *Evocación huitota* (fig. 4-21). Al examinar ambos fragmentos se encuentran coincidencias en la interválica (sobresalen la sonoridad de las terceras menores con choques de segundas en varios puntos). Asimismo, nótese que siempre se repite una palabra y que el ritmo con el que ésta se musicaliza varía en función de las sílabas (en *Goé-Payari* la palabra (*yai-va-na-re)* en grupos de cuatro semicorchea y en *Evocación huitota* la palabra (*Da-mi-ni)* en grupos de semicorcheas en seisillos[159]). Esta información permite clasificar estos pasajes como una invención del autor para hacer referencia a la sonoridad de los rezos o formulaciones de las comunidades indígenas amazónicos, lo que termina estableciéndose como una evocación de las mismas.

---

[157] Sarmiento, “Valores ocultos de Goé-Payari”, 4-5.

[158] François Correa, “La construcción del ser y el poder de los ancestros entre los pâmiwa (cubeo)”, en *Infancia y Educación. Análisis desde la Antropología,* ed. Maritza Díaz y Mauricio Caviedes, (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016): 53-94. Pinzón llegó incluso a basarse en un conjuro cubeo analizado en este texto (que Pinzón llama fórmula mágica) para el rito de nacimiento de los niños de esta comunidad para la composición de *Rito Cubeo*.

[159] Posteriormente Pinzón en el tercer movimiento de *Evocación huitota* musicaliza con una figuración de grupos de cuatro semicorcheas sobre la palabra (ben-ne-i-e).


28
29
30
= 108
Bajo
mf
gliss
yai va na re yai va na re va re ya
ve re ya
Percusión
pp
S
A
T
B
Pno.
yai va na re yai va na re ve re ya
yai va na re
yai va na re
ve re ya
ve re ya yai va na re
yai va na re ve re ya
yai va na re ve re ya
Percusión
p
tr
yai va na re ve re ya
yai va na re yai va na re
yai va na re ve re ya
yai va na re ve re ya
yai va na re yai va na re

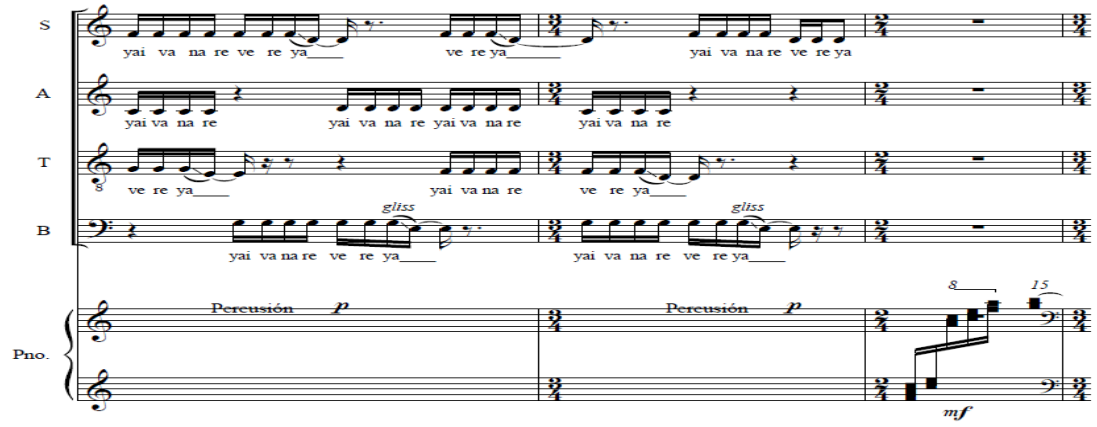


Figura 4-20 *Goé-Payari*, Mov. 1, Módulo 29 y 30 (cc. 1-8). Sílabas iguales, una línea primero y luego poco a poco ingresando más voces, la textura es imitativa.

Figura 4-21 *Evocación huitota*, mov.1 Eventos (cc.18-21).

4.3 **Conclusiones generales**

Primero que todo es necesario destacar las cuatro características sobre la notación que Sarmiento señala en *Goé-Payari*, para detallar a partir de éstas cómo se omiten o extienden en otras obras, especialmente en las que el autor escribió para formatos instrumentales y vocal-instrumentales:

1) Tres tipos de notación que se presentan de forma alternada, sucesiva o simultánea: mensurada en compases, otra por módulos en segundos y una sin regulación explícita que controla el director durante la interpretación[160]. Estas notaciones no solo se utilizan en *Goé-Payari*, sino también en *Bico Anamo*, *Rito Cubeo* y el primer movimiento de *Rítmica 3*. Por otra parte, *Ñeé Iñatí* y el segundo (basado en música indígena) y tercer movimiento (basado en música "negroide") de *Rítmica 3* solo utiliza mensuración en compases, ya que su notación es más tradicional.
2) Técnicas extendidas e indeterminación rítmica y de alturas para acercar al intérprete a la exploración tímbrica y a la interpretación libre[161]. Las técnicas extendidas sobresalen en *Rito Cubeo* y primer movimiento de *Rítmica 3* además de *Goé-Payari*. La indeterminación de ritmo y alturas, además de las ya mencionadas, incluye también *Bico Anamo* y *Evocación huitota*. En *Ñeé Iñati* el compositor no utilizó estas herramientas.
3) Primacía de la notación convencional y de los símbolos derivados de ésta para facilitar la deducción de su significado, obligando al intérprete a resolver técnicamente lo que el compositor le propone[162]. Esto le permite a Pinzón el dominio de todos los parámetros, aunque le de cierta libertad al intérprete para resolver de manera diferente en cada interpretación, como en las secciones de indeterminación controlada, la paratonalidad o los ostinatos de notas largas con glissando.
4) Sarmiento divide la simbología en dos grupos: "*indicaciones generales* para toda la orquesta e *indicaciones específicas* para ciertos instrumentos que

[160] Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari", 8.
[161] Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari", 9.
[162] Sarmiento, "Valores ocultos de Goé-Payari", 9.

deben utilizar algún tipo de técnica extendida”[163]. Esto tiene sentido para *Goé-Payari* ya que su formato es muy grande. Sin embargo, no es el caso general de las otras obras, cuyos formatos son más pequeños. Sarmiento además propone, para analizar los símbolos, agruparlos “teniendo en cuenta si (…) afectan la prolongación, agrupamiento, sucesión, oscilación, densificación, velocidad, decaimiento, afinación, sincronización, pausación o registro de los sonidos”[164]. Este agrupamiento sí resulta muy útil para caracterizar las diversas indicaciones de Pinzón, por ejemplo, en el caso de las técnicas extendidas en las obras señaladas en el punto 2.

Todos estos puntos también permiten determinar que las composiciones indigenistas de Pinzón Urrea se encuentran ligadas al procedimiento de abordaje que caracteriza Gorge como primitivismo suave (*soft*). Esto se explica porque, aunque el autor tuvo contacto directo con comunidades indígenas y escribió monografías sobre aspectos técnicos de sus manifestaciones sonoras, en estas obras Pinzón se apropió de ciertos aspectos musicales para renovar la estética de esta parte de su producción compositiva. Además, se inclinó por la vía teórica, informándose por medio de grabaciones y monografías, que sin duda tenían carencias de información debido a la limitada cantidad de estudios sobre aspectos culturales de las comunidades indígenas de la Amazonia, lo que conduce a que Pinzón estableciera ciertos procedimientos dentro de las convenciones generales que no son consistentes con la información que han arrojado estudios etnomusicológicos más recientes como los de Piedade y Seeger.

[163] Sarmiento, “Valores ocultos de Goé-Payari”, 9.
[164] Sarmiento, “Valores ocultos de Goé-Payari”, 9.

5. Raúl Mojica Mesa

5.1 Formación

Raúl Mojica Mesa (1928-1991) nació el 28 de octubre en Lagunita, vereda del municipio de San Juan del Cesar en el departamento de La Guajira. Provenía de una familia de aficionados a la música[165]. Se trasladó, con 16 años, a Riohacha, Santa Marta, Barranquilla y fue finalmente en Cartagena donde inicio sus estudios de piano y canto. Su estadía por estos años en Barranquilla y Cartagena fue especialmente fructífera, debido al interesante desarrollo musical que por entonces se dio en estas ciudades. En Barranquilla, por ejemplo, el curazaleño Emirto de Lima (1890-1972) había marcado fuertemente el panorama musical de la ciudad, lo que se acrecentaba con la presencia en Barranquilla por aquellos años de Pedro Biava, además del surgimiento de orquestas y jazz bands y la conformación de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla. Por otra parte, Mojica pasó la mayor parte de su estadía por las ciudades de la costa atlántica colombiana en Cartagena. Según Candela, esto se debió al retorno de Adolfo Mejía al país, quien se habría de asentar en Cartagena y a quién Mojica Mesa pidió una recomendación para presentarse, a su llegada a Bogotá, a Santiago Velasco Llanos, director del Conservatorio Nacional de Música[166].

---

[165] Rodríguez M., “Raúl Mojica Mesa”, 10.
[166] Candela, *Raúl Mojica Mesa*, 61. Este texto presenta falencias de tipo formal y un limitado alcance analítico, para leer una reseña al respecto véase Carlos Barreiro Ortiz, “¿Quién le canta a Raúl

Realizó sus estudios de canto en el Conservatorio de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia con varios profesores, entre ellos Luis Macías en el nivel superior[167] y se graduó en 1965. De su época estudiantil se destaca por haber sido fundador, como miembro del Consejo estudiantil, de la revista "Conservatorio" en 1958[168]. Posteriormente viajó a Trossingen (Alemania), donde estudió canto, composición, orquestación, piano y pedagogía. Sin embargo, no logró terminar estos estudios por calamidad doméstica y tuvo que regresar al país. En 1968 ingresó como profesor del Conservatorio, trabajando a medio tiempo durante seis años y luego a tiempo completo. Al asumir sus funciones de tiempo completo como docente se encargó inicialmente de atender el Museo Organológico, que llegó a coordinar en 1983, hasta que finalmente se dedicó en la universidad enteramente a la docencia, lo que le dio tiempo para ampliar sus actividades a la composición y la investigación[169]. Por este motivo, por estos años se publicó un texto suyo[170] y sus composiciones empezaron a merecerle reconocimientos, como las menciones de honor en los concursos de Colcultura (con *Benkos-Bioho* y *Trenos del Chirajara*) y Pegaso (con *Transparencias chibchas* como finalista) en 1979[171].

Con relación a sus pesquisas y producción escrita, vale destacar el momento histórico de la investigación musical en Colombia durante el cual desarrolló Mojica Mesa sus actividades. Para el momento de su incorporación al Conservatorio, Pardo Tovar ya había dejado su puesto en la Universidad (que abandonó a

---

Mojica?", reseña de *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre*, de Mariano Candela y Francisco Zumaque, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 45, n°. 79-80 (2011): 321-3.

[167] Mauricio Fernando Rodríguez Melo, "Raúl Mojica Mesa", en *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa,* coord. Carlos Barreiro Ortiz, *(*Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983): 10-1; véase también Mariano Candela, *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre* (Barranquilla: Tonos Editorial del Caribe, 2007), 61-2.

[168] Rodríguez M., "Raúl Mojica Mesa", 11.

[169] Rodríguez M., "Raúl Mojica Mesa", 12.

[170] Raúl Mojica Mesa, "Breve exposición sobre la música indígena y mestiza de los Llanos Orientales de Colombia", *Revista Trocha*, 1978, (Año 5, N. 16).

[171] Rodríguez M., "Raúl Mojica Mesa", 13.

comienzos de 1964[172]). Tras la salida de éste, los estudios y publicaciones del CEDEFIM fueron perdiendo progresivamente su calidad[173]. El alejamiento de Pardo Tovar se debió al complicado contexto político del país en esos años, que en esta coyuntura de polarización se reflejó en el debate político y académico de la Universidad. Tras su salida se impuso una posición extremista representada en la obra de Abadía Morales, que tuvo gran impacto en la comunidad académica a pesar de carecer de una metodología adecuada para estudiar la música de los sectores sociales foco de interés en los debates en aquel momento, como la música indígena, campesina y de grupos marginales[174]. Esto explica el giro que tomó la investigación musical en la Universidad y el cambio del nombre del Centro. Sobre esto escribe Bermúdez:

> "Estos cambios pueden seguirse a través de las publicaciones de Abadía, quien en el epílogo de su obra de 1970 menciona el Centro de Estudios e Investigaciones del cual era director y habla de su orientación "terrígena y colombianista". Ya en 1973, lo llama Centro de Estudios Folklóricos de la Facultad de Artes de la Universidad.
>
> La década de los setenta no fue muy fecunda para la investigación musical en la Universidad Nacional. La labor investigativa del CEDEFIM desaparece paulatinamente, (…)"[175].

Aunque Mojica estudió en el Conservatorio durante la época de actividad de Pardo Tovar con el CEDEFIM no hay indicio de que haya participado en ninguna monografía, como sí lo hicieron sus compañeros de generación Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa. Sin embargo, según Candela, Mojica alentó la creación de este Centro como estudiante; y ya en posición de docente fue nombrado miembro del cuerpo consultivo del CEDEFIM en 1969 y asesor e investigador del Museo Organológico del Departamento de Música de la Universidad en 1972, que había

---

[172] Egberto Bermúdez Cújar, "La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos", en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006), 60.
[173] Bermúdez, "La Universidad Nacional", 61-2.
[174] Egberto Bermúdez, "Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia", *Ensayos. Historia y teoría del arte* 23 (Bogotá: IEE – Universidad Nacional de Colombia, 2012): 132-3.
[175] Bermúdez, "La Universidad Nacional", 62.

sido fundado a su vez en 1965. Esto revela que su actividad investigativa asociada con la Universidad se desarrolló durante la época de Abadía Morales, de quien Mojica Mesa fue muy cercano[176].

5.2 **Investigaciones y escritos de Mojica Mesa.**

De los varios textos que escribió Mojica Mesa destaca su interés descriptivo, que prima por la falta de análisis crítico de fuentes y comparación de estas, sumado a una bibliografía en general escasa. Su estudio etnográfico no tiene las herramientas antropológicas adecuadas para llegar a un nivel de profundidad mayor que el de un comentario, en ocasiones con referencias muy vagas[177]. Por otra parte, en un texto inédito rescatado por Rocha[178], el autor estructura el escrito (borrador) en dos partes: inicia narrando los primeros años de la colonia en La Guajira, en donde se sirve de algunas citas de los cronistas para demostrar los puntos de su breve recuento historiográfico, explicación del contexto geográfico y demográfico, así como características de la vida diaria y musical de las poblaciones de este sector. La segunda parte amplía las consideraciones sobre la música y las celebraciones, incluyendo mayor número de transcripciones, análisis de escalas, de instrumentos y "tradiciones musicales". En esta sección toma gran relevancia la historia temprana de gestación en esta región de la música hoy conocida internacionalmente como vallenato.

---

[176] Candela, *Raúl Mojica Mesa,* 75.
[177] Como ejemplo véase Raúl Mojica Mesa, "Organización, agricultura y artesanía guahiba", en *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa,* coord. Carlos Barreiro Ortiz, *(*Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983), 17-18. Y Raúl Mojica Mesa, "Creencias mágico-religiosas – material sonoro y coreográfico de los guahibos", en *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa,* coord. Carlos Barreiro Ortiz, *(*Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983), 19-28.
[178] Leonor Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira. Canciones onomatopéyicas guajiras", (Trabajo de año sabático no editado, Universidad Nacional de Colombia, 2009).

De su posición en este escrito predominan dos puntos: el "mito de origen" del mestizaje, y la importancia y diferenciación regional que se le otorga a La Guajira en el contexto de la cultura vallenata[179].

El primer punto se resalta en fragmentos como los presentados a continuación:

> "Entrada la primera década del presente siglo (S.XX), después de haber sido desplazados los aires de: polkas, mazurka y zarabanda, quedó como único pilar el son, secundado por la "gaita mestiza" procedente de los pueblos de Bolívar y la "tamborera" procedente de Panamá. El "son" fue un aire musical muy generalizado en toda la costa atlántica, derivado por familiares características musicales del "danzón". La fusión de estos aires, procede del caribe. Tanto el danzón como el son, considerado aisladamente, ostentan dentro de libres formalismos, ancestrales influencias españolas.
>
> Al lado del son, de la gaita y de la tambora, entran en vertiginoso apogeo, dentro de la corriente musical negroide, los aires de: paseo, merengue y puya.
> El son, el paseo, merengue y puya, formaron una especie de suite musical, caracterizándose cada uno de estos movimientos, por su acrecentante velocidad rítmica"[180].

Como también el valor regional guajiro diferenciado del resto de la costa donde se conformó la tradición del vallenato:

> "El movimiento musical en base a caja, guacharaca y acordeón, no tuvo acogida alguna en la ciudad de Riohacha.
>
> Allí surgió con menos proyección que el anterior movimiento, un pequeño grupo, tipo trovadoresco, con el empleo de cuerdas frotadas y punteadas"[181].

Estos lugares comunes, patentes en muchos escritos en la región están íntimamente ligados al canon que alrededor del vallenato formaron los "ideólogos vallenatos"[182]. Los textos de Mojica no son ajenos a esta influencia, como se

---

[179] Para ampliar sobre este tema véase Egberto Bermúdez, *El vallenato y su tradición en la Guajira colombiana* (Colombia: Fundación Nacional Batuta, 2015).
[180] En Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", 120.1.
[181] En Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", 126.
[182] El texto más representativo de estos "ideólogos vallenatos" es Consuelo Araújo de Molina, *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, (Bogotá: Tercer Mundo, 1973). Para más estudios críticos y analíticos sobre este tema véase Jacques Gilard, "Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un debat colombien, 1940-1950", *America. Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne Nouvelle 1, (1986): 185-962; "Emergence et récupération d'une contre-culture dans la Colombie contemporaine", *Caravelle*, Toulouse 46, (1986): 109-21; "Vallenato ¿cuál tradición narrativa?", *Huellas*, Barranquilla, Universidad del Norte, 19, (abril 1987): 60-8; "Crescencio o don Toba? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato", *Caravelle*, Toulouse, 48, (1987) : 69-

evaluará a continuación. El canon musical vallenato es descrito por Bermúdez en los siguientes términos:

> "El "canon" del vallenato se basa en los siguientes postulados: debe ser interpretado en tres instrumentos (acordeón, caja y guacharaca), tienen textos narrativos, fue música campesina que ahora es urbana, es triétnica, y Valledupar es su epicentro y de ahí recibió su nombre. (…), este canon está en abierta oposición con la realidad musical del estilo y la poca solidez de sus tradiciones confirma que surgió por fuera de la música, como un fenómeno identitario regional ideológico y político"[183].

El origen de estas discusiones en torno a la cultura y por ende la música colombiana, como señala Bermúdez, se dieron desde el siglo XIX "en términos raciales y tuvo como telón de fondo la ideología del mestizaje" resaltando que "su punto de partida es el determinismo geográfico en lo cultural, social y político"[184]. Asimismo, Bermúdez señala que del determinismo geográfico se pasó al determinismo racial, que condujo a confusión y mezcla de los conceptos de raza y cultura[185]. Ello explica la representación a través de los instrumentos musicales del mestizaje en el vallenato:

> "Este determinismo racial surge en la versión más conocida del "canon", en donde Araujo establece que la "trihibridazión de negro, indio y blanco" generó la llamada "trifonia" de instrumentos con sus supuestas herencias culturales respectivas: acordeón (Europa), caja (África) y guacharaca (América). (…). Así, no es difícil aceptar el acierto de Gilard al afirmar la esencia ideológica y política de la invención del término música "vallenata""[186].

---

80 ; y "Le vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie", en Gérard Borras (ed.), Musiques et Sociétés en Amérique Latine, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000): 81-92. Bermúdez realiza un amplio y profundo tratamiento de este tema, además de incluir una extensa bibliografía, véase Egberto Bermúdez, "¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 9, (2004), 9-62; "Detrás de la música: el vallenato y sus "tradiciones canónicas" escritas y mediáticas", *El caribe en la nación colombiana – Memorias X Cátedra anual de historia "Ernesto Restrepo Tirado"*, (2005), 476-516; "Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones canónicas", *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*, Eds. Martha Ulhôa, Ana María Ochoa, (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005). También véase Peter Wade, *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2000) y Hector González, *Vallenato, tradición y comercio*, (Cali: Universidad del Valle, 2001).

[183] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 216.

[184] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 218.

[185] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 218.

[186] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 219.

Por este motivo, se encuentra subyacente la presuposición de la noción de la música como encarnación del "espíritu del pueblo", o "alma popular". Bermúdez enlaza esta noción con el "primitivismo cultural" que propone Burke[187] y señala:

> "Este autor indica como en ese marco ideológico se hacía una ecuación entre lo antiguo, lo natural y lo popular, tradición que llega con fuerza a América durante el siglo XIX y XX. En consecuencia, en el Caribe y Latinoamérica el alma nacional o regional se busca en la raza y en la música, y en sintonía con el clima ideológico internacional se oscila entre dos opciones, el indigenismo y el africanismo"[188].

Finalmente, Bermúdez señala la adopción en el vallenato de la posición indigenista sobre el africanista. Sin embargo, este indigenismo era bastante diferente de las formulaciones del indigenismo a nivel nacional, "vinculado al socialismo y a la crítica sociológica y política de la situación nacional"[189]. Sería entonces el eje de este indigenismo la "Leyenda vallenata", que según Bermúdez es una tradición de reciente creación y contenido contradictorio, al celebrar el triunfo de los españoles sobre los indígenas. Este indigenismo venía de las altas capas de la sociedad y se relaciona con el poder político, ya que la sociedad "civilizada" se encontraba lejana de las tradiciones culturales indígenas, a la que se articulaba a través de estereotipos de origen colonial[190].

En este contexto, se puede entender que, en la literatura sobre el vallenato, éste ha sido el marco conceptual sobre el que se han establecido los lugares comunes. Por su parte, en los textos escritos por Mojica Mesa, y también en lo escrito sobre él, se encuentran estos lugares comunes, aunque dentro de la búsqueda de identidad regional guajira en el contexto de la cultura vallenata. Por este motivo,

---

[187] Peter Burke, *Popular culture in Early Modern Europe* (London: Temple Smith, 1979).
[188] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 219.
[189] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 219. Bermúdez señala como fundamental a este respecto el trabajo de Armando Solano, "La melancolía de la raza indígena (1927)", *Paipa mi pueblo y otros ensayos* (Bogotá: Banco de la República, 1983), 115-41.
[190] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 220. Como fuentes de este indigenismo de la región caribe, Bermúdez señala Pedro Castro Trespalacios, *Culturas aborígenes cesarenses y Independencia de valle de Upar* (1966), (Bogotá: Biblioteca de autores cesarenses, 1979) y Gnecco Rangel Pava, *El país de Pocabuy,*(Bogotá: Ed.del autor, 1947). Asimismo, como crítica tímida de esta versión del indigenismo señala Ciro Quiroz Otero, *Vallenato, hombre y canto*, (Bogotá: Ícaro Editores, 1982).

Candela asegura que su relación con el mundo indígena se desarrolló en un "contexto mestizo" del sur de La Guajira, pues en esta zona, con su principal centro en San Juan del Cesar, predominó un proceso de mestizaje desde los siglos XIX y XX. Asimismo, afirma que esta región estableció relaciones más fuertes con ciudades como Valledupar y Riohacha que con el norte de La Guajira, y estuvo más cerca de las instituciones y del Estado colombiano[191].

El hito de esta búsqueda regional fue la creación del departamento de La Guajira en 1965, lo que condujo a la inminente búsqueda de una "identidad guajira". En este proceso, ante la diversidad existente se planteó la necesidad de evaluar cómo se estaban relacionando y expandiendo estas dinámicas regionales, al tiempo de plantearse cúal sería el soporte de identidad cultural del nuevo departamento. Ante esto el camino seguido fue "reivindicar la cultura indígena, pero no la de los macrochibchas, sino la de la familia lingüística arawak, en especial la de los wayunaikis"[192]. Por otro lado, según Candela, la amplia recepción que tuvo el vallenato a nivel nacional, así como las dinámicas culturales que se establecieron en la costa condujeron a que la cultura guajira, como componente muy importante en su formación, se confunda con la cultura vallenata a pesar del relativo aislamiento del medio guajiro y de sus rasgos particulares[193].

Todo lo anterior permite entender, dentro de un contexto mayor, la importancia de las culturas indígenas en la producción compositiva de Mojica Mesa, además de explicar la relación de Mojica Mesa con el indigenismo, cuyo acercamiento al problema indígena es diferente del desarrollado en el interior del país y no menos artificial. Asimismo, permite entender la actitud esencialista de Mojica Mesa con

[191] Candela, *Raúl Mojica Mesa,* 32.
[192] Candela, *Raúl Mojica Mesa,* 32.
[193] Candela, *Raúl Mojica Mesa,* 33.

respecto a la tradición musical vallenata y la importancia de ésta en el ciclo de canciones en particular[194].

5.3 **La obra compositiva de Mojica Mesa**

Sus composiciones, como en el caso de los otros compositores estudiados, no están conformadas únicamente por obras indigenistas y su interés también estaba enfocado en la música tradicional de los Llanos orientales, de las comunidades afrodescendientes colombianas, entre otros. Al respecto Duque señala que Mojica Mesa incluye en sus temas "elementos culturales de la cultura Wayúu, Arhuaca, Yujo Motilon, Chibcha, Guahibo, tonadas y cantos llaneros al esclavo cimarrón, ritmos de la costa pacífica y poemas de León de Greiff"[195]. Además, su versión del indigenismo se diferenció del de Pinzón Urrea y Benavides, ya que se centró principalmente en comunidades indígenas de La Guajira, su lugar de procedencia, y de los Llanos orientales; aunque algunas composiciones aluden a las comunidades indígenas del interior de Colombia.

Su obra se caracteriza por la predominancia de ritmos complejos, lo que lleva a Zumaqué a escribir que Mojica "conocía y manejaba de forma solvente la polirritmia y la polimetría en sus obras", entre ellas *Tres piezas para cuarteto de cuerdas*. También tenía un conocimiento del dodecafonismo que se pone de manifiesto en *Arabescos danzantes sobre el mar*[196]. Aunque estas obras se consideran no indigenistas, el aspecto rítmico es importante ya que, si bien menos complejo, se encuentra especialmente en las obras indigenistas instrumentales. Por otra parte, entre las obras que tratan la temática indígena también surgen diferencias, especialmente entre las obras vocales con acompañamiento y las obras

---

[194] Al respecto del esencialismo véase Raúl Mojica Mesa, "Aderezos con trompetas en la música regional vallenata", incluido en Candela, *Raúl Mojica Mesa,* 113-4.
[195] Ellie Anne Duque, *Obras para piano, Música y músicos de Colombia* (Bogotá: Banco de la República, 2001): 6-16.
[196] Francisco Zumaqué, "Raúl Mojica Mesa", 16.

instrumentales. Según Zumaqué, “La rítmica que presenta en Transparencias chibchas está plena de estructuras rítmicas irregulares (…), contrastando mucho con el aspecto reiterativo de los temas en sus obras para voz y piano”[197]. En el ciclo de *Canciones onomatopéyicas guajiras*, su obra más conocida, emerge el carácter tonal y/o modal de la mayoría de sus canciones, en donde la repetición melódica se construye, en términos generales, aunque con variaciones, sobre la estructura tradicional de Lied, de cuyo estilo Mojica Mesa como cantante tenía buen conocimiento. Este último aspecto se profundizará en la revisión analítica de algunas de estas canciones.

El alcance analítico de la obra musical en lo que se han escrito sobre Raúl Mojica Mesa es muy limitado, con generalizaciones que no ahondan en los escritos e intereses del propio compositor, sino que revelan una recepción romántica de la obra y una matización pobre de los discursos divergentes insertos en la obra de Mojica Mesa. Un ejemplo claro de esto se puede leer en el siguiente fragmento de Zumaque, que busca categorizar los elementos que caracterizan la obra del autor:

> “El primero, es el de un discurso dado en la raíz del pueblo indígena. No se trata de un simple nacionalismo, se trata de una riqueza ancestral que vive en nuestro espíritu, que habla con dulzura y con firmeza y que está ávido de oídos que la escuchen y voces que la canten, porque siguen siendo en nosotros esa tercera parte de lo que somos.
> El segundo, es el sentido de pertenencia sobre el dominio de la poliritmia y la polimetría. Ese insistir me detiene a pensar en el contacto que él tuvo con la música llanera, y me llenan de alegría, porque son una de las grandes riquezas de nuestra música.
> El tercero, entre otros, es la construcción de una estética contemporánea latinoamericana, que se explotó de muchas maneras, y que en el Maestro Mojica contempló la atemporalidad del hombre caribe”[198].

Y así, esta visión se amplía al evaluar la posición del autor en su contexto:

> “La terca provocación de su música tonal y modal, en aquel universo de serialistas y dodecafonistas, obedecía al imperativo, de jamás negociar los elementos musicales indígenas, y solo buscó en esas técnicas contemporáneas del siglo XX, la inmovilidad aparente del tempo y la atemporalidad del ritmo musical. Dibujando así, el mediodía guajiro.

[197] Francisco Zumaqué, “Raúl Mojica Mesa”, 16.
[198] Zumaqué, “Raúl Mojica Mesa”, 18-9.

> Raúl Mojica vivió y murió sin fidelidades académicas. Solo fue fiel a sí mismo, y al canto de su tierra”[199].

Indudablemente, una opinión más cercana a la realidad del acercamiento de Mojica Mesa a la temática indígena y su versión del indigenismo y del nacionalismo se encontra en el escrito realizado por González Cajiao, director de *Atabí o la última profecía de los chibchas* (1976), obra teatral para la cual Mojica Mesa compuso música incidental. Aquí, éste reflexiona sobre el teatro, la música y la puesta en escena de la obra con relación al poco material de estudio disponible sobre los pueblos precolombinos y especialmente sobre los muiscas -si se lo compara con aztecas, mayas e incas-. La historia trata sobre Fu (un personaje histórico) y el autor señala que en la obra de teatro se construye una “especie de teatro ritual muisca, del que prácticamente es nada lo que sabemos”. La pretensión aquí no es realizar una reconstrucción arqueológica de la cultura muisca sino acercarse a su idiosincrasia, por ello afirma que su aproximación no los inhibió para crear una “pieza de teatro autónoma e integrada artísticamente”. La referencia a la música y la danza es similar, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

> Para componer la música de la obra se ha tenido pues en cuenta este recuerdo aún vivo en la música del altiplano cundiboyacense y de los llanos orientales; aunque se ha jugado muy libremente con estos elementos, seguramente muy empobrecidos por cuatro siglos de coloniaje, la raíz de la música de la obra está allí; lo mismo es válido para las danzas y la coreografía: hemos tomado siempre en consideración los pasos y la organización de las danzas indígenas actuales, tanto dentro del grupo llamado caribe como dentro de los andinos: como ejemplo podemos citar la danza que llamamos "de la honda," en que Atabí lanza piedras al sol y lo destruye, danza cuya base se halla en una guabiba presenciada personalmente por los integrantes del montaje en los llanos orientales”[200].

Lo anterior permite vislumbrar que Mojica Mesa realizó una obra caracterizada por el eclecticismo. La constante fue una búsqueda rítmica, que se desarrolló de variadas maneras; y el acercamiento a lenguajes del siglo XX, pero manteniendo cercanía a la tonalidad y la modalidad en las obras más cercanas al *folklore*, o al

---

[199] Zumaqué, “Raúl Mojica Mesa”, 20.

[200] Fernando González Cajiao, “*Atabí,* primer montaje en Colombia sobre tradiciones precolombianas”, *Latin American Theater Review* 11, 1, (otoño, 1977), 75-80.

menos lo que se entendía por esta palabra en ese entonces. Por este motivo, el siguiente apartado busca escudriñar la complejidad de los discursos que participan del pensamiento y la obra musicales de Mojica Mesa, y asimismo intenta articular estos con la estructura formal de las obras, develando la artificialidad de varios de los planteamientos estéticos que propone el autor.

Entre las obras de temática indigenista de este compositor se encuentran:

Imágenes cuna (1973). Para violonchelo y piano, dedicado a Anas-Arijuna – Hjalmar de Greiff.

Atabí o la última profecía de los chibchas (1976). Música incidental.

Reflexiones sonoras, sobre motivos yuco-motilon (1977).

Cheimasquemena (1977). Quinteto modal sobre motivos arahuacos (trompetas, trombones y trompa).

Dianas del Nemqueteba (1978). Fantasía sobre mitos chibchas (piano, timbales y dos cornos).

Transparencias chibchas (1979). Para orquesta de cuerdas.

Trenos de Chirajara. Sinfonía sobre motivos llaneros (1979). Sobre esta obra Zumaqué escribe que se destacan la “sonoridad de la música contemporánea”, que “los motivos rítmicos indígenas poseen un lenguaje armónico y melódico atonal” y los “acordes densos sobre todo en las cuerdas”[201].

Dos ciclos de *Canciones onomatopéyicas guajiras* (1970-1981).

5.4 **El ciclo de las Canciones onomatopéyicas guajiras.**

[201] Francisco Zumaqué, “Raúl Mojica Mesa: Un canto solitario”, en Mariano Candela, *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre* (Barranquilla, Editorial Tonos del Caribe, 2007), 13.

Esta obra de Mojica Mesa se inscribe dentro de la tradición de la canción artística latinoamericana. Según Caicedo, la canción indigenista nacionalista fue una de las corrientes más representativas de la canción artística latinoamericana especialmente en Perú, pero también en países como Bolivia, Chile y Argentina desde la primera mitad del siglo XX[202]. Entre los antecedentes a finales del siglo XIX cabe mencionar a José María Valle Riestra (1858-1925) y Luis Pacheco de Céspedes (1895-1982), y posteriormente ya en el siglo XX a Daniel Alomía Robles (1871-1942), famoso por la zarzuela *El cóndor pasa* (1913). Caicedo señala, sin embargo, que fue a partir de 1900 que se empezaron a componer canciones con referencia al Lied alemán[203]. Entre los representantes más destacados en Perú están: Alfonso de Silva (1902-37), Theodoro Valcárcel (1898-1942), Roberto Carpio (1900-86) y Carlos Sánchez Málaga (1904-)[204]. La influencia de esta música incaica interesó también a compositores como Alberto Williams, Pascual de Rogatis e incluso Alberto Ginastera[205].

Las C*anciones onomatopéyicas guajiras*, para voz contralto y piano, fueron compuestas entre 1970 y 1981, con excepción de *Nostalgia* que fue compuesta en 1963, es decir, durante su época de estudios en Bogotá. Mojica le dio mucha importancia a estos ciclos entre su producción compositiva e incluso grabó estas canciones, entre otras de sus composiciones, en dos discos de larga duración[206]. Son 15 canciones organizadas en dos ciclos. El primero está conformado por: *El*

---

[202] Patricia Caicedo Serrano, “La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, *performance practice* y los mundos del arte”, (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2001), 138.
[203] Caicedo Serrano, “La canción artística latinoamericana”, 137.
[204] Caicedo Serrano, “La canción artística latinoamericana”, 140.
[205] Caicedo Serrano, “La canción artística latinoamericana”, 138.
[206] Raúl Mojica Mesa, *Selecciones del primer y segundo ciclo de canciones onomatopéyicas guajiras*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, estéreo (Bogotá, 1988); y *Complemento del primer y segundo ciclo de canciones onomatopéyicas guajiras* 12”, 33 1/3 rpm, estéreo (Bogotá, 1990). Las intérpretes en estas grabaciones fueron Elsa Gutiérrez (canto) y Ángela Rodríguez (piano). Según Gutiérrez en entrevista, Mojica llegó a trabajar en algún momento estas canciones también con su alumna Sonia Bazante, quien luego llegaría a ser famosa como Totó la Momposina.

joe pa'e del Guacao, Recuerdo cuando te vi, Nostalgia, Danza de los alcaravanes, Fin de los carbonales, Por las veredas del río, Trova campesina y *El pilón de la alborada*. El segundo ciclo está conformado por: *Diafonía de las guacharacas, La Mahjayura, Las serritanas, Por tierras de paraver, Los caporales, Mulato Karabalí* y *Parranda del sur guajiro*.

En este ciclo, como resalta el nombre, destaca la onomatopeya, que ha jugado un rol muy importante en la oralidad wayuu, utilizado como un recurso infaltable para provocar una respuesta inmediata en el oyente, dentro de lo que Uriana ha categorizado como "dardos orales"[207]. En este orden de ideas, y como permiten apreciar los títulos de las canciones, este ciclo pretende hacer una representación de la realidad guajira, incluyendo el paisaje guajiro, el canto de los pájaros; así como la interacción con el medio guajiro no solo de las comunidades indígenas, sino de las campesinas y afrodescendientes. Por este motivo, para efectos de este estudio se seleccionaron las siguientes canciones: *Nostalgia arhuaca* y R*ecuerdo cuando te vi*, del primer ciclo; y *La mahjayura* y *Por tierras del paraver*, del segundo[208]. En general, las obras se caracterizan por tener temas (en la voz) y acompañamiento (en el piano) muy repetitivos, con melodías y armonizaciones jugando con la dicotomía modal-tonal. Asimismo, los textos de las canciones son largos, pero la musicalización de varias estrofas se realiza sobre las mismas melodías repetitivas.

En este ciclo se destacan dos características que se entremezclan con la manera de evocar lo indígena: primero que todo, su carácter regional. Mojica Mesa, por las condiciones del medio colombiano, no busca consolidar las mismas pretensiones

[207] Atala Uriana, "El arte de narrar en la oralidad Wayuu", (Tesis de maestría, Universidad de Zulia, 1995), 37-42. El autor señala otros "dardos orales", como la repetición, pausa larga, pausa breve, alargamiento de vocales, gestos faciales y manos y corporación o símil (tan utilizada como la onomayopeya).

[208] Agradezco a Miguel Ángel Rincón Tobo su colaboración en el análisis de los textos de estas canciones.

nacionalistas que motivaron a los compositores peruanos, sino que antepone la búsqueda por lograr una universalización de la cultura costeña y dentro de ésta específicamente la de la guajira, que incluye tanto las comunidades indígenas como las comunidades afrodescendientes y españolas. Esta actitud se relaciona en literatura con la posición asumida por Gabriel García Márquez, como señalan Gilard y Bermúdez[209].

Por otra parte, también se destaca la relación de este ciclo de canciones con la tradición del Lied alemán en dos puntos: en la organización temática en ciclos, tradición que tuvo fuerte desarrollo en el Lied desde el clasicismo y especialmente con mucha fuerza en el romanticismo; y en la estructura formal, porque en términos generales las canciones de este ciclo se basan en la forma tradicional del Lied, aunque no siempre está predeterminado por ésta. Esto último se explica ya que Mojica se procura ciertas libertades y licencias dependiendo del texto que musicalizó. Sus propios escritos desarrollan una examinación de algunas canciones de la tradición vallenata en las que resalta ciertas características propias de las "canciones del patrimonio universal, estructuradas bajo el formalismo A-B-A"[210].

Además, la relación del ciclo con la tradición canónica vallenata se establece a partir de dos características: los esquemas de rimas y la estructura formal. El primer punto se debe a que autor alude a la tradición vallenata, consciente o inconscientemente, a través de los textos. Esto se produce en los versos (que en general están compuestos de octosílabos) y en los esquemas de rima de éstos en las canciones analizadas, que guardan similitudes con las forma de versificación

---

[209] Bermúdez, "Por dentro y por fuera", 217.
[210] En Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", 127-9. En este apartado resalta que no fue característico de todas las canciones vallenatas, sino que lo caracteriza específicamente en *La puerca mona* de Francisco "el hombre", *Amorcito consentido* de Calixto Ochoa, y en general en las canciones del grupo trovadoresco encabezado por Carlos Huertas, destacando *El cantor de Fonseca*.

frecuentes en la tradición de la poesía cantada en la costa atlántica y en otras regiones del país[211]. La estructura formal, por su parte, en este caso hace referencia a la búsqueda de Mojica de articular la forma Lied, como canciones del patrimonio universal según sus palabras, con la forma de varios vallenatos tradicionales que revisó, como se mencionó anteriormente.

En *Nostalgia arhuaca* el esquema que Mojica Mesa empleó es similar al más usado en el *romance* (abcb). En *La Mahjayura*, aunque las estrofas son de cinco versos, sobresalen grupos de cuatro con similitud con el esquema de la *redondilla* (abba) más un verso con alguna de estas rimas repetido. En *Jamuine Taerrín Paú* la primera estrofa en español –también de cinco versos- es similar al *romance* (abcb) con el primer verso repetido. Finalmente, en *Por tierras del paraver* la primera estrofa guarda similitud con el esquema de la *cuarteta* (abab) y la cuarta estrofa con el esquema del *romance* (abcb) Con relación a la estructura formal, Mojica Mesa articuló lo anterior dentro de esquemas de musicalización propios de la tradición del Lied alemán, por ejemplo: en *Nostalgia arhuaca* (ABA'), en *La Mahjayura* (AA'A), en *Jamuine Taerrín Paú* (ABA') y en *Por tierras del paraver* (AA') (para ver el análisis convencional de los textos y de la forma musical de las canciones véase el anexo 2 y el apartado sobre lenguas indígenas).

[211] Bermúdez, "¿Qué es el vallenato?", 37. Para más información véase Tomás Navarro Tomás, *Métrica Española* (Barcelona: Editorial Labor, 1991), véase los siguientes números por título: 497,496, 449,448,356.355,277,276, que son los apartados de Romance y Cuarteta por época. Hay formas más antiguas, pero desde el renacimiento y el Siglo de oro se empieza a definir la forma y las variantes. Los ejemplos que se mencionan en cada punto son significativos o parecidos, sobre todo desde romanticismo para arriba, Véase también los números 277 (p.359), 147 (p.238-239), 178 y en general los de cuartetas a través de las épocas (desde renacimiento), o en los apartados sobre los octosílabos, donde pueden encontrarse cosas parecidas en coplas y redondillas.

Adicionalmente, otra manera de aludir a la música vallenata se produce en la escritura del acompañamiento del piano, que es muy particular. En este sentido sobresale, como ya se refirió, la heterofonía causada por las variaciones entre la melodía en la voz y la melodía que lleva el piano en *Nostalgia* (*chicote arhuaco*) (1963), e incluso de manera muy discreta en fragmentos cortos de *La Mahjayura*, *Por tierras del paraver* y *Recuerdo cuando te vi*. Además, con relación a esto también resulta muy sugerente lo que destaca Candela sobre lo dicho en entrevista por Elsa Gutiérrez, que Mojica "insistía en que el piano se acercara mucho al acordeón"[212].

A continuación, se enlazan las consideraciones anteriores con el estudio de las convenciones generales para caracterizar el abordaje de Mojica Mesa en esta significativa parte de su producción indigenista.

5.4.1 **Entorno**

Para Mojica Mesa es relevante representar musicalmente los animales y paisajes guajiros, para lo cual empleó la onomatopeya. Sin embargo, esto lo realizó de manera directa en otras canciones del ciclo en las que alude a árboles y pájaros, como por ejemplo en *Diafonía de las Guacharacas*, o la descripción del paisaje en *Danza de los alcaravanes y Fin fin de los carbonales*, que hace referencia a una especie de pájaros (fin fin) que habitan en árboles nativos de la región (carbonal). Por otra parte, el autor referencia el entorno de una manera diferente al retomar la cosmogonía indígena en *Por tierras del paraver,* cuyo texto trata sobre Irás, "ciudad del silencio, paz y tranquilidad donde reposan las almas", y por medio de la cual se establece un paralelo con el cielo de la visión metafísica cristiana. Al repecto Rocha cita en su texto de un recorte de periódico lo siguiente:

---

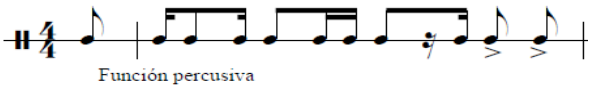
[212] Candela, *Raúl Mojica Mesa,* 92.

> "Es una cosa de tipo imaginario que los cristianos llamamos un mundo metafísico el Paraíso, donde queda Irás, que es como la capital del cielo. El principio dice "Te vas y no volverás, a tierras del Paraver, para ver tierra de Irás, te vas para no volver"[213].

5.4.2 **Repetición**

La repetición sobresale en las melodías y en los acompañamientos. Esto es así porque el autor utiliza las mismas melodías (construidas además sobre escalas y contornos sencillos) para musicalizar varias estrofas de los textos. Asimismo, el acompañamiento del piano se repite idéntico o con pequeñas variaciones con cada repetición melódica (para comprobar esto véase los fragmentos de las canciones en las figuras 6-1, 6-2 y 6-3 incluidos en el anexo 2).

Por otro lado, un caso interesante de repetición en el acompañamiento del piano sucede en *Jamuine Taerrín Paú*, donde hay un esquema rítmico sobre el que se construye el acompañamiento, que a su vez se mantiene a lo largo de toda la canción en re menor y/o grados relacionados de la escala, y cada parte termina con una cadencia final (véase un fragmento en la figura 5-2 del apartado sobre lenguas indígenas). El siguiente es el esquema rítmico en el que está basado el acompañamiento:



[213] "Para ver dioses y leyendas guajiras", *El Tiempo, Clave de sol* 1988, Lo nuevo. Citado en Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", V.

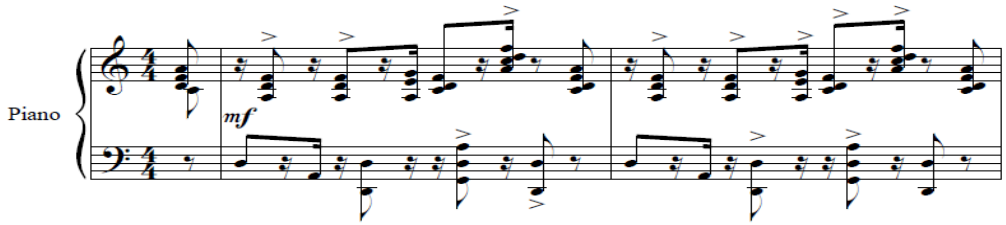


Figura 5-1 Esquema rítmico en el que se basa el acompañamiento y fragmento de acompañamiento del piano (cc. 6-7).

5.4.3 **Aspectos melódicos y escalística**

En estas canciones las melodías se construyen sobre escalas en modos mayor, menor y modales. En *Nostalgia arhuaca* (Mi menor) la melodía en la primera parte (A) se construye sobre una escala menor armónica o melódica ascendente (ya que no tiene sexto grado), mientras la segunda parte (B) se construye sobre una escala menor anhemitónica sobre la nota mi; en *La Mahjayura* el tema principal de la primera parte (cc. 8-18) (caracterizado por el uso mezclado de ritmos binarios y ternarios), se construye basado en una escala pentatónica hemitónica sobre re (con un semitono entre mi y fa) y con la aparición posterior del cuarto grado en el final (cc.16), que anticipa su uso más amplio en A'; *Recuerdo cuando te vi (Jamuine Taerrín Paú)* está en re menor y la melodía está construida sobre la escala menor armónica y *Por tierras del paraver* tiene una melodía construida en el modo jónico sobre do, mientras el acompañamiento presenta una ambigüedad entre do jónico y mixolidio. Mojica Mesa, al igual que Pinzón Urrea y Benavides, emplea el pentafonismo, pero este no toma la preponderancia de las obras de los otros para aludir a la temática indígena. Esto se produce pues el autor inserta estas melodías en un contexto diferente, donde el contorno melódico no evoca el "sabor incaico". Este caso, sin dudas, plantea la duda para que futuras investigaciones estudien qué aspectos concretos del contorno melódico se han establecido para caracterizar el "sabor incaico", teniendo en cuenta el empleo del pentafonismo en músicas de todo el mundo, lo cual no subestima cuán consolidada ha llegado a instaurarse su significación social como convención para evocar lo indígena.

5.4.4 **Uso de lenguas indígenas**

La canción *Recuerdo cuando te vi* es la única que tiene una parte del texto en una lengua indígena, ya que Mojica Mesa musicalizó tres estrofas en wayuunaiki y dos en español. Esta canción presenta el caso más paradigmático entre las obras que se seleccionaron para analizar pues es la única del ciclo con texto en una lengua indígena. Sin embargo, lo curioso es que para musicalizar los textos en ambos idiomas utilizó la misma melodía, que según información suministrada en el manuscrito es "la segunda canción con tema de Nicolás Ariza, oriundo de San Juan del César". Asimismo, Rocha asegura que se contó con "la colaboración onomatopéyica en lengua Wayúu de Cecilia Lindao, maestra rural bilingüe"[214]. Gutiérrez señaló que en recitales ésta era la canción que mayor impacto y éxito lograba en el público[215].

En términos formales, esta canción está estructurada por dos partes contrastantes, ambas en re menor y cuyos contornos melódicos se estructuran a partir de la escala menor armónica. Cada parte es utilizada para musicalizar una parte del texto, así, la primera parte (A) se utiliza en las estrofas 1 (cc.6-10), 2 (cc.11-15) y 5 (cc. 30-34); la parte contrastante (B) en la estrofa 3 (cc. 16-9), y una variación de la primera parte (A') en la estrofa 4 (cc. 25-29). Por su parte, el piano como solista establece la tonalidad en una breve introducción al inicio (cc. 1-5) y un interludio (cc. 20-24).

A
Jamuine Taerrin Pau
Jamuine Taerrin Pau.
Musuca taerrin Pounia.
Guapuru Uatas, kataerrín Pia.
Guapuru Uatas pia makaerra.

A

No sé qué en tus ojos vi
No sé qué en tus ojos vi
Un parecido te vi
Por el camino largo te vi
Por el camino largo, ¿qué hacías?

[214] En Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", III.
[215] Elsa Gutiérrez, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 6 de mayo de 2019.

Recuerdo cuando te vi.
Recuerdo cuando te vi.
Bañándote en la laguna
Los ojos se me pusieron
Más grandes que una totuma.

B

Puchechera Pain.	No te aflijas.
Muhrias Pain.	Pobre de ti
Jau Tamaya Pia Chainjain Taya.	Ven conmigo que voy para allá
Makaraka Tain Potuma.	Languideciendo por ti.

A’

Chi Guayuca Apash Guane Hunu.	El indio cogió una vara
Chi Guayuca Apash Guane Hunu.	El indio cogió una vara
Zu pura Nujiaten Nierrenka.	Para pegarle a la india
Muska Junui Pache Mirrokomui	Porque se fue a la laguna
Ohnus masheinsa Zau Purica.	Desnudita en la poyina.

A
El indio cogió una vara
El indio cogió una vara
Para pegarle a la india
Porque se fue a la laguna
Desnudita en la poyina.

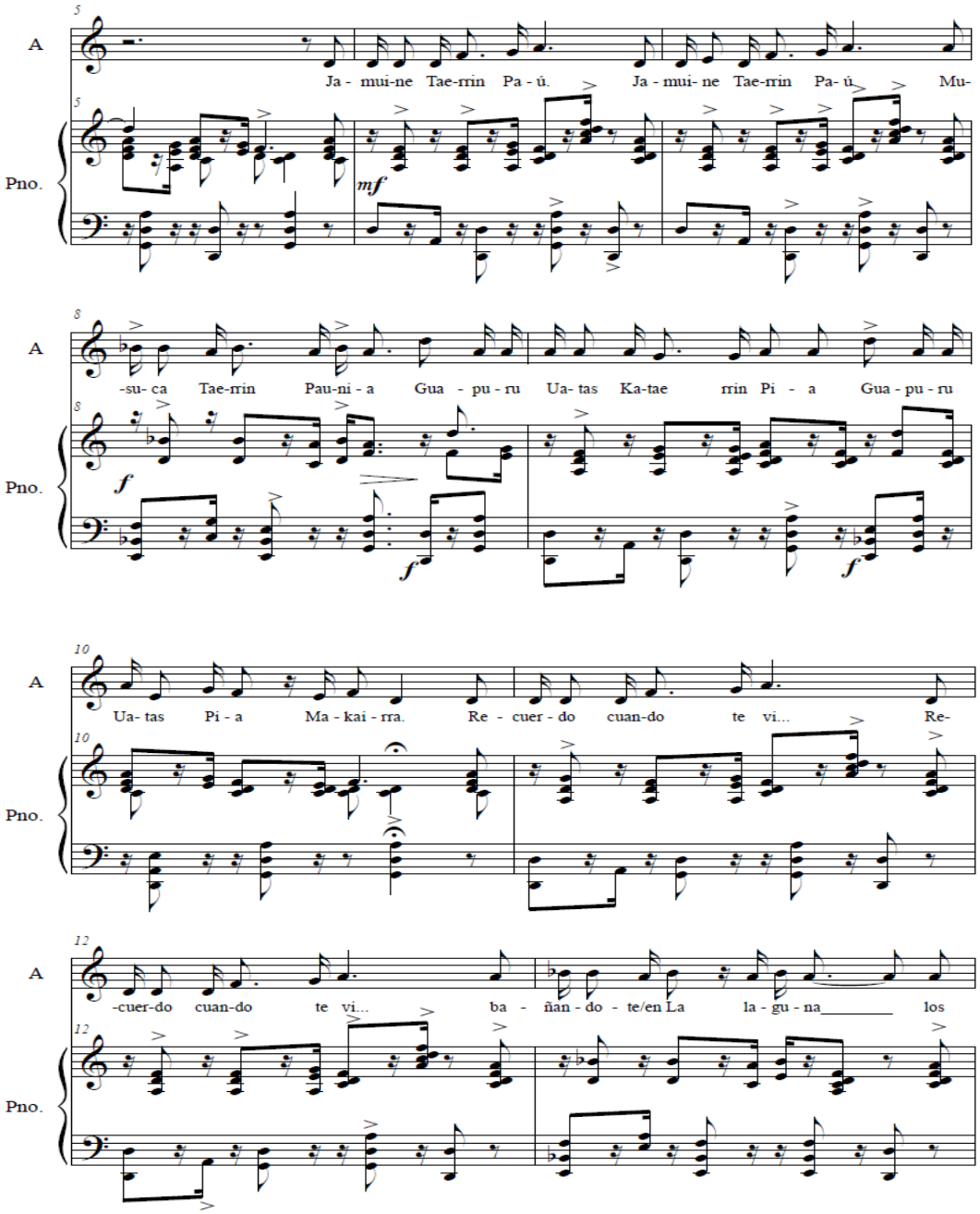
Es aquí donde surgen la gran incógnita con respecto al procedimiento compositivo en relación a la musicalización del texto, pues la primera estrofa del texto en español está compuesta por octasílabos en versos mixtos donde se acentúan las sílabas 2, 4 y 7; que está constituido por los pies anfíbraco, dáctilo y troqueo respectivamente, como también sucede en *Nostalgia arhuaca*; y el otro consiste también de octasílabos con la excepción en el tercer verso, que es de siete sílabas. Asimismo, los acentos de la rima son diferentes; entre ellos, por ejemplo, destacan los acentos de los dos primeros versos, que son mixtos (anfíbraco, anfíbraco, troqueo con acentos en las sílabas 2,5,7), y el del último verso, que tiene acentos en las sílabas 1 y 7. Mientras tanto, el wayuunaiki se caracteriza porque cada una de las vocales (tiene seis) puede ser corta o larga, destacándose por ello el

fenómeno de pares mínimos[216]. En este punto es necesario mencionar que en las lenguas cuya prosodia está determinada por la cantidad vocálica, la escansión determina el ritmo de la musicalización; mientras en los idiomas acentuales la posición del acento no determina la duración, y esta ambigüedad permite varias opciones rítmicas para la musicalización; este caso ha sido estudiado con detenimiento en la tradición occidental por la relación entre las lenguas clásicas (latín y griego) y las lenguas europeas modernas (alemán, inglés, francés, italiano y español)[217]. Esta distinción no se hace notoria en el texto de la canción en wayuunaiki, normalmente esto se suele indicar por medio de la repetición de la vocal correspondiente, pero en este texto no sucede, seguramente porque no era una convención establecida en ese momento. Sin embargo, vale la pena mencionar que la relación entre la prosodia del español y el wayuunaiki podría tener también sus particularidades. En este contexto surge la pregunta ¿de qué manera logra Mojica articular este aspecto en la musicalización del texto en ambos idiomas en una misma o similar melodía? ¿es necesario buscar esta articulación en una obra académica que busca aludir a lo indígena, teniendo en cuenta que el sentido del texto indígena podría variar si no se tiene cuidado? ¿utilizar un texto en wayuunaiki debe leerse entonces sencillamente como un caso de exotismo nada más?

---

[216] José Álvarez, *Manual de la lengua Wayuu. Karalouta atüjaaya saa'u wayuunaikikuwa'ipa* (Colombia: Organización Indígena de la Guajira YANAMA, 2017), 22. Álvarez explica que los pares mínimos son dos palabras que se diferencian fonéticamente en un mismo punto de la secuencia, pero esta diferencia implica que tengan significados distintos.

[217] Esto es muy bien estudiado en Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen* (Berlin/Göttingen: Springer, 1954), 4-7.


A
Ja - mui-ne Tae-rrin Pa - ú. Ja - mui- ne Tae-rrin Pa- ú Mu-
Pno.
mf
-su- ca Tae-rrin Pau-ni - a Gua - pu - ru Ua- tas Ka-tae rrin Pi - a Gua - pu - ru
f
Ua- tas Pi - a Ma - kai - rra. Re - cuer - do cuan-do te vi... Re-
-cuer-do cuan-do te vi... ba - ñan - do - te/en La la - gu - na los

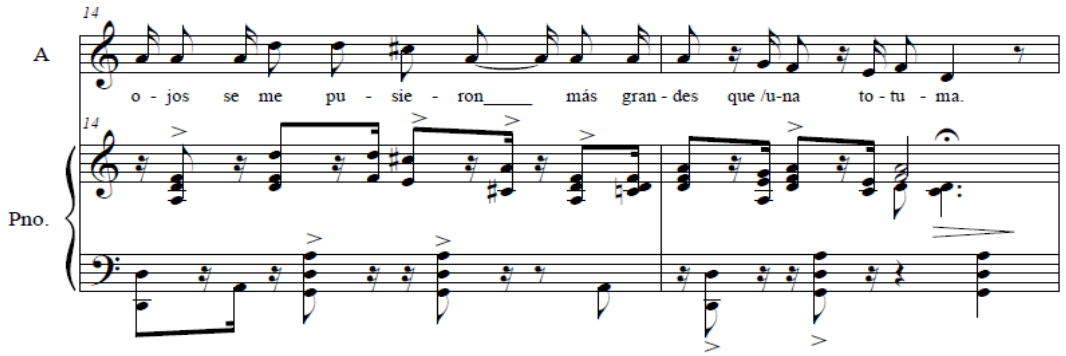


Figura 5-2 Parte A en donde se musicaliza el texto primero en wayuunaiki y luego en español (cc. 5-15).

5.4.5 **Textura**

En general, la textura predominante es melodía con acompañamiento. Y aunque el piano tenga sus particularidades (con doblajes de la línea de la voz, contra cantos, etc.), la armonización sigue el contorno de la línea de la voz y establece cadencias claras (Véase el acompañamiento del piano especialmente en las figuras 6-1, 6-2 y 6-3 incluidas en el anexo 2)[218]. Sin embargo, un caso peculiar se presenta en *Nostalgia arhuaca,* donde el acompañamiento no presenta las texturas características del piano en general en las canciones del ciclo. En este sentido destaca la heterofonía producida entre la melodía de la voz y la armonización del piano, aunque vale la pena resaltar que muy probablemente no es el resultado de un estudio sistemático de aspectos técnico musicales de las comunidades indígenas de la Guajira o del Darién (como destaca en el estudio de Pinzón Urrea), sino un producto fortuito de trasladar aspectos idiomáticos del acordeón de botones al piano.

[218] Los entrevistados que participaron activamente en el montaje de los ciclos con el compositor confirman que Mojica Mesa pedía a los pianistas imitar la interpretación del acordeón de botones en la música vallenata. Este tema resulta muy interesante, pero su estudio deberá ser abordado con mayor profundidad en un estudio futuro.

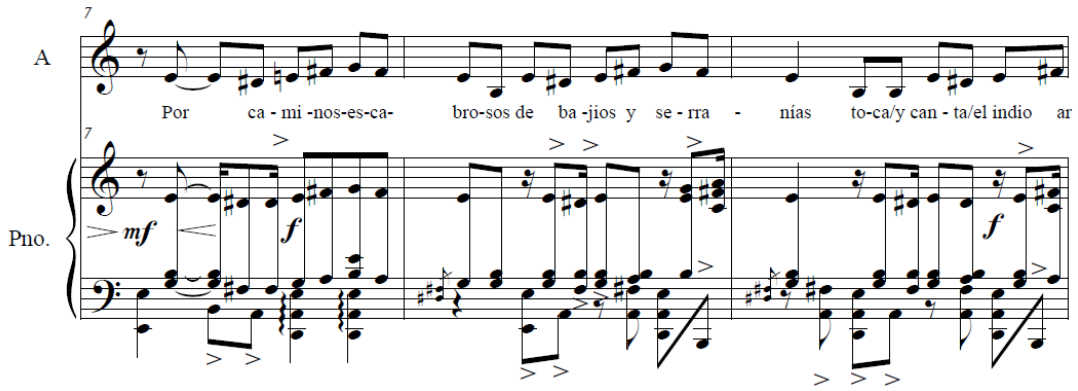


Figura 5-3 Fragmento de *Nostalgia arhuaca* (cc. 7-9) en donde se puede apreciar la heterofonía entre la línea de la voz y la línea superior del piano (véase la partitura completa en el anexo B).

5.5 **Conclusiones**

Raúl Mojica Mesa se presenta entonces como un caso diferente de los anteriores. Si bien el autor, por haber residido muchos años en Bogotá, tuvo acercamientos al indigenismo del interior del país tanto a nivel ideológico como artístico, su interés por las culturas indígenas se vio influido también por su visión del nacionalismo. Pero este nacionalismo, como permite establecer el ciclo de canciones, estaba influido por la cultura oral de La Guajira y de la costa atlántica colombiana, el indigenismo ligado al Festival de la Leyenda Vallenata y el “universalismo costeño”. La relación con el indigenismo de la cultura vallenata se evidencia por la presencia de los esquemas de versificación, la implementación de la supuesta “tradición narrativa” del vallenato y la textura del piano imitando el acordeón.

Por otra parte, un ejemplo de la importancia en este ciclo de la cultura oral de la Guajira es el peso de la onomatopeya. Sin embargo, si bien es cierto que ésta destaca como un elemento trascendental en la oralidad de la cultura Wayúu, lo importante en este ciclo no es tanto la manera como es utilizado por estos en su manifestaciones sonoras, sino la manera como el compositor lo insertó en su

búsqueda estética a través de la canción artística latinoamericana. Además, al revisar la cronología de las canciones y el contenido de los textos se distingue un desarrollo en la manera de realizar la evocación de los indígenas. En la obra más temprana del ciclo, *Nostalgia arhuaca,* es clara la posición como observador, describiendo las alegrías y tristezas de éste desde una posición de lejanía al indígena; posteriormente, en obras como *La mahjayura* y *Por tierras del paraver* se hace patente el interés y conocimiento más profundo sobre la mitología y cosmología, respectivamente. Para presentar la historia de la princesa Mahjayura, (como también en otra canción del ciclo no analizada, *Los caporales,* que narra episodios históricos de la guerra de los mil días), Mojica Mesa se sirve del elemento narrativo, aludiendo a la supuesta "tradición narrativa vallenata" de los juglares. Por su parte, en el texto de *Por tierras del paraver* se hace patente la interpretación que se hace de la tierra de Irás, que es asimilada a lo que en la visión cristiana entendemos dentro de nuestro universo metafísico como el cielo.

El caso de sincretismo más paradigmático, como se dijo antes, es el de *Recuerdo cuando te vi*, porque si bien esta canción tiene carácter narrativo en las dos últimas estrofas, en las tres primeras se habla de los sentimientos de un individuo en wayuunaiki y español[219], además de ser una de las pocas creaciones en las que se puede rastrear alguna información sobre la melodía utilizada. Asimismo llama la atención el proceso de "colaboración onomatopéyica" en wayuunaiki con la profesora bilingüe, ya que esto implica que el texto muy probablemente fue concebido en español y traducido, lo que resulta siendo totalmente paradójico. A esto se suma la diferencia en el tratamiento de la prosodia de cada uno de los dos idiomas para musicalizar, como se señaló anteriormente.

[219] Según escribe Mojica, las melodías con texto en "propia propia guajira" se circunscriben a sentimientos amorosos, véase Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", 136.

Surgen, entonces, otras preguntas interesantes a partir del caso de esta canción ¿la inclusión de un idioma indígena, solo por su inclusión en una canción u obra lírica académica debe ser entendido como un intento de comprender o de representar musicalmente esa cultura, aunque melódica y armónicamente el contexto sea totalmente occidental? ¿es necesario conocer la fonética y/o gramática de un idioma indígena para no afectar el significado original en caso de usar textos originales en estos idiomas? ¿acaso importa siquiera tener estos conocimientos aplicados a una composición si el público que los va a escuchar seguramente tampoco va a entender o interesarse en estos asuntos sino que le va a interesar en la medida que le resulte exótico? ¿es más importante para el compositor representar musicalmente lo indígena a través de los medios que sea con el objetivo de entretener a su público, o es más importante que respete los valores de las comunidades a las cuales alude? Estas preguntas resultan muy interesantes teniendo en cuenta que *Jamuine Taerrín Paú* era la más exitosa con el público en los recitales.

6. Conclusiones

El indigenismo, en el contexto de la música académica colombiana, ha sido el reflejo de los debates sobre multiculturalidad que se han abierto en el discurso nacional y continental. Fue, asimismo, resultado de la búsqueda por integrar un repertorio académico colombiano en el circuito internacional de la música nacional y cosmopolita o "americana". Por este motivo, como en los otros países del continente, los compositores estudiados crearon una música de concierto que evoca, refiere e inventa lo indígena, y cuya significación se construye culturalmente.

En referencia a la clasificación anterior, la evocación se produce principalmente a través del pentafonismo en obras cortas de Benavides, como *Lamento indígena* y *Lamento indio* y en fragmentos de las obras *Rito Cubeo, Rítmica 3*, *Goé-Payari, Ñeé Iñati* y *Bico Anamo* de Pinzón Urrea. Por su parte, la referencia directa a algún aspecto cultural indígena se realiza básicamente por medio de la alusión a perfiles melódicos de melodías de comunidades indígenas y a la musicalización de textos en lenguas indígenas. Estas referencias son empleadas con distintos matices por Mojica Mesa en la canción *Jamuine Taerrín Paú* y por Pinzón Urrea en *Ñeé Iñati, Bico Anamo, Goé-Payari* y *Evocación huitota.* Asimismo, los casos más notorios de invención se presentan en la disimilitud entre música y programa en *Yagé* y la invención de la convención de inestabilidad de Benavides. En Pinzón se presenta en la referencia a la recitación de conjuros en *Goé-Payari* y *Evocación huitota*. Finalmente, en Mojica Mesa se presenta en la alusión a aspectos culturales de comunidades indígenas de La Guajira, que el autor realiza a través de la tradición del Lied y de aspectos formales de la tradición canónica de la cultura vallenata en *Canciones onomatopéyicas guajiras*.

En el caso de Benavides, éste se sirve de una convención común de la zona andina como es el pentafonismo. Sin embargo, en *Yagé*, caso muy diferente, se puede

apreciar la paradoja producida por la disimilitud entre el contenido musical y extra musical, ya que el autor utilizó -consciente o inconscientemente- las herramientas expresivas del modelo del poema sinfónico. En consecuencia, Benavides representó la temática indígena ligándola a un contenido programático siguiendo la tradición de Liszt. Al respecto, es importante recalcar que este caso no es extraño al indigenismo ni al indianismo del siglo XIX; solo por nombrar un ejemplo, este género ya se había presentado en Brasil desde finales del siglo XIX, como señala Volpe: "Indianismo also penetrated the symphonic genre with Braga's *Marabá* (1894), and continued in the twentieth century under a new guise with Villa-Lobos' *Uirapuru* and *Amazonas* (1917)"[220].

Igualmente, vale la pena resaltar que este tipo de planteamientos musicales indigenistas o indianistas se dieron a lo largo de todo el continente. Estos planteamientos se caracterizaron por la creación musical sin inclusión de ninguna melodía o característica distintiva de la música propiamente de las comunidades indígenas, pero desarrollando convenciones musicales para identificarlos como tales. Este caso se ha dado principalmente cuando no había investigaciones etnomusicológicas sistemáticas de estas culturas; sin embargo, este caso es paradójico teniendo en cuenta los estudios de Benavides en el INIDEF.

Por otra parte, en las composiciones de Benavides, a diferencia de obras de Pinzón Urrea y Mojica Mesa, sobresale que el autor no busque representar musicalmente de manera consciente el entorno que rodea al indígena (selvas tropicales, montañas, etc.). Sin embargo, cabe resaltar que la representación del altiplano está implícita en el empleo del pentafonismo. En consecuencia, la representación se centra en el carácter de los indígenas. Por este motivo, toma tanta preeminencia

[220] Volpe, "Indianismo and landscape", 169.

para Benavides la inestabilidad como convención (invención), que para él se asocia al carácter del indígena.

Pinzón Urrea, por su parte, con un tinte más internacional y "americanista" produce un exotismo primitivista similar al del primitivismo modernista de primera mitad del siglo XX, en el que se establece un orden cronológico que representa los indígenas como imágenes de un pasado remoto. Tal es el caso de destacadas obras como *Goé-Payari*, *Rito Cubeo* o *Bico Anamo*. De esta manera, se retoma la idea de Gorge, quien establece dos tipos de primitivismos ligados a la manera como los compositores abordaron la música primitiva en el siglo XX. Por un lado, un primitivismo suave relacionado con la apropiación de elementos culturales del otro para lograr una renovación estética en sus obras (relacionado a un procedimiento de abordaje de las fuentes desde una perspectiva teórica, sirviéndose de estudios especializados). Por otro lado, un primitivismo duro, relacionado al posmodernismo, se refiere a una apropiación de saberes étnicos, impulsando una aproximación entre alteridades (optando por el procedimiento desde una vía práctica, visitando las comunidades para conocer y estudiar los aspectos técnicos y artísticos de su cultura)[221].

La caracterización analítica de las composiciones de Pinzón Urrea permite determinar que éstas se encuentran ligadas al procedimiento de abordaje propio del primitivismo suave (*soft*), porque el autor se apropió de ciertos aspectos musicales para renovar la propuesta estética en esta parte de su producción compositiva. Además, ya que se informó por medio de grabaciones y monografías, que sin dudas tenían carencias de información, Pinzón estableció ciertos procedimientos dentro de las convenciones generales que no son consistentes con la información que los nuevos estudios etnomusicológicos han arrojado. Sin

[221] Emmanuel Gorge, *Le primitivisme musical: facteurs et genèse d'un paradigme esthétique* (Paris: L'Harmattan, 2000): 46.

embargo, es indudable que la experiencia de campo y el contacto directo fueron importantes; pero lo que sobresale de su búsqueda estética en estas obras no es el planteamiento de un diálogo de alteridades, sino la apropiación de los aspectos musicales de estas comunidades que le interesaba representar libremente. Por ello, el autor las representa como comunidades extra europeas, evocándolas dentro de un primitivismo de orden cronológico, es decir como imagen de un pasado remoto, que por tanto produce un exotismo primitivista[222].

Como resultado, aunque de manera anacrónica, las obras indigenistas de Pinzón Urrea se relacionan estilísticamente con las obras primitivistas modernistas de primera mitad del siglo XX. Los aspectos generales que resaltan de esta similitud son: la mayor relevancia de la percusión y los metales; el uso de pedales y *ostinatos* en vez de las progresiones armónicas propias de la "práctica común"; la armonía disonante con acordes de 6 o, incluso, más sonidos y la sustitución del desarrollo del material temático por la superposición y repetición del mismo con pocas variaciones.

Un ejemplo arquetípico de la posición de Pinzón Urrea surge al inspeccionar la referencia a las recitaciones en *Goé-Payari* y *Evocación huitota.* Aquí es notorio que siempre se repite una palabra (en lengua indígena), que se musicaliza sobre una nota y donde además el ritmo varía en función de las sílabas (grupos de tres o cuatro semicorcheas). Este procedimiento es empleado para aludir a la recitación de conjuros en ritos de las comunidades indígenas amazónicas, sin diferenciar las particularidades musicales propias de cada comunidad. Por ello, esta información

[222] En este sentido, la opción primitivista elegida por Pinzón es similar a la de Villa-Lobos en relación al indianismo, según lo destacado sobre el compositor brasileño en Santos, "O indianismo de Villa-Lobos", 155-7. Sobre la idea del primitivismo de orden cronológico véase Gorge, *Le primitivisme musical*, 20.

permite clasificar estos pasajes como una invención del autor para hacer referencia a la sonoridad de los rezos o formulaciones de las comunidades indígenas amazónicos de manera genérica, lo que termina eventualmente estableciéndose como una evocación de las mismas.

Finalmente, la obra de Mojica Mesa representa la tensión entre la visión indigenista del interior y la visión de la costa atlántica colombiana. Sin embargo, sus obras más importantes son el reflejo de la importancia que tomó la cultura costeña y el indigenismo ligado al Festival de la Leyenda Vallenata en su producción, acercándose en el ciclo de *Canciones onomatopéyicas guajiras* al denominado "universalismo costeño". En este "universalismo costeño" destacan los fuertes discursos alrededor de la música vallenata y la identidad nacional que se había construido a partir de la cultura de la costa atlántica, muy influido además por el impacto de que las obras García Márquez habían tenido en todo el país. Asimismo, las afirmaciones de autoridades de la tradición canónica vallenata como Consuelo Araújo Noguera y el mismo García Márquez sobre el carácter narrativo del vallenato, sumado al establecimiento institucional de éste a través del Festival de la Leyenda Vallenata, influenciaron el ciclo de *Canciones onomatopéyicas guajiras*. En consecuencia, estas características del contexto de la costa caribe colombiana contribuyeron a la manera como el autor se sirvió del elemente narrativo para lograr evocar las comunidades indígenas de la Guajira, como en el caso de la canción que se refiere a la historia de la princesa Mahjayura. Esto también es notorio, de manera más indirecta, al estudiar la estructura de los textos de las canciones, mayormente compuestos de octosílabos en los que los esquemas del romance, la redondilla y la cuarteta se presentan con mayor o menor rigor. Estos esquemas son similares a los de la poesía popular en la costa y en otras regiones del país, y sin duda son importantes en la música vallenata, al menos en sus fases tempranas (que Mojica estudió y conocía muy bien). Esto, sumado a las características del acompañamiento del piano, confirman la importancia de estos discursos en la concepción del indigenismo en la música de Raúl Mojica Mesa.

Este panorama deja varias cuestiones planteadas. Un punto en común en las composiciones de estos autores es que todos plantean un programa o un texto anexo que expone el contexto y las referencias que realizan ¿Es necesaria la existencia del componente programático en la música académica indigenista o se podría en algún punto hablar de “música indigenista pura”? Esta pregunta permea la esencia misma de la caracterización analítica, pues la necesidad de establecer las convenciones generales o lugares comunes se debió a la inexistencia de un “procedimiento compositivo indigenista”, suponiendo que algo así fuera necesario para plantear una supuesta “música indigenista pura”.

Otro punto fundamental es lo referente a la representación musical del indígena, ya que surgen las preguntas ¿cómo se produce esa representación? ¿cuál es el papel de la apropiación de aspectos técnico-musicales de las manifestaciones sonoras indígenas en la representación que se intenta de ellos mismo? ¿Qué se logra, finalmente, una representación o una apropiación de estas representaciones? El resultado final, al menos en los casos estudiados, es lo que Martín Barbero considera una “inclusión abstracta exclusión concreta”[223]. De esta manera, las comunidades indígenas adquieren relevancia como vehículo para una renovación estilística de las obras del compositor, pero son dejados de lado en el proceso creativo debido a su condición de individuos ignorantes o incultos. Esta consideración se basa en su desconocimiento de la lectura de partitura y de los aspectos técnicos, tanto compositivos como de ejecución, según los cuales se escribe esta música.

[223] Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* (Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1987):15-6.

El origen de esta cuestión proviene de la manera en que se ha abordado la alteridad contemporánea, ya que el imaginario de nación se ha construido integrando las comunidades indígenas desde una proyección histórica idealizada del pasado prehispánico. Como resultado, este imaginario se traslada a los contenidos y alusiones extra musicales incluidos en las obras de los compositores estudiados, negándoles de este modo a las comunidades actuales cualquier relación de continuidad cultural con su pasado precolombino. Esto, sumado a que ese pasado no puede reconstruirse historiográficamente de manera exacta, condujo a que haya sido recompuesto a través de diversas narrativas. Por su parte, estas narrativas están, sin lugar a dudas, en la base de los discursos con que los compositores fundamentan la representación y evocación musical de la temática indígena en sus obras académicas y perfilan los resultados estéticos de éstos.

En conclusión, el caso de estos compositores colombianos es muy similar al de otros en el resto de la región. Sus posturas estéticas son fieles exponentes en el campo artístico de los discursos indigenistas en el siglo XX, que por otra parte han sufrido de críticas en toda América Latina sobre todo desde finales del siglo XX. Y estas críticas son la razón de su aparente desaparición como opción para encarar en el plano político y cultural el problema indígena en la actualidad. Esto debido a que, así como los indigenistas se veían a sí mismos como agentes de descolonización, también prolongaron jerarquías coloniales relacionadas al derecho indiano al establer fórmulas paternalistas, impulsando el debilitamiento o la desaparición de culturas indígenas al instaurar políticas de integración y asimilación cultural y al perseguir la modernización del Estado[224]. La caracterización analítica de las obras de Benavides, Pinzón Urrea y Mojica Mesa revelan que en sus métodos compositivos se presentan convenciones para evocar, referenciar y/o

[224] Tarica, “Indigenismo”, 17.

inventar lo indígena que patentizan las mismas particularidades que el indigenismo en el siglo XX como movimiento político y artístico encarnó.

A. Anexo 1: Indigenismo en Hispanoamérica en el siglo XX.

En México el indigenismo moderno ya se venía gestando desde el Porfiriato, pero fue desde la Revolución que llegó a ser fundamental en el pensamiento y política del país. Se caracterizó por tres aspectos: 1) llegó a ser un pilar de la política estatal y considerado un instrumento para lograr una transformación profunda en la sociedad mexicana; 2) la antropología jugó un papel fundamental, y esta antropología influyó fuertemente en las políticas gubernamentales y las artes visuales; y 3) el indigenismo estuvo subordinado, o mejor subordinado, a la ideología del mestizaje, entendido el mestizaje más como un proceso cultural y político que como uno biológico[225]. Esta antropología tenía el objetivo forjar la nacionalidad mexicana a partir de una indigenización de la modernidad y de la modernización de los indígenas, uniendo así a los mexicanos en una comunidad mestiza[226].

Los principales ideólogos de este movimiento a inicios del siglo XX fueron Andrés Molina Enriquez (1868-1940)[227], José Vasconcelos (1882-1959)[228] y Manuel Gamio (1883-1960)[229]. Especialmente importante fue Gamio, que en 1934 fundó el

---

[225] Tarica, “Indigenismo”, 6-7.
[226] Claudio Lomnitz, *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthroplogy of Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 231.
[227] Andrés Molina Enriquez, *Los grandes problemas nacionales* (1909); *y otros textos* (1911–1919) (México: Ediciones Era, 1991).
[228] José Vasconcelos, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana* (Ciudad de México: Espasa-Calpa Mexicana, 1966 [1925]).
[229] Manuel Gamio, *Forjando patria* (Ciudad de México: Porrúa, 1982 [1916]).

Departamento de Asuntos Indígenas (DAI), precursor del Instituto Nacional Indigenista (INI); y posteriormente en 1940 fue el director del Instituto Indigenista Interamericano (III) [230], creado durante el Congreso de Pátzcuaro en 1940[231]. En sus planteamientos estructurales se destacó especialmente la influencia de la antropología[232], por medio de la cual se fomentaron las políticas indigenistas a lo largo de todo el continente y se estableció el gran debate alrededor del planteamiento de un indigenismo político y otro con enfoque científico. La representación artística más representativa de este periodo fue el muralismo mexicano, con famosos exponentes como Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974), José Clemente Orozco (1883-1949), Rufino Tamayo (1899-1991) y Juan O´Gorman (1905-1982). A nivel musical destacaron Carlos Chávez (1899-1978) con obras como *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* (1925), *Caballos de Vapor* (1926), *Cantos de México* (1933), *Sinfonía India* (1935), *Xochipilli, música azteca imaginaria* (1939) y Silvestre Revueltas (1899-1940) con el poema sinfónico *Cuauhnáhuac* (1931) o *La noche de los mayas* (1939)[233].

---

[230] Para mayor información sobre este importante organismo institucional, véase Laura Giraudo y Victor J. Furio, "Neither "Scientific" nor "Colonialist": The Ambiguous Course of Inter-American "Indigenismo" in the 1940s, *Latin American Perspectives,* Vol. 39, No.5, RETHINKING INDIGENISMO ON THE AMERICAN CONTINENT (Septiembre 2012): 12-32.

[231] Tarica, "Indigenismo", 8.

[232] Aunque vale la pena tener en cuenta la información de Giraudo y Lewis: "In the 1940s, indigenistas belonged to a variety of fields and professions; they were educators, lawyers, physicians, biologists, linguists, economists, artists, historians, and sociologists, among others. This reality is often obscured by the lack of research on their professional networks in the 1940s and the close association of indigenismo with anthropology that developed in the 1950s". Laura Giraudo y Stephen E. Lewis, "Pan-American Indigenismo (1940-1970): New Approaches to an Ongoing Debate", *Latin American Perspectives,* Vol. 39, No.5, RETHINKING INDIGENISMO ON THE AMERICAN CONTINENT (Septiembre 2012): 3-4.

[233] Sobre estos dos compositores véase Julio Estrada, "Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina", Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, 3, 2 (Otoño - Invierno, 1982): 188-206; Julio Estrada, "Silvestre Revueltas: totalidad desarmada", (Ponencia presentada en el "Primer Coloquio Silvestre Revueltas", México: UNAM, agosto, 1996); Roberto García, *Carlos Chávez, vida y obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969); Roberto Kolb, *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión* (México: UNAM – ENM, 2007); Robert Parker, *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México* (México: CONACULTA, 2002); Leonora Saavedra, "Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna", en *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, editores Roberto Kolb y José Wolffer (México: UNAM – ENM, 2007): 39-54. Para una revisión de la bibliografía sobre Chávez véase Robert Parker, *Carlos Chávez: A Guide to research* (Estados Unidos: Garland Publishing, Inc., 1998). Por otra parte, Madrid estudia de manera profund el contexto de la época de Chávez y otros compositores mexicanos como Carrillo y Ponce,

Posteriormente, aunque pierde fuerza el movimiento indigenista por la entrada del dodecafonismo y las técnicas seriales, hay evocaciones a lo indígena en algunas obras de los compositores Blas Galindo (1910-93), Candelario Huízar (1883-1970), Mario Kuri Aldana (1931-2013), Leonardo Velázquez (1935-2004), Julio Estrada (1943-), Francisco Núñez Montes (1945-), Marcela Rodríguez (1951), Federico Álvarez del Toro (1953-) y Gabriela Ortiz (1964-), entre otros.

En Perú destacaron los textos de Manuel González Prada (1844-1918), Clorinda Matto de Turner (1852-1909)[234], Enrique López Albújar (1872-1966)[235], los trabajos de recopilación de música folklórica de Raúl y Margarita D'Harcourt[236], José Carlos Mariátegui (1894-1930)[237] y la revista *Amauta*, la influencia del pensamiento y postura antiimperialista de Raúl Haya de la Torre (1895-1979). También destacó Ciro Alegría (1909-1967), Luis Eduardo Valcárcel Vizcarra (1891-1987), el ciclo de novelas "la guerra silenciosa" de Manuel Scorza (1928-1983) y *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas (1911-1969). Entre las artistas plásticas destacaron José Sabogal (1888-1956), Julia Codesido (1892-1979), Camilo Blas (1903-1986), Enrique Camino Brent (1909-1960), Domingo Pantigoso (1901-91), Alejandro González (1900-85), Jorge Vinatea Reinoso (1900-1931), Alicia Bustamante (1908-68), Teresa Carvallo (1895-1989), Mario Urteaga (1875-1957) y el fotógrafo Martín Chambi (1891-1973), entre otros. En la música, la representación de mayor proyección fue la zarzuela *El condor pasa* (1913) de Daniel Alomía Robles (1871-

véase Alejandro Madrid, *Sounds of the Modern Nation. Music, Culture and Ideas in Postrevolutionary Mexico* (Estados Unidos: Temple University Press, 2008).

[234] Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, intro. Luis Mario Schneider (Mexico: Colofón S.A. 1994 [1889]).

[235] Enrique López Albújar, *Cuento andinos* (Lima: 1920).

[236] Marguerite Béclard d´Harcourt y Raoul d´Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances,*(París, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925). Sobre éste se tratará más adelante.

[237] José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Editorial Minerva, 1928).

1942), pero surgieron otros compositores como Theodoro Valcárcel (1900-42)[238] con el ballet *Suray-Surita* (1939), y Ernesto López Mindreau (1892-1972), el Monseñor Pablo Sánchez Aguilar, Alfonso de Silva (1902-1937), los "cuatro grandes de la música cusqueña" Juan de Dios Aguirre (1879-1963), Roberto Ojeda Campana (1895-1983), Francisco González Gamarra (1890-1972) y Baltazar Zegarra Pezo (1897-1967), los arequipeños Carlos Sánchez Málaga (1904-95), Luis Duncker Lavalle (1874 - 1922), Roberto Carpio (1900-86) y los europeos Andrés Sas (1900-1967) y Rodolfo Holzmann (1910-1992). Y posteriormente Enrique Pinilla (1927-89), , Celso Garrido-Lecca (1926-), Enrique Iturriaga (1918), Cesar Bolaños (1931-2012), Francisco Pulgar Vidal (1929-2012), Edgar Valcárcel (1932-2010), Armando Guevara Ochoa (1926-2013), Jaime Díaz Orihuela, Luis Antonio Meza (1931-2014) y Alejandro Núñez Allauca (1943-)[239].

En el resto de países latinoamericanos destacaron obras literarias como las del boliviano Alcides Arguedas (1879-1946)[240], del ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978)[241], o del argentino Ricardo Rojas (1882-1957)[242], trabajos de recopilación folklórica como los de Segundo Luis Moreno[243], de Carlos Lavin[244]. Al mismo tiempo que se desarrollaba todo este movimiento, desde 1905 hubo estudiosos

---

[238] En Béhague, "Indianism in Latin American Art-Music", 28-37. En este escrito el autor revisa la música de Theodoro Valcárcel, como también la de Chávez y Villa-Lobos.

[239] Para más información sobre Perú véase Enrique Pinilla, *La Música en el Perú* (Lima: Edición del Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1988); Enrique Pinilla, *Informe sobre la música en el Perú,* en Historia del Perú vol.9, ed. Juan Mejía Baca, (Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980)*;* Clara Petrozzi, "Identidades en la diversidad, La Música Orquestal Peruana de 1945 a 2005" (Tesis de Doctorado, Universidad de Helsinki, 2009); Aurelio Tello, "Nuevos compositores en el Perú: crónica de una inquietud", *Hueso Húmero*, 18, (1984); *Pauta* Nº 17, México, enero 1986; *Música, Revista de la Casa de las Américas*, La Habana, enero; Luis Alvarado, "Tensiones de la Vanguardia: nueva música en el Perú", *Hueso Húmero*, 60, (2013); Raúl Romero, "Nacionalismos y Antiindigenismos, Rodolfo Holzmann y su aporte a una música peruana", *Hueso Húmero*, 43, (2002):77-98.

[240] Alcides Arguedas , *Raza de bronce* (La Paz: González y Medina Editores, 1919).

[241] Jorge Icaza, *Huasipungo* (Quito: Imprenta Nacional, 1934) .

[242] Como en su libro Ricardo Rojas, *Eurindia : ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas* (Buenos Aires: Librería "La Facultad," J. Roldán y c.,1924).

[243] Segundo Luis Moreno, *La música en el Ecuador* (1930). No se editó completo, seguramente por ser muy largo.

[244]Carlos Lavín, "La musique des araucans", *Révue musicale*, Año VI, (marzo, 1925): 247-50.

europeos que realizaron la recopilación y estudio de las músicas indígenas, como fue el caso del Instituto de Musicología Comparada de Berlín[245]. También sobresalieron artistas como los bolivianos Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950), Arturo Borda (1883-1953), o los ecuatorianos Oswaldo Guayasamín (1919-99) y Eduardo Kingman (1913-97)[246]. Sobresalieron compositores como los guatemaltecos Jesús Castillo (1877-1946) y Joaquín Orellana (1937-), el brasileño Jose Siqueira (1907-¿?), los chilenos Carlos Isamitt Alarcón (1885-1974)[247], Fernando García Arancibia (1930-), Gustavo Becerra Schmidt (1925-2010), Eduardo Cáceres (1975-), Rafael Díaz (1965-) y Carlos Zamora (1968-), los bolivianos Eduardo Caba (1890-1953), Alberto Villalpando (1940-)[248] y Cergio Prudencio (1955-) o el ecuatoriano Mesías Maiguashca (1938-), entre muchos otros.

Finalmente, en Colombia destacaron los escritos de Antonio García Nossa (1912-1982)[249], Juan Friede (1901-91)[250] y Orlando Fals Borda (1925-2008)[251]. Por su

---

[245] Para más información véase: Isabel Aretz, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina* (Caracas: Monte Avila Editores, 1980).

[246] Para más información véase Álvaro Medina, "El indio y el arte indigenista a principios del S. XX", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 10, (2005): 143-177.

[247] Sobre Isamitt véase Raquel Barros y Manuel Dannemann, "Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo", *Revista Musical Chilena, 20,* 97 (1966): 37-42 y Rafael Díaz, "La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres", *Cátedra de Artes* N° 5 (2008): 65-93.

[248] Para el caso de Bolivia véase Fernando Emilio Ríos, "Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan andean music: 1936-1970" (Disertación de Doctorado, University of Illinois, 2005). UMI Number:3202162. El caso de Villalpando es estudiado junto a Carlos Gomes, Villa-Lobos y Ojeda Campana en Gabriel Ferrão Moreira, "O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia", *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1 (junio, 2016): 179-210.

[249] Antonio García Nossa, *Pasado y presente del indio (*Bogotá: Ediciones Centro, 1939).

[250] Juan Friede, *El indio en lucha por la tierra, historia de los resguardos del macizo central Colombiano* (Bogotá: Ediciones Espiral, 1944).

[251] Con trabajos como Orlando Fals Borda, "Indian Congregations in the New Kingdom of Granada: Land Tenure aspects, 1959-1850", *The Americas*, Vol. XIII, No. 4, (1957): 331-351. Para ahondar sobre el indigenismo en Colombia véase Johana Borja Álvarez, "Consolidación de la corriente indigenista colombiana durante la primera mitad del siglo XX: Una nueva conciencia sociocultural y política pro- indígena en el marco de un proyecto de nación", *Kalibán, Revista de Estudiantes de*

parte, en el terreno de las artes plásticas existió el importante movimiento Bachué (1920-40)[252], con exponentes como Rómulo Rozo (1899-1964), Luis Alberto Acuña (1904-1993) e Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970). Posteriormente, la tendencia indigenista influyó en las obras de los reconocidos escultores Édgar Negret (1920-2012), Eduardo Ramírez Villamizar (1923-2004), Hugo Martínez González (1923-2016) y el pintor Carlos Jacanamijoy (1964-).

En el caso colombiano vale resaltar la figura de Juan Friede por su relación transversal con el indigenismo. Friede se vio envuelto en éste por una parte como crítico, mecenas y galerista de arte en Bogotá. También se vinculó con el Instituto Indigenista de Colombia, igualmente sobresalieron su amistad con caudillos como Quintín Lame y sus esfuerzos por interesar al gobierno colombiano en proteger zonas arqueológicas como San Agustín. Por otra parte, Friede posteriormente llevó a cabo -siendo miembro de la Academia Colombiana de Historia-, estudios exhaustivos en archivos colombianos y españoles, lo que lo convirtió en el pionero de la etnohistoria en Colombia[253].

Sociología 2 (Julio-diciembre, 2014): 12-31; Óscar Javier Barrera Aguilera, "Folclor, Indigenismo y Mestizaje durante la República Liberal", *Maguaré* 23 (2009): 133-53; Francois Correa Rubio, "La modernidad del pensamiento indigenista y el Instituto Nacional Indigenista de Colombia", *Maguaré* 21 (2007): 19-63; Nancy Appelbaum, *Muddied Waters: Race, Region and Local History in Colombia, 1846–1948*. (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Roberto Pineda Camacho, "La reinvindicación del Indio en el pensamiento social Colombiano", en *Un siglo de investigación social en Colombia*, ed. Jaime Arocha and Nina S. Friedemann. (Bogotá: Etno, 1984): 197-251; Brett Troyan, "Re-imagining the "Indian" and the State: Indigenismo in Colombia, 1926–1947", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. 33.65 (2008): 81–106 y Frank Safford, "Race, Integration, and Progress: Elite Attitudes and the Indian in Colombia,1750–1870", *Hispanic American Historical Review* 71.1 (1991): 1–33.

[252] Melba María Pineda García, "Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950)", *Baukara* 3 *Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina* (2013): 41-56. Para entender los aspectos ideológicos, políticos y culturales de la invención de la tradición muisca en profundidad véase la extraordinaria disertación doctoral de Ana María Gómez Londoño, "Invención de una tradición muisca en el proceso de modernización cultural en Colombia (1924-1934)", (Tesis de doctorado, Freie Universität Berlin, 2013).

[253] Rueda Enciso explica en su biografía de Friede de una manera detallada el contexto ideológico, político y social de esa época y las razones que llevaron a Friede a interesarse por todos estos temas, para más información véase Jose Eduardo Rueda Enciso, *Juan Friede, 1901-1990: vida y obras de un caballero andante en el trópico* (Bogotá:ICANH, 2008).

Sin embargo, las actividades e ideas desarrolladas y defendidas por Friede y los otros autores ya referidos abre discusiones más grandes sobre el indigenismo como manifestación artística en Colombia. Esto se debe a que a partir del estudio llevado a cabo en esta monografía se puede deducir que los intereses y discursos presentes en el campo de la música académica no se desarrolló cronológicamente de manera paralela y no siempre coincide ni tiene las mismas motivaciones que las representaciones indigenistas en el país tanto a nivel ideológico como en la pintura, la escultura y el cine. Por este motivo se propone para trabajos futuros ahondar en los diversos aspectos políticos, culturales e ideológicos del indigenismo colombiano, también en las influencias del indigenismo desarrollado en los distintos países latinoamericanos en el colombiano y asimismo establecer comparaciones entre éstos para explicar detenidamente cuáles elementos y nociones comunes se articulan entre las diferentes manifestaciones artísticas, cuáles no se articulan y cuáles las diferencian. Este estudio permitirá aclarar las razones de esto y conducirá a lograr un entendimiento más profundo de qué significó el indigenismo a nivel cultural en Colombia.

Finalmente, cabe mencionar que en la bibliografía musical disponible se citan varias obras con temática indigenista como: *Furatena* Op. 76 (1943) y *Ceremonia indígena* Op. 88 (1955) de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), *Égloga incaica* (1935) y *Cinco canciones indígenas* de Antonio María Valencia (1902-1952), *La coronación del Zipa en Guatavita* (1938) de Carlos Posada Amador, *Danza indígena* (1941) de Santiago Velasco Llanos (1915-1996), *Añoranza indígena* (196?) de Luis Carlos Espinosa (1917-1990), *Yagé* (1964) de Benavides, *Rito Cubeo* (1983) de Pinzón Urrea, el *Ciclo de canciones onomatopéyicas* (1970-81) de Mojica Mesa, *El Templo Blanco* (1992) de Guillermo Rendón (1935-), *El indomable cacique Tundama* de Alfonso Dávila Ribeiro (1953-2016), *Apu Inka Atawalpaman: una elegía americana a la muerte de Atahualpa* (1971) de Blas Emilio Atehortúa (1943-) y *Música para una cosmogonía: sobre Bachué, o la creación del hombre entre los Muíscas* (1977) de Francisco Zumaqué (1945-),

Creación de la Tierra (1971) de Jacqueline Nova (1935-1975) y *Wespensterben (Inventario IV)*: *Homenaje a José María Arguedas* (2007-2008) de Germán Toro Pérez (1964-)[254].

[254] Varias de estas obras aparecen referenciadas en Egberto Bermúdez, "Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?", *Revista Credencial* 120, (1999): 8-10; Ellie Anne Duque, "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX", en *Gran Enciclopedia de Colombia,* vol. 7, (Colombia: Casa Editorial El Tiempo, Círculo de Lectores, 2007), 89-110; Rondy Torres L., "Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20", *Boletín OPCA* 5 – *La Música como patrimonio: identidad y mestizaje*, (2013): 28-32. También son muy importantes los escritos de Carlos Barreiro Ortiz incluidos en artículos periodísticos, folletos y cuadernillos de CDs.

B. Anexo 2: Análisis de textos y de forma de las tres canciones restantes de Raúl Mojica Mesa.

Se decidió dejar esta información en este anexo para alivianar la lectura del capítulo de Mojica Mesa, aunque aquí se demuestra cómo se desarrolló parte del trabajo para llegar a las conclusiones del capítulo.

Nostalgia arhuaca

Esta es cronológicamente la primera canción del ciclo que compuso Mojica Mesa, en 1963 mientras era estudiante del conservatorio. Rocha asegura que esta "inspirada en la danza del chicote, de la etnia aruhaca de la Sierra Nevada de Santa Marta"[255]. Con relación a esta danza escribió Mojica

> "A las tradicionales festividades de San Antonio celebradas en la población se hacían presentes pequeñas delegaciones arhuacas, distinguiéndose entre ellas la agrupación musical Cogui quienes se encargaban de hacer las veces de anfitriones cada noche de festejos, interpretando para los presentes sus coplas denominadas "palomas" y con sus danzas llamadas "chicotes y gaitas" complementadas por sonajas, aerófonos llamados indistintamente carrizos o gaitas, y en propia lengua Kuissi, y tambores de dos parches de distintos tamaños"[256].

---

[255] Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira", VII.
[256] En Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", 40.

La letra de la canción está conformada por tres estrofas en cuartetas con rima libre en los versos impares y rima asonante en los pares; y dos estrofas en quintetos, de los cuales uno tiene rima asonante entre los versos (1-3) y (2- 5), y el otro únicamente entre los versos 2 y 5. Asimismo, aunque hay versos mixtos (como en los que se acentúan las sílabas 2, 4 y 7; que está constituido por los pies anfíbraco, dáctilo y troqueo respectivamente), entre otros tipos de acentos, predominan el acento trocaico (que acentúa en las sílabas impares, aquí particularmente en 3, 5 y 7). Por otra parte, sobre el esquema de la rima llama la atención en las cuartetas la presencia del esquema más usado en el romance (abcb), que según Bermúdez era una forma de versificación frecuente en la tradición de la poesía cantada, aunque no la más común, en la costa atlántica y en otras regiones del país[257].

Partes y frases utilizadas para musicalizar (Aa)

Por caminos escabrosos	**8**		3	5	7	
De bajíos y serranías	**8**		3		7	a
Toca y canta el indio arhuaco	**8**	1	3	5	7	
Su tristeza al áureo día	**8**		3	5	7	a

(Aa’)

A fiesta y peregrinante	**8**	2	4		7	
Desciende a participar	**8**	2	4		7	a
E improvisa luego un verso	**8**		3	5	7	
Que en carrizo ha de sonar	**8**	1	3		7	a

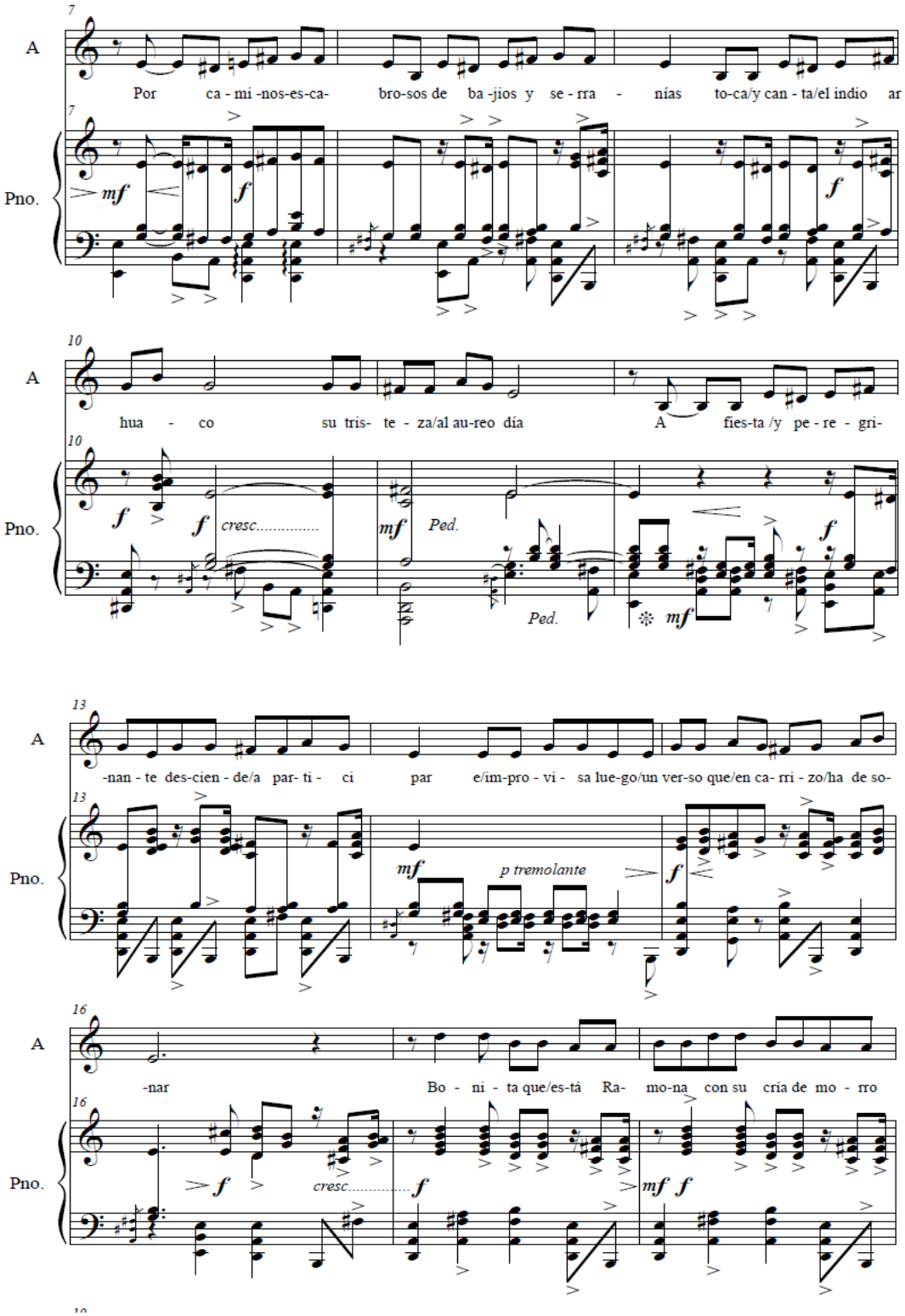
(Bb)

La noche está iluminada	**8**	2	4		7	a
Por una hoguera encendida	**8**	2	4		7	b
Comienza una contradanza	**8**	2		5	7	a
Con la coca en su poporo	**8**		3		7	

[257] Bermúdez, “¿Qué es el vallenato?”, 37. Para más información véase Tomás Navarro Tomás, *Métrica Española* (Barcelona: Editorial Labor, 1991), véase los siguientes números por título: 497,496, 449,448,356.355,277,276, que son los apartados de Romance y Cuarteta por época. Hay formas más antiguas, pero desde el renacimiento y el Siglo de oro se empieza a definir la forma y las variantes. Los ejemplos que se mencionan en cada punto son significativos o parecidos, sobre todo desde romanticismo para arriba.

Y con ron en su mochila	**8**	1		3			7	b
(Bb')								
Bonita que está Ramona	**8**		2			5	7	
Con su cría de morrocón (cria **8**)	**9**			3		5	7	a
Piensa comprar un caballo	**8**	1			4		7	
Pa' que monte papá león	**8**			3		6	7	a
(Aa'') con variaciones sobre Aa'.								
Se despide el indio arhuaco	**8**			3		5	7	
El cerro empieza a escalar	**8**		2		4		7	a
Con su carga de animales	**8**			3		5	7	
Con su contragavilán(?)	**8**			3			7	
Y alegre con su cantar	**8**		2		4		7	a

Puesto que esta obra es cronológicamente más temprana que el resto de las que conforman el ciclo, su estructura formal está basada en el modelo del Lied alemán. Primero se presenta una introducción en el piano; luego, al entrar la voz, la forma se desarrolla siguiendo el patrón ABA', donde la parte B es contrastante con relación a A. El tema principal de A se presenta en dos frases, en Aa se construye sobre una escala menor armónica o melódica ascendente (no se usa el sexto grado) (cc. 7-11). Por su parte, se presenta un contraste en Aa' (cc. 12-16), ya que entre los compases 12 hasta el primer tiempo de 14 la melodía reinicia con el tema principal de Aa, pero entre los compases 14-6 se presenta un tema como respuesta, que también se utiliza como respuesta al tema principal de la parte B con algunas variaciones melódicas (cc. 19-21 y 26-8). El contraste en el tema B se debe a su construcción sobre una escala pentatónica menor anhemitónica sobre mi, por cuya razón en un contexto tonal el séptimo grado no es una sensible sino una subtónica, contrastando por ello la sonoridad tonal de la parte A con la modal de B. La parte B también se construye sobre dos frases, casi idénticas, pero con algunas variaciones melódicas entre sí (Bb en cc.17-21; y Bb' en cc.23-8). Finalmente, la parte A' es similar a la frase Aa' en la parte A, con algunas variaciones melódicas.


A
Por ca - mi -nos-es-ca- bro-sos de ba -jios y se - rra - nías to-ca/y can - ta/el indio ar
Pno.
mf
f
hua - co su tris- te - za/al au-reo día A fies-ta /y pe - re - gri-
cresc.....
Ped.
-nan - te des-cien - de/a par- ti - ci par e/im-pro - vi - sa lue-go/un ver-so que/en ca- rri - zo/ha de so-
p tremolante
-nar Bo - ni - ta que/es-tá Ra- mo-na con su cría de mo - rro

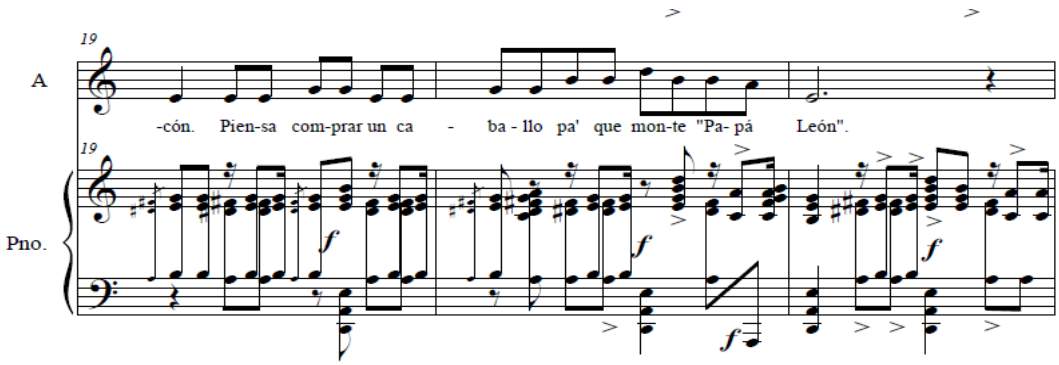


Figura 6-1 Nostalgia arhuaca (cc. 7-21).

Además, en la armonización se establece una distinción entre tonalidad y modalidad a través de la utilización de la dominante mayor y menor. En este sentido, sobresale que entre los compases 7-13 (parte A) la armonización se realice sobre la dominante mayor, (correspondiendo a la preencia de la sensible en la melodía); mientras que entre 17 y 18 armoniza con la dominante menor, (correspondiendo a la presencia de la subtónica en la melodía). Por su parte, entre los compases 19-21 se armoniza con la dominante mayor, excepto en el tercer tiempo del compás 20, donde aparece la subtónica en la melodía, que se armoniza con un acorde cuartal construido sobre el re natural en notas graves, y sobre el que se construye en la siguiente corchea un acorde de tónica con séptima menor.

La mahjayura

La mahjayura es un personaje mitológico que figura como princesa. La historia es la siguiente: “Es una canción de los indígenas que se refiere a una bellísima princesa dentro de la mitología guajira contemplada y peleada por los dioses tutelares – Zaruma (el dios de los cielos), Hehpirasch (el dios de los vientos), Maleigua (el sol), Kashi (la luna), Massí (la flauta) y Guandurú (satanás). La mahjayura se le aparece a un indígena en noches brillantes, y entonces él la persigue hasta que ella se convierte en princesa; hacen el amor y ella lo sumerge

en unas cuevas marinas. Allí pasan unas horas y al salir a la superficie, el indio no reconoce ni lengua, ni civilización, porque esas tres horas significan tres siglos”[258].

El texto de esta canción se caracteriza por estar compuesto de quintetos con rimas asonantes que se intercalan entre las estrofas. Los versos están compuestos por octosílabos de varios tipos de ritmo acentual, con la excepción de dos eneasílabos. Se presentan patrones, como la repetición de la rima entre los versos 3 y 4 de la primera estrofa y el primer verso de la segunda, como también sucede entre la tercera y cuarta estrofa. Por otra parte, resalta que hay rimas consonantes[259] entre los primeros dos versos (en la primera estrofa) y entre el tercero y cuarto; el quinto por su parte repite la rima del segundo verso. Como resultado de esto, entre los versos 2 y 5 de las estrofas se repite el esquema abba:acca:bddb:ebbe:bffb:hbbh; en este sentido, resulta muy interesante la similitud de este esquema con el de la *redondilla* (abba), ya que este esquema de versificación fue también de los más usados en la tradición de la poesía cantada en la región caribe colombiana[260].

A

Ziruma dios de los cielos	a	**8**	2	4		7		
Hehépirahs dios de los vientos	a	**9**	2		5		8	
Los embriaga Mahjayura	b	**8**		3		7		
Los embriaga Mahjayura	b	**8**		3		7		
Cuando salen a su encuentro.	a	**8**		3		7		

A’

Hehépirahs con blanca luna!	b	**9**	2			6	8	
Ordena y recoge el viento	a	**8**	2		5	7		
Para bañar de fragancias	c	**8**		4		7		

[258] “Para ver dioses y leyendas guajiras”, *El Tiempo, Clave de sol* 1988*,* Lo nuevo*.* Citado en Rocha Moreno, “Provincia de Padilla o sur de la Guajira.”, V.

[259] Puesto que las rimas son consonantes, se puede aseverar que no es forma romance (aunque hay excepciones con rima consonante, pero lo usual es en versos pares o impares), así que son cuartetas en sí: hay varias clases de cuarteta octosílabas, por ejemplo, las coplas o las redondillas de cuatro versos. Por lo que son esquemas de a dos estrofas, se puede parecer a muchos ejemplos que ofrece en estos géneros octosílabos, pero puntualmente no se encontró uno igual, así que lo seguro es hablar de cuartetas con rima organizada de a dos estrofas.

[260] Bermúdez, “¿Qué es el vallenato?”, 37.

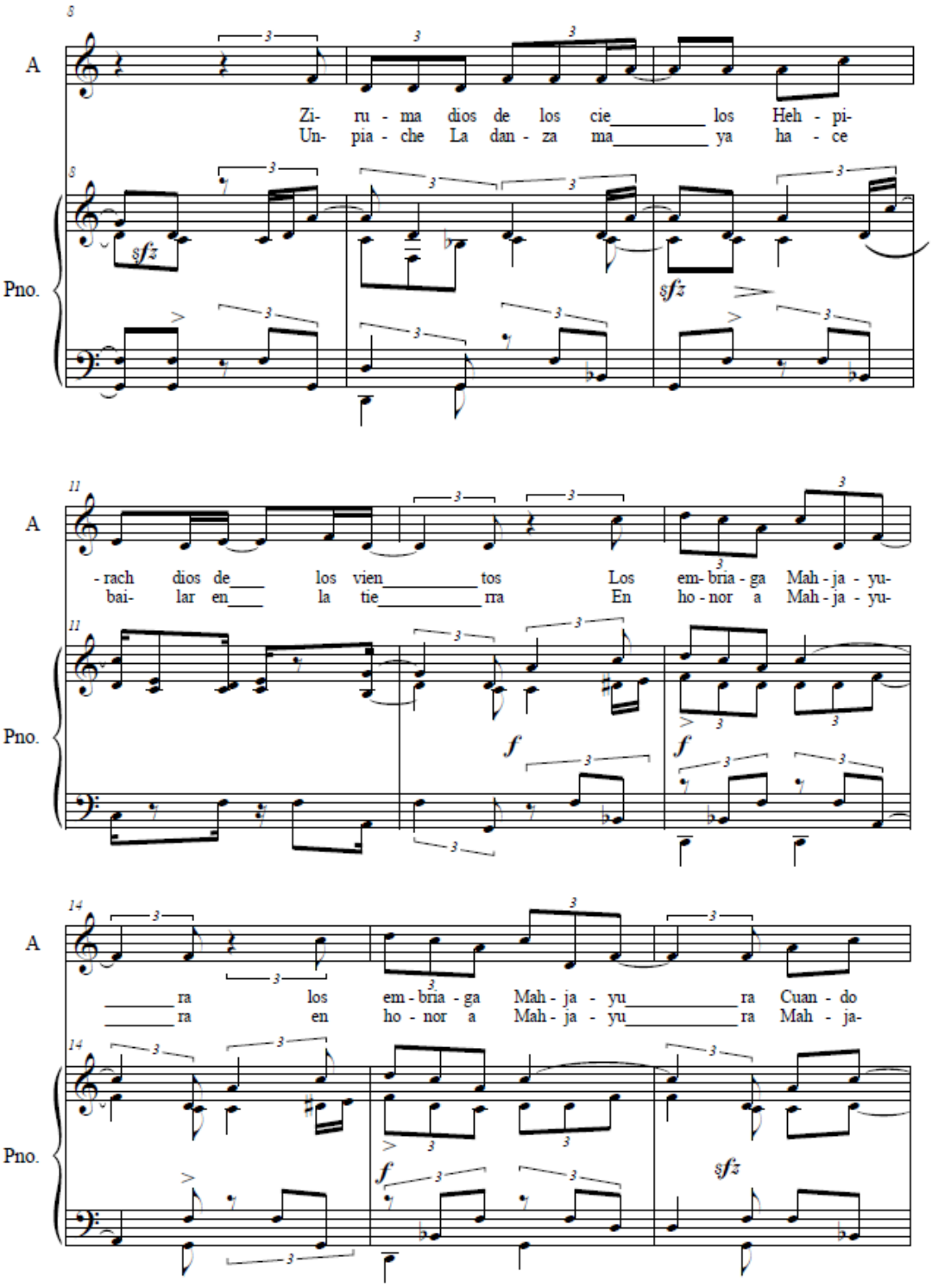
Para bañar de fragancias	c	**8**			4		7	
La tierra de sus desiertos	a	**8**		2			7	
A								
¡Ziruma desde los cielos!	a	**8**		2	4		7	
Acecha a la Mahjayura	b	**8**		2			7	
Y en los reflejos del agua	d	**8**	1		4		7	
Y en los reflejos del agua	d	**8**	1		4		7	
Lo espejiza su figura.	b	**8**		3		5	7	
A								
Un piache la danza maya	d	**8**		2		5	7	
Hace bailar en la tierra	e	**8**	1		4		7	
En honor a Mahjayura	b	**8**		3			7	
En honor a Mahjayura	b	**8**		3			7	
Mahjayura Guaijirreira.	e	**8**		3	5		7	
A’								
Cuando se oculta Maleigua (sol)	e	**8**			4		7	
Bajo el néctar de la luna	b	**8**	1	3			7	
Un indio suena su massa (flauta)[261]	f	**8**		2	4	6		8
Un indio suena su massa	f	**8**						
Y lo rapta Mahjayura.	b	**8**		3			7	
A								
Cuando oscurece la noche	g	**8**	1		4		7	
Se aparece Guandurú (Satanás)	h	**8**	1	3			7	
En busca de Mahjayura	b	**8**		2			7	
En busca de Mahjayura	b	**8**		2			7	
Y del guajiro epiayú (casta).	h	**8**			4		7	

Esta canción inicia con una corta introducción en el piano, que establece la tonalidad de re menor. La entrada de la voz se realiza con una anacrusa en el compás 8. Esta canción es especialmente repetitiva, ya que su estructura formal

[261] El instrumento al que se refiere es el massí, instrumento de lengüeta libre hecho de caña que se toca transversalmente. Para más información véase Egberto Bermúdez, “Instrumentos musicales guayúes”, *Lámpara*, XXXII, 120, 1994, 21-4.

se construye sobre el esquema AA'A[262]; donde A' es contrastante pero usa básicamente el mismo material temático. Cada una de las seis estrofas es musicalizada sucesivamente en orden siguiendo este esquema, como se puede ver arriba. El tema principal de la primera parte (cc. 8-18) se caracteriza por el uso mezclado de ritmos binarios y ternarios, mientras que su construcción melódica se basa en una escala pentatónica hemitónica (con un semitono entre mi y fa), con la aparición del cuarto grado en el final (cc.16), que anticipa su uso más amplio en A'. Por su parte, en A' destacan variaciones melódicas (cc. 21-2 comparado a 8-9; y 24-5 a 12-3); el final esta parte se construye a partir de esta última variación melódica (cc.24-30). Por último, destaca en la musicalización que el primer texto (estrofas 1-3) tiene mejor ajustados sus acentos a la musicalización, mientras que en el segundo texto (estrofas 4-6), al cambiar los acentos (véase el esquema arriba) se acentúan ciertas sílabas que no son las propias de la rima.

[262] Kühn señala como formas características del Lied, además de ABA, aunque menos frecuentes, las estructuras AA'A, AB, ABAB'C. Véase Clemens Kühn, *Il linguaggio delle forme nella musica occidentale*, trad. Luisa Mennuti y Riccardo Morello (Italia: Edizioni Unicopli, 1987): 239-42.


A
Zi- ru - ma dios de los cie los Heh - pi-
Un- pia - che La dan - za ma ya ha - ce
Pno.
sfz
sfz
A
- rach dios de los vien tos Los em- bria - ga Mah - ja - yu-
bai- lar en la tie rra En ho - nor a Mah - ja - yu-
Pno.
f
f
A
ra los em - bria - ga Mah - ja - yu ra Cuan - do
ra en ho - nor a Mah - ja - yu ra Mah - ja-
Pno.
f
sfz

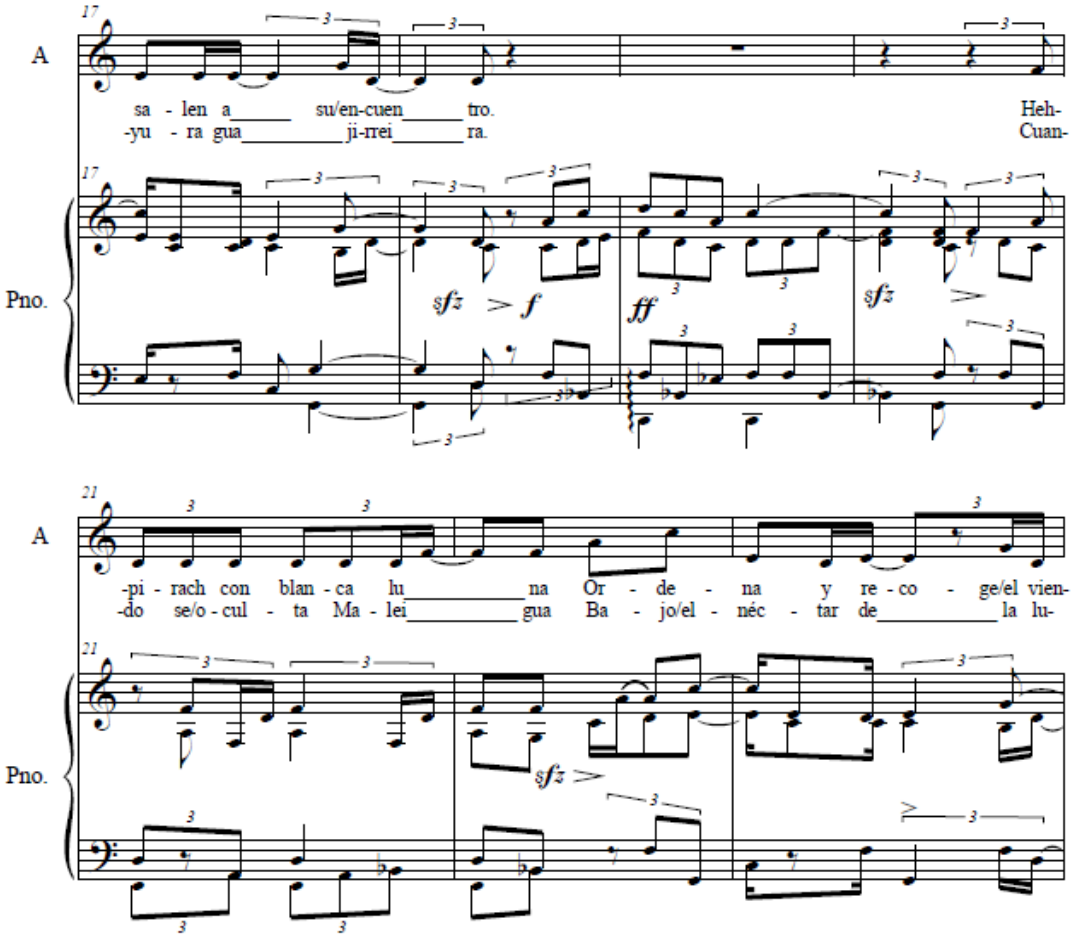


Figura 6-2 Parte A e inicio de variaciones melódicas de A' (cc. 8-23).

Por tierras del paraver

Por tierras del paraver: Rocha cita de recorte de periódico: "Es una cosa de tipo imaginario que los cristianos llamamos un mundo metafísico el Paraíso, donde queda Irás, que es como la capital del cielo. El principio dice "Te vas y no volverás, a tierras del Paraver, para ver tierra de Irás, te vas para no volver"[263].

[263] "Para ver dioses y leyendas guajiras", *El Tiempo, Clave de sol* 1988, Lo nuevo. Citado en Rocha Moreno, "Provincia de Padilla o sur de la Guajira.", V.

En el texto de esta canción el esquema de octosílabos. En estos octasílabos se presentan varios tipos de acentos, pero predomina el verso mixto en el que se acentúan las sílabas 2, 4 y 7; que está constituido por los pies anfíbraco, dáctilo y troqueo respectivamente, como también sucede en *Nostalgia arhuaca* y el texto en español de *Recuerdo cuando te vi*. El esquema de la rima con las cinco estrofas está organizado así: abab:bacd:efgd:hdih:(efgd). Destaca la similitud de algunas estrofas con los patrones de versificación más comunes de la costa atlántica, como la primera estrofa con la *cuarteta* (abab) y la cuarta con el esquema más común del *romance* (abcb)[264].

A								
Te vas y no volverás	a	**8**	2	4		7		
A tierras del Paraver	b	**8**	2			7		
Para ver tierras te irás	a	**8**		3		7		
Te vas para no volver	b	**8**	2		5	7		
A								
En sueños fui a Paraver	b	**8**	2	4		7		
Y en sueños a ciudad de irás	a	**8**	2	4		6	8	
Entre estos sueños de encanto	c	**8**	2	4		7		
Lloraba por regresar	d	**8**	2	(4)		7		
A								
Irás ciudad del silencio	a	**8**	2	4		7		
De paz y tranquilidad	b	**8**	2			7		
Donde reposan las almas	c	**8**		4		7		
Viendo este mundo llorar	d	**8**	1	4		7		
A’								
Un mundo lloras de penas	e	**8**	2	4		7		
Pero sublime es llorar	d	**8**	1	4		7		

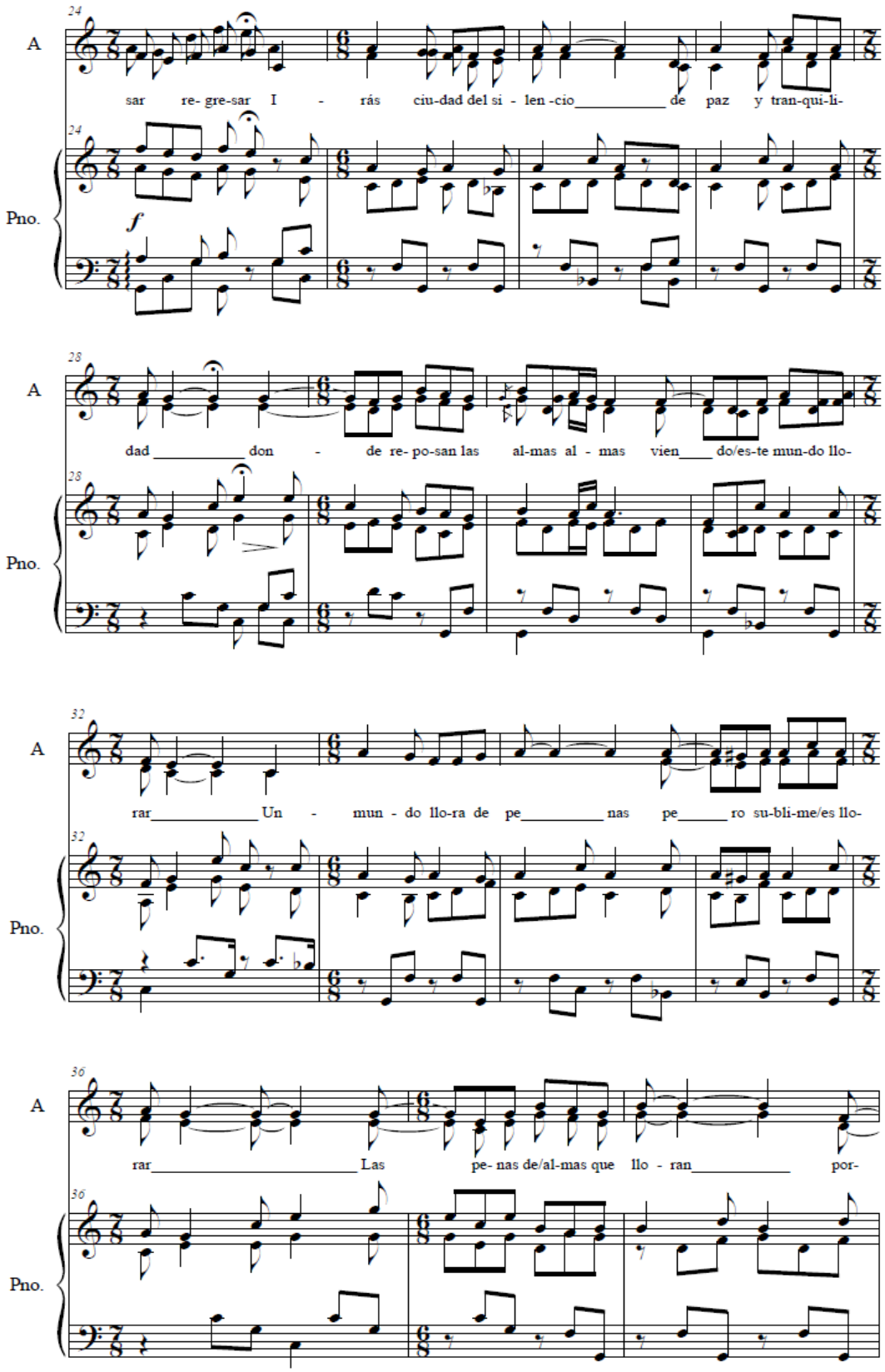
[264] Bermúdez, “¿Qué es el vallenato?”, 37. Para una revisión de su desarrollo en la poesía española puede verse Navarro Tomás, *Métrica Española,* números 277 (p.359), 147 (p.238-239), 178; y en general en los de cuartetas a través de las épocas, desde renacimiento, en los apartados sobre los octosílabos, donde pueden encontrarse cosas parecidas en coplas y redondillas.

Las penas de almas que lloran	f	**8**	2		5	7
Por este mundo dejar	d	**8**	2	4		7

A

Irás ciudad del silencio	a	**8**	2	4		7
De paz y tranquilidad	b	**8**	2			7
Donde reposan las almas	c	**8**		4		7
Viendo este mundo llorar	d	**8**	1	4		7

Esta canción inicia, como en las otras, con una introducción en el piano que establece la tonalidad de do mayor. La melodía con que inicia el canto en el compás 8 se caracteriza por estar compuesto de dos periodos: el primero inicia con un salto de sexta mayor ascendente (do-la) y termina su gesto sobre el quinto grado mientras el acompañamiento establece de nuevo la tónica. El segundo periodo inicia su movimiento sobre el quinto grado, pero termina su gesto sobre el tercer grado, que sumado a la cadencia sobre la tónica produce una mayor sensación de resolución. Cada uno de estos periodos musicaliza dos versos de cada cuarteta, y sobre esta base se musicalizan cuatro estrofas (1,2,3 y 5, representado arriba como A). Mientras tanto, en la cuarta estrofa se presenta una variación melódica y armónica (A') en la musicalización del segundo verso, pues en el primer periodo, sobre la sílaba -ro (el verso es, *pero sublime es llorar*), Mojica introduce la dominante del sexto grado, que cambia el perfil diatónico de la melodía presentado en A. Sin embargo, no hay modulación, sino que termina con centralidad en el quinto grado, como en A. El segundo periodo de A' es similar al de A. En conclusión, se puede apreciar que melódicamente esta canción es repetitiva y estructuralmente se basa en el modelo de Lied de una manera más libre. Por otra parte, debido a que el orden de los acentos en cada estrofa es diferente, la musicalización no siempre los representa de manera fiel (por ejemplo, en el segundo verso de la segunda estrofa); este rasgo es común con las otras canciones analizadas.


A
sar re- gre-sar I - rás ciu-dad del si - len -cio de paz y tran-qui-li-
Pno.
f
A
dad don - de re- po-san las al-mas al - mas vien do/es-te mun-do llo-
Pno.
A
rar Un - mun - do llo-ra de pe nas pe ro su-bli-me/es llo-
Pno.
A
rar Las pe- nas de/al-mas que llo - ran por-
Pno.

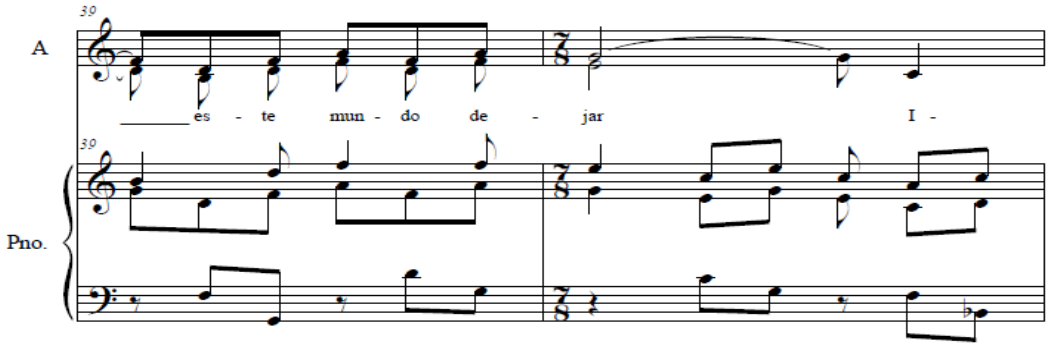


Figura 6-3 Parte A musicalizando la tercera estrofa y A' la cuarta estrofa (cc. 25-40).

Bibliografía

Abadía, Guillermo y Jesús Bermúdez Silva. 1970. *Aires Musicales de los Indios Guambianos del Cauca (Colombia)*. Bogotá: CEDEFIM/ Universidad Nacional de Colombia.

Acosta R., Rodolfo. 2007. "Música académica contemporánea desde el final de los ochenta". En *Gran Enciclopedia de Colombia,* vol. 7, 123-50. Colombia: Casa Editorial El Tiempo, Círculo de Lectores.

Alvarado, Luis. 2013. "Tensiones de la Vanguardia: nueva música en el Perú". *Hueso Húmero* (60).

Álvarez, José. 2017. *Manual de la lengua Wayuu. Karalouta atüjaaya saa'u wayuunaikikuwa'ipa*. Colombia: Organización Indígena de la Guajira YANAMA 22.

Appelbaum, Nancy. 2003. *Muddied Waters: Race, Region and Local History in Colombia, 1846–1948*. Durham, NC: Duke University Press.

Araújo de Molina, Consuelo. 1973. *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.

Aretz, Isabel. 1977. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.

_____. 1980. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores.

Arguedas, Alcides. 1919. *Raza de bronce.* La Paz: González y Medina Editores.

Baker, Theodore. 1882. *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Barreiro Ortiz, Carlos. 1991. *Música sin inhibiciones: Jesús Pinzón Urrea*. Ciclo de compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX. Bogotá: Centro Colomboamericano.

_____. 2011. "¿Quién le canta a Raúl Mojica?", reseña de *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre*, de Mariano Candela y Francisco Zumaque. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 45, n°. 79-80: 321-3.

Barrera Aguilera, Óscar Javier. 2009. “Folclor, Indigenismo y Mestizaje durante la República Liberal”. *Maguaré* (23): 133-53.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1966. “Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo”. *Revista Musical Chilena, 20, (*97): 37-42.

Barthel-Calvet, Anne-Sylvie. 2018. “Targeting New Music in Postwar Europe: American Cultural Diplomacy in the Crafting of Art Music Avant-Garde Scenes”. En *International Relations, Music and Diplomacy – Sound and Voices in the International Stage*, ed. Frédéric Ramel y Cécile Prévost-Thomas, 65-90. Palgrave Macmillan.

Béclard d´Harcourt, Marguerite y Raoul d´Harcourt. 1925. *La musique des Incas et ses survivances.* París, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

Béclard D'Harcourt, Marguerite. 1929. “¿Existe una música incaica?”. *La Gaceta Musical ed. Manuel María Ponce*.

_____. 1989. “¿Existe una música incaica?”. *Conservatorio. Revista Musical Peruana. Lima: Escuela Nacional de Musica, N° 2, set.*: 10-12.

Béhague, Gerard. 1979. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

_____. 1992. "Il Guarany". En *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press Limited.

_____. 1992. “Lo Schiavo”. En *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press Limited.

_____. 1994. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil’s Musical Soul.* University of Texas at Austin: Institute of Latin American Studies.

_____. 2006.“Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case studies from México, Perú and Brazil”. *Latin American Music Review* 27 (1): 28-37.

Benavides Cúellar, Manuel José. 2003. *Aspectos culturales de los Koguis*. Colombia: Editorial Centro Don Bosco.

Benavides, Manuel et al., “Programa de Conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia”. *Concierto N° 24*, Temporada 2000. Según este programa,

cada compositor envió una reseña de la obra que iba a ser interpretada en este concierto.

Bermúdez Cújar, Egberto. 1990. *Music of the Tukano and Cuna Peoples of Colombia* by Brian Moser, Donald Tyler Review, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 11, (1): 110-13.

_____. 1994. “Instrumentos musicales guayúes”. *Lámpara* XXXII, 120.

_____. 1999. "Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?”. *Revista Credencial* (120): 8-10.

_____. 2004. “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (9): 9-62.

_____. 2005. “Detrás de la música: el vallenato y sus “tradiciones canónicas” escritas y mediáticas”. *El caribe en la nación colombiana – Memorias X Cátedra anual de historia “Ernesto Restrepo Tirado”*: 476-516.

_____. 2005. “Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones canónicas”. *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*, Eds. Martha Ulhôa, Ana María Ochoa. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. 2006. “La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos”. En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

_____. 2012. “Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, N° 23. Bogotá: IEE – Universidad Nacional de Colombia: 114-33.

_____. 2015. *El vallenato y su tradición en la Guajira colombiana*. Colombia: Fundación Nacional Batuta.

Bonner, Andrew. 1986-7. ”Liszt’s *Les Préludes* and *Les Quatre Élémens*: A Reinvestigation”. 19th-*Century Music* X: 95-107.

Borja Álvarez, Johana. 2014. “Consolidación de la corriente indigenista colombiana durante la primera mitad del siglo XX: Una nueva conciencia sociocultural y política pro- indígena en el marco de un proyecto de nación”. *Kalibán, Revista de Estudiantes de Sociología* (2): 12-31.

Briggs, Harold E. 1976. “The North American Indian as Depicted in Musical Compositions, Culminating with American "Indianist" Operas of the Early Twentieth Century”. Tesis de doctorado (DMA), Indiana University.

Browner, Tara. 1997. “"Breathing the Indian Spirit": Thoughts on Musical Borrowing and the "Indianist"Movement in American Music”, *American Music*, 15, (3): 265-284.

Bruning, Stephanie. 2005. “The Indian Character Piece for Solo Piano. A historic review of composer and their works”. Tesis de doctorado (DMA), University of Cincinnati.

Burke, Peter. 1979. *Popular culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith.

Caicedo Serrano, Patricia. 2001. “La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, *performance practice* y los mundos del arte”. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.

Campbell, Jennifer L. 2010. “Shaping Solidarity: Music, Diplomacy, and Inter-American Relations, 1936-46”. Tesis de Doctorado, University of Connecticut.

Candela, Mariano. 2007. *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre*. Barranquilla: Tonos Editorial del Caribe.

Chase, Gilbert. 1945. *A Guide to Latin American Music*. Washington, D. C.: Government Printing Office.

_____. 1955. *America’s Music: From the Pilgrims to the Present.* Nueva York: McGraw-Hill.

Civallero, Edgardo. 2013. “Flautas de pan de las tierras bajas de América del sur. Una revisión bibliográfica”. *A contratiempo: Revista de música en la cultura* (22): 1-33.

Collins, Daniel F. 2014. “An Annotated Survey of the Indianist Movement Represented by Arthur Farwell and Charles Wakefield Cadman: A Performance Guide to 20th Century American Art Songs Based on American Indian Melodies”. Tesis de doctorado (DMA), Florida State University.

Correa Rubio, François. 2007. “La modernidad del pensamiento indigenista y el Instituto Nacional Indigenista de Colombia”. *Maguaré* (21): 19-63.

_____. 2016. “La construcción del ser y el poder de los ancestros entre los pâmiwa (cubeo)”. En *Infancia y Educación. Análisis desde la*

Antropología, ed. Maritza Díaz y Mauricio Caviedes, 53-94. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Curt Lange, Francisco. 1969. “A música erudita na regência e no império”. En *História Geral da Civilização Brasileira, tomo* 2, *vol.* 3; 2d. ed. Sérgio Buarque de Hollanda, 369-409. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

Davis, Evelyn J. 1972. “The Significance of Arthur Farwell as an American Music Educator”. Tesis de doctorado (DMA), University of Maryland.

Denis, Ferdinand. 1826. *Résumé de l’Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l’Histoire Littéraire du Brésil.* Paris: Lecointe et Durey, Libraires.

Densmore, Frances. 1927. “The Study of Indian Music in the Nineteenth Century”. *American Anthropologist, New Series*, 29, (1): 77-86.

_____. 1926. *The American Indians and Their Music*. New York: The Women’s Press.

Díaz, Rafael. 2008. “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”. *Cátedra de Artes* (5): 65-93.

Duque, Ellie Anne. 1986. “Jesús Pinzón Urrea: músico”. *Revista Escala* no.12.

_____. 2007. “La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX”. En *Gran Enciclopedia de Colombia,* vol. 7, 89-110. Colombia: Casa Editorial El Tiempo, Círculo de Lectores.

_____. 2001. *Obras para piano, Música y músicos de Colombia*. Bogotá: Banco de la República.

Espinosa, Luis Carlos y Jesús Pinzón Urrea. 1965. “La heterofonía en la música de los indios Cunas del Darién”. *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología,* 119-29. Washington: Unión Panamericana/Secretaría General OEA.

Estrada, Julio. 1996. “Silvestre Revueltas: totalidad desarmada”. Ponencia presentada en el Primer Coloquio Silvestre Revueltas, UNAM.

Fals Borda, Orlando. 1957. “Indian Congregations in the New Kingdom of Granada: Land Tenure aspects, 1959-1850”. *The Americas* XIII, (4): 331-351.

Ferrão Moreira, Gabriel y Acácio Tadeu de Camargo Piedade. 2010. “Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos Anos 20”. En Anales del “XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música”, Florianópolis.

Ferrão Moreira, Gabriel. 2010. “O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas”. Tesis de maestría, Universidade do Estado de Santa Catarina.

_____. 2011. “Forma e Expressão como núcleo de concepção estética em Villa-Lobos: O caso de Teiru”. En Anales del “XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música”, Uberlândia.

_____. 2011. “A representação do índio brasileiro na música erudita dos séculos XIX e XX: a manifestação sonora das idéias acerca do indígena pela elite brasileira do Segundo Reinado e República” En Anales del “V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET”, Belém.

_____. 2014. “A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre choros”. Tesis de Doctorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. 2016. “O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia”. *Opus*, [s.l.], 22, (1): 179-210.

Fessel, Pablo. 1996. “Hacia una caracterización formal del concepto de textura”. *Revista del Instituto Superior de Música*: 75-93.

_____. 2006. “La doble génesis del concepto de textura”. *Revista electrónica de musicología*: 1-12.

_____. 2010. “El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía”. *Acta musicológica (*82): 149-171.

Fillmore, John Comfort. 1899. “The Harmonic Structure of Indian Music”. *American Anthropologist* 1, (2): 297-318.

Fletcher, Alice Cunningham, Francis La Flesche y John Comfort Fillmore. 1893. *A Study Of Omaha Indian Music*; *Volume* 1, *Issue* 5 *Of Archaeological And Ethnological Papers Of The Peabody Museum*. Cambridge, Mass.: Peabody museum of American archaeology and ethnology.

Fraser, Norman. 1963. “Review: Rítmica y melódica del folklore chocoano”, *Journal of the International Folk Music Council* (15): 145.

Friede, Juan. 1944. *El indio en lucha por la tierra, historia de los resguardos del macizo central Colombiano*. Bogotá: Ediciones Espiral.

Friedmann, Susana. 2001. “Jesús Pinzón Urrea”. *New Grove Dictionary of music and musicians* Vol. 19. New York: Oxford University Press: 764.

Galván, Manuel de Jesús. 1976 (1882). *Enriquillo: leyenda histórica dominica* (1503–1533). México: Editorial Porrúa.

Gamio, Manuel. 1982 (1916). *Forjando patria*. Ciudad de México: Porrúa.

García Nossa, Antonio. 1939. *Pasado y presente del indio.* Bogotá: Ediciones Centro.

García, Roberto. 1969. *Carlos Chávez, vida y obra*. Fondo de Cultura Económica.

Georgiades, Thrasybulos. 1954. *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen*. Berlin/Göttingen: Springer.

Gilard, Jacques. 1986. “Musique populaire et identité nationale. Aspects d’un debat colombien, 1940-1950”. *America. Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne Nouvelle, (1): 185-962.

_____. 1986. “Emergence et récupération d’une contre-culture dans la Colombie contemporaine”. *Caravelle*, Toulouse, (46): 109-21.

_____. 1987. “Vallenato ¿cuál tradición narrativa?”. *Huellas*, Barranquilla, Universidad del Norte, (19): 60-8.

_____. 1987. “Crescencio o don Toba? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato”. *Caravelle*, Toulouse, (48): 69-80.

_____. 2000. “Le vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie”. En Gérard Borras (ed.), *Musiques et Sociétés en Amérique Latine,* 81-92. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Giraudo, Laura y Victor J. Furio. 2012. “Neither “Scientific” nor “Colonialist”: The Ambiguous Course of Inter-American “Indigenismo” in the 1940s”. *Latin American Perspectives* 39 (5) RETHINKING INDIGENISMO ON THE AMERICAN CONTINENT: 12-32.

Giraudo, Laura y Stephen E. Lewis. 2012. “Pan-American Indigenismo (1940-1970): New Approaches to an Ongoing Debate”. *Latin American Perspectives* 39 (5) RETHINKING INDIGENISMO ON THE AMERICAN CONTINENT: 3-11.

Góes, Marcus. 1996. *Carlos Gomes - A Força Indômita*. Pará: Secult.

Gómez Londoño, Ana María. 2013. “Invención de una tradición muisca en el proceso de modernización cultural en Colombia (1924-1934)”. Tesis de doctorado, Freie Universität Berlin.

Gorge, Emmanuel. 2000. *L'histoire de l'imaginaire musical amérindien. Structures et typologies.* Paris: L’Harmattan.

_____. 2000. *Le primitivisme musical: facteurs et genèse d’um paradigme esthétique.* Paris: L’Harmattan.

Graber, Katie J. 2011. “America’s Musical Margin: Interculturalism in Arthur Farwell’s Wa WAn Press”. Conferencia presentada en la reunión anual de la “Society for Ethnomusicology”, Philadelphia, PA.

Gonçalves de Magalhães, Domingos José. 1836. “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil”, *Nitheróy, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes* 1, 132-159. París: Dauvin et Fontaine, Libraries.

González, Hector. 2001. *Vallenato, tradición y comercio*. Cali: Universidad del Valle.

González Cajiao, Fernando. 1977. “*Atabí,* primer montaje en Colombia sobre tradiciones precolombianas”. *Latin American Theater Review* 11, (1): 75-80.

Hernández Salgar, Óscar. 2016. "El tópico de la melancolía en la música andina colombiana: semiósis del gesto cadencial 7-5-4-3". En *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*. Colombia: Universidad Externado de Colombia: 149 - 60.

Icaza, Jorge. 1934. *Huasipungo.* Quito: Imprenta Nacional.

Kirkpatrick, Peter. 2013. “Fearful Affinity': Jindyworobak Primitivism”. En *Adelaide: a literary city*, ed. Philip Butterss, 125-46. Adelaide: University of Adelaide Press.

Kolb, Roberto. 2007. *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*. UNAM – ENM.

Kühn, Clemens. 1987. *Il linguaggio delle forme nella musica occidentale*, trad. Luisa Mennuti y Riccardo Morello. Italia: Edizioni Unicopli.

Kuss, Malena. 1998. “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, *Cuadernos de música iberoamericana* (6):133-150.

_____. 1990. “The Structural Role of Folk Elements in 20th- Century Art Music”, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia : Trasmissione e recezione delle forme di culture musicale / coord. por Angelo Pompilio, (3): 99-122.

_____. 1980. “Lenguajes nacionales en Argentina, Brasil y México en las Operas del Siglo XIX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos”, *Revista Musical Chilena* (34): 61-79.

_____. 1974. “Huemac, by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre”, *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* (10): 68-87.

Lavín, Carlos. 1925. "La musique des araucans". *Révue musicale*, Año VI: 247-50.

List, George. 1966. “Ethnomusicology in Colombia”, *Ethnomusicology* X, (1): 70-76.

López Albújar, Enrique. 1920. *Cuento andinos.* Lima.

Lovejoy, Arthur O. y George Boas. 1935. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, con ensayos suplementarios de W.F. Albright y P.-E.Dumont. Baltimore: John Hopkins Press.

Lomnitz, Claudio. 2001. *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthroplogy of Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MacDonald, Hugh. 2001. “Symphonic poem”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.24, editado por Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited: 802-7.

Madrid, Alejandro. 2008. *Sounds of the Modern Nation. Music, Culture and Ideas in Postrevolutionary Mexico*. Estados Unidos: Temple University Press.

Magaldi, Cristina. 2004. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical Milieu*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Mannheim, Bruce. 1998. "A Nation Surrounded". En *Native Traditions in the Postconquest World*, ed. Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins, 383–420. Dumbarton Oaks,).

_____. 2012. “Leer a Juan de Pérez Bocanegra, su Ritual Formulario y Hanaq pachap kusikuynin.”, Introducción a Juan Pérez Bocanegra (1631) *en Ritual formulario e institución de curas*, *edición facsímil,* xxi-xvi. Cusco: Facultad de ciencias sociales, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

Mariátegui, José Carlos. 1928. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima: Editorial Minerva.

Márquez Yáñez, Francisco. 1958-59. “Actividades del Instituto Colombiano de Antropología”. *B.B.A.A. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 21/22, (1): 13-19.

Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.

Martínez Ulloa, Jorge. 2002. “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”. *Revista Musical Chilena,* Año LVI, (198): 21-44.

Matto de Turner, Clorinda. 1994 [1889]. *Aves sin nido*, intro. Luis Mario Schneider. México: Colofón S.A.

Mayer-Serra, Otto. 1947. *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Editorial Atlante.

Medina, Álvaro. 2005. “El indio y el arte indigenista a principios del S. XX”. *Ensayos. Historia y teoría del arte* (10): 143-177.

Mendívil, Julio. 2012. “Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica”. *Resonancias* (31): 61-77.

_____. 2014. “Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica”. *Boletín música* (37): 3-26.

Mendoza, Vicente T. 1997 (1963). *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital Hidalgo, en 1936*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mera, Juan León. 1998. *Cumandá, o, un drama entre salvajes*, ed. Angel Esteban. Madrid: Cátedra.

Miñana, Carlos. 1997. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimía en Popayán*. Bogotá: Ministerio de cultura.

_____. 2009. “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura* (13): 1-53.

Mojica Mesa, Raúl. 1978. “Breve exposición sobre la música indígena y mestiza de los Llanos Orientales de Colombia”. *Revista Trocha*, Año 5, (16).

_____. 1983. “Organización, agricultura y artesanía guahiba”, en *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa,* coord. Carlos Barreiro Ortiz*.* Bogotá: Centro Colombo Americano.

_____. 1983. “Creencias mágico-religiosas – material sonoro y coreográfico de los guahibos”, en *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa,* coord. Carlos Barreiro Ortiz*.* Bogotá: Centro Colombo Americano: 19-28.

_____. 2007. “Aderezos con trompetas en la música regional vallenata”. En Mariano Candela, *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre,* 113-4. Barranquilla: Tonos Editorial del Caribe.

Molina Enriquez, Andrés. 1991. *Los grandes problemas nacionales* (1909); *y otros textos* (1911–1919). México: Ediciones Era.

Moreno, Segundo Luis. 1930. *La música en el Ecuador*.

Music of the Americas, 1967. editores G.List y J. Orrego-Salas. Estados Unidos: IU Research Center.

Navarro Tomás, Tomás. 1991. *Métrica Española.* Barcelona: Editorial Labor.

Notas al CD *Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia* (Bogotá: Acmé, 2008).

Opera Indigene: Re/presenting First Nations and Indigenous Cultures, ed. Pamela Karantonis y Dylan Robinson, (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera) (Londres y Nueva York: Routledge, 2016).

Palma, Ricardo. 1994. *Tradiciones peruanas*, ed. Carlos Villanes Cairo. Madrid: Cátedra.

Pardo Tovar, Andrés. 1960. *Los cantares tradicionales del Baudó*. Bogotá: CEDEFIM/ Universidad Nacional de Colombia.

Pardo Tovar, Andrés y Jesús Pinzón Urrea. 1961. *Rítmica y Melódica del Folklore Chocoano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM.

Parker, Robert. 2002. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*. CONACULTA.

Plata, Carolina y Luis Gabriel Mesa, *Indigenismo,* CD Pontificia Universidad Javeriana (191924939849) (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018).

"Pentatonic", 1980. New Grove Dictionary of music and musicians, vol. 14, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited: 353-4.

Pérez de Arce A., José. 2018. *El indio inaudible: El indigenismo musical del siglo XIX*. Santiago: Las Canteras de Colina.

Petrozzi, Clara. 2009. *Identidades en la diversidad, La Música Orquestal Peruana de 1945 a 2005.* Tesis de doctorado, Universidad de Helsinki.

Piedade, Acacio. 1997. *Música Ye'Pa-masa: por uma antropologia da música no alto rio negro*. Tesis de maetría, Universidad Federal de Santa Catarina.

Pineda Camacho, Roberto. 1984. "La reinvindicación del Indio en el pensamiento social Colombiano". En *Un siglo de investigación social en Colombia*, ed. Jaime Arocha and Nina S. Friedemann, 197-251. Bogotá: Etno.

Pineda García, Melba María. 2013. "Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950)". *Baukara* 3, *Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina*: 41-56.

Pinilla, Enrique. 1988. *La Música en el Perú.* Lima: Edición del Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

_____. 1980. *Informe sobre la música en el Perú.* En Historia del Perú vol.9, ed. Juan Mejía Baca. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Pinzón Urrea, Jesús. 1970. "La música vernácula del Altiplano de Bogotá". *Boletín interamericano de música*, no.77: 15-30.

Pinzón Urrea, Jesús y Guillermo Abadía. "Indigenous Music of Colombia". *Grove´s Dictionary of Music and Musicians,* 6a. edición.

Pisani, Michael V. 1996. "Exotic Sounds in the Native Land: Portrayals of North American Indians in Western Music". Tesis de doctorado (Ph.D.), University of Rochester—Eastman School of Music.

Pisani, Michael V. 2006. *Imagining native America in music*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Queirós Santos, Isa. 1952. *Francisco Braga.* Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, Divisão Cultural.

Quiroz Otero, Ciro. 1982. *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Ícaro Editores.

Ramírez Salaberry, Nicolás. 2017. “Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: *Mandú- Çarará*”. Tesis de maestría, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho.

Rangel Pava, Gnecco. 1947. *El país de Pocabuy.* Bogotá: Ed.del autor.

Rincón C., Alberto. n.d. “Jesús Pinzón Urrea: vida y obra”, locución Bernardo Hoyos. Bogotá: Banco de la República. DVD y VHS.

Ríos, Fernando Emilio. 2005. “Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan andean music: 1936-1970”. Disertación de Doctorado, University of Illinois. UMI Number: 3202162.

Rocha Moreno, Leonor. 2009. “Provincia de Padilla o sur de la Guajira. Canciones onomatopéyicas guajiras”. Trabajo de año sabático no editado, Universidad Nacional de Colombia.

Rojas, Ricardo. 1924. *Eurindia: ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires: Librería "La Facultad," J. Roldán y c.

Romero, Raúl. 2002. “Nacionalismos y Antiindigenismos, Rodolfo Holzmann y su aporte a una música “peruana””*. Hueso Húmero (*43): 77-98.

Rodríguez, Jenny Marcela. 2013. “Manuel Quintín Lame”. *Baukara* (3): 23-30.

Rodríguez de Montes, María Luisa. 1981. *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Rodríguez Melo, Mauricio Fernando. 1983. “Raúl Mojica Mesa”, en *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa,* coord. Carlos Barreiro Ortiz, 9-16*.* Bogotá: Centro Colombo Americano.

Rueda Enciso, José Eduardo. 2008. *Juan Friede, 1901-1990: vida y obras de un caballero andante en el trópico*. Bogotá: ICANH.

Russomano Ricciardi, Rubens. 2012. "A ópera *Jupyra* no contexto geral de Francisco Braga". En *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de

Musicologia da UFRJ 1, org. Maria Alice Volpe, 339-353. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música.

Saavedra, Leonora. 2007. "Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna", en *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, editores Roberto Kolb y José Wolffer, 39-54. México: UNAM.

Safford, Frank. 1991. "Race, Integration, and Progress: Elite Attitudes and the Indian in Colombia,1750–1870". *Hispanic American Historical Review* 71.1: 1–33.

Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Sarmiento, Domingo F. 2008. *Facundo: Civilización y barbarie*, ed. Roberto Yahni. Madrid: Cátedra.

Sarmiento, Pedro A. 2014. "Valores ocultos de Goé-Payari y su relevancia en la producción musical de Jesús Pinzón". Conferencia realizada en el marco de la exposición "Selva Cosmopolítica: naturaleza, cultura y capitalismo en la macrocuenca amazónica", Bogotá, Colombia, 23 de octubre.

Schuetze, Frederick E. 1984. "The Idealization of American Indian Music as Exemplified in Two Indianist Song Cycles of Charles Wakefield Cadman: A Historical and Stylistic Analysis to Aid in their Performance". Tesis de doctorado (DMA), University of Missouri-Kansas City.

Seeger, Anthony. 1998. "The Tropical-Forest Region", en Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, ed. *The Garland Encyclopedia of World Music*. *Vol. 2. South America, Mexico, Central America,and the Caribbean*. http://glnd.alexanderstreet.com/Browse.

Slonimsky, Nicolas. 1945. *Music of Latin America.* Nueva York: Thomas Y. Crowell.

Solano, Armando. 1983. "La melancolía de la raza indígena (1927)", *Paipa mi pueblo y otros ensayos,* 115-41. Bogotá: Banco de la República.

Stevenson, Robert M. 1968. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Tarica, Estelle. "Indigenismo". En *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Acceso el 27 de agosto de 2018. Versión online: http://latinamericanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-68

Tapajós, Gomes. 1937. *Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Pongetti.

Tarasti, Eero. 1995. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1958.* Jefferson, N.C.: McFarland.

Tello, Aurelio. 1984. “Nuevos compositores en el Perú: crónica de una inquietud”. *Hueso Húmero* 18, *Pauta* Nº 17.

Thomas, Lisa Cheryl. 2010. “Native American Elements in Piano Repertoire by the Indianist and Present-Day Native American Composers”. Tesis de doctorado (DMA), University of North Texas.

Torres L., Rondy. 2013. “Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo 20”. *Boletín OPCA* 5 – *La Música como patrimonio: identidad y mestizaje*: 28-32.

Treece, David. 2000. *Exiles*, *Allies*, *Rebels*: *Brazil's Indianist Movement*, *Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State*. En Contributions in Latin American Studies 16. Westport, CT.: Greenwood Publishing.

Trespalacios, Pedro Castro. 1979 (1966). *Culturas aborígenes cesarenses y Independencia de valle de Upar*. Bogotá: Biblioteca de autores cesarenses.

Troyan, Brett. 2008. “Re-imagining the “Indian” and the State: Indigenismo in Colombia, 1926–1947”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. 33.65: 81–106.
Tyler, Donald. 1972. *The Music of Some Indian Tribes of Colombia.* London: BIRS, 3 LPs, BIRS MC1-3.

Tyler, Donald. 1972. *The Music of Some Indian Tribes of Colombia.* London: BIRS, 3 LPs, BIRS MC1-3.

_____. 1987. *Music of the Tukano and Cuna people of Colombia*. Rogue Records FMS/NSA 002. 12”, 33 rpm. Remasterizado digitalmente.

Uriana, Atala. 1995. “El arte de narrar en la oralidad Wayuu”. Tesis de maestría, Universidad de Zulia.

Vasconcelos, José. 1966 (1925). *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana.* Ciudad de México: Espasa-Calpa Mexicana.

Vásquez, Hernán Gabriel. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Volpe, Maria Alice. 2001. “Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s”. Tesis de doctorado, University of Texas at Austin.

_____. 2002. “Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany”. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 23 (2): 179-194.

_____. 2011. "Indianismo in Brazilian Romantic Opera: Shifting Ideologies of National Foundation". En: Pamela Karantonis, Dylan Robinson (eds.). *Opera Indigene: Re/presenting first nations and Indigenous Cultures.* Hampshire: Ashgate.

von Hornbostel, Erich. 1909. “Über einige Panpfeifen aus Nordwest-Brasilien”. En Theodor Koch-Grünberg (ed.), *Zwei Jahre unter den Indianern*, 378-423. Berlín: Wasmuth.

Wade, Peter. 2000. *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.

Walker, Alan. 2001. “Franz Liszt”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14, editado por Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited: 755-877.

Wright, Simon. 1992. *Villa-Lobos.* Oxford, New York: Oxford University Press.

Zanella dos Santos, Daniel. 2018. “O indianismo de Villa-Lobos: uma revisão sobre sua gênese, significados e características”. En Anales del “IV Simpósio Villa-Lobos”, São Paulo.

Zumaqué, Francisco. 2007. “Raúl Mojica Mesa: Un canto solitario”, en Mariano Candela, *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre.* Barranquilla, Editorial Tonos del Caribe.

Partituras utilizadas.

Benavides, Manuel José. 1964. *Yagé*. Bogotá: Manuscrito.

_____.s.f. *Lamento indígena*. Bogotá: Manuscrito.

_____. s.f. *Lamento indio*. Bogotá: Manuscrito.

Mojica Mesa, Raúl. 197? (1963). *Nostalgia* (*chicote arhuaco*). Bogotá: Manuscrito.

_____. 197?. *Por tierras del paraver*. Bogotá: Manuscrito.

_____. 197?. *Recuerdo cuando te vi*. Bogotá: Manuscrito.

_____. 1980. *La Mahjayura*. Bogotá: Manuscrito.

Pinzón Urrea, Jesús. 1979. *Bico Anamo*. Bogotá: Manuscrito.

_____. 1981. *Ñee Iñati.* Bogotá: Manuscrito.

_____. 1982. *Rítmica III*. Bogotá: Manuscrito.

_____. 1983. *Goé Payari. Canto después de la muerte.* Bogotá: Manuscrito.

_____. 1983. *Rito Cubeo. Ballet Indio.* Bogotá: Manuscrito.

_____. 1995. *Evocación huitota*. Bogotá: Manuscrito.

Entrevistas

Manuel José Benavides, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 10 de mayo de 2018.

Manuel José Benavides, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 21 de mayo de 2018.

Elsa Gutiérrez, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 6 de mayo de 2019.

Leonor Rocha, entrevista por Juan Francisco Arboleda, 18 de junio de 2019.