

Indigenismo musical en Colombia: una aproximación a la obra de Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) y Manuel José Benavides (1931)

Juan Francisco Arboleda Obando
Universidad Nacional de Colombia
jfarboledao@unal.edu.co

Resumen: En el continente americano, durante los siglos XIX y XX, se desarrollaron expresiones artísticas que buscaron evocar o aludir algún aspecto indígena. En el contexto de Hispanoamérica la etiqueta utilizada ha sido “indigenismo”. El objetivo de este artículo es establecer una caracterización del indigenismo en la música académica colombiana. Para ello, se llevó a cabo un estudio de parte de la producción de tres compositores: Manuel José Benavides (1931-), Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) y Raúl Mojica Mesa (1928-1991). Cada uno de ellos desarrolla una visión diferente del indigenismo; por esto, el estudio profundiza en cómo se articulan las manifestaciones sonoras indígenas con la reinterpretación de cada compositor en sus obras. Finalmente, se presentan conclusiones para ahondar en cómo esta música construye su significación socialmente y cómo refleja en lo musical los debates abiertos sobre multiculturalidad.

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

Musical Indigenismo in Colombia: approximation to the musical Works of Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) y Manuel José Benavides (1931)

Abstract: In the American continent, during the 19th and 20th centuries, artistic expressions that pretended evoke or allude any indigenous aspect were developed. In Hispanic America's context the label used has been “indigenismo”. This paper's objective is to establish a characterization of indigenismo in Colombian academic music. 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). Each one of the composers develops a different vision of indigenismo; thereby, the text deepens in the ways in which these indigenous sonorous manifestations are articulated with each composers' reinterpretation in their respected works. Finally, some conclusions are presented to delve how this music builds its significance socially and how reflects in the musical context the opened discussions about multiculturalism.

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

Indigenismo musical na Colômbia: uma aproximação à obra de Jesus Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) e Manuel José Benavides (1931)

Resumo: No continente americano, durante os séculos XIX e XX, foram desenvolvidas expressões artísticas que procuravam evocar ou aludir a algum aspecto indígena. No contexto da América Espanhola o rótulo utilizado foi “indigenismo”. O objetivo deste artigo é estabelecer uma caracterização do indigenismo na música acadêmica colombiana. Para isso, foi realizado um estudo de parte da produção de três compositores: Manuel José Benavides (1931-), Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) e Raúl Mojica Mesa (1928-

1991). Cada um deles desenvolve uma visão diferente do indigenismo; por esse motivo, o estudo investiga como as manifestações sonoras indígenas são articuladas com a reinterpretação de cada compositor em suas obras. Finalmente, são apresentadas conclusões para aprofundar como essa música constrói socialmente seu significado e como reflete musicalmente debates abertos sobre o multiculturalismo.

Palavras-chave: Indigenismo. Música acadêmica colombiana. Manuel José Benavides. Jesús Pinzón Urrea. Raúl Mojica Mesa.

Introducción

El indigenismo es un término utilizado para designar una gran gama de discursos desde campos tan diversos como la política, la literatura, las artes y las ciencias sociales, entre otras; y que están ligados al estatus del indígena en las sociedades latinoamericanas (TARICA, 2016). 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. Debido a que a lo largo de los años han confluído muchas posturas dentro de este discurso, es muy difícil establecer los lineamientos generales que articulan al indigenismo. Sin embargo, es indudable la existencia de ciertas características básicas esenciales. Según Tarica se pueden citar cuatro de estas propiedades fundamentales:

La primera de éstas se refiere a su objeto: el indigenismo trata sobre las personas indígenas y su situación en América Latina—cómo es y debería ser. La segunda es que el indigenismo es un discurso acerca de la identidad nacional, una que le da a “lo indígena” y a la “indigenidad” un rol central. La tercera, el indigenismo es generalmente expresado por criollos no indígenas y mestizos, en vez que por las personas indígenas mismas. Finalmente, la cuarta, el indigenismo es ante todo una forma de activismo o polémica, es un contradiscurso o discurso de defensa¹ (TARICA, 2016, p. 3).

Por ende, se puede afirmar que el discurso del indigenismo es un fenómeno específico de los Estados Modernos de América Latina. Su desarrollo se dio en el periodo de 1910 a 1970, especialmente en México y Perú, aunque también fue significativo en Bolivia y Brasil. Sin embargo, en otros países donde no tuvo tanto peso políticamente, también fue importante:

El indigenismo en otros países, tales como Colombia, Argentina, Ecuador y Guatemala, tuvo políticamente un impacto más limitado; permaneció un

¹ Traducciones del autor. La cita original es: *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.*

fenómeno marginal o momentáneo, aunque no sin logros significativos en literatura, artes y arqueología. El indigenismo en todos estos países, sin importar su impacto último, apuntaba a “nacionalizar” las poblaciones indígenas del presente al verlas como una fuente de vitalidad y particularidad cultural². (TARICA, 2016, p. 7).

En este contexto, se puede percibir que en estos países destacaron las representaciones indigenistas en 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 (TARICA, 2016).

En el caso de la música académica colombiana, aunque el indigenismo ha sido una manifestación esporádica (comparado con otros casos como México o Perú), varios compositores han creado obras con intenciones indigenistas. Se pueden citar obras desde la 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 *El Templo Blanco* (1992) de Guillermo Rendón (1935-), *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 Muiscas* (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-). Estos ejemplos nos informan que el indigenismo ha sido una motivación creativa mantenida entre los compositores colombianos.

Sin embargo, teniendo en cuenta la amplitud del tema, este estudio se concentra en tres compositores de una misma generación: Manuel José Benavides, Jesús Pinzón Urrea

² Cita original: “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 achievements 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.”

y Raúl Mojica Mesa. El indigenismo en ellos 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. Además, sus composiciones indigenistas fueron creadas entre 1960 y 1990, años en los que lo indígena tuvo una nueva presencia musical, cultural y social en el país. Aparte de los estudios etnomusicológicos sobre música indígena en Colombia y América Latina, en este periodo también se dieron a conocer investigaciones desde las ciencias sociales sobre el pasado y el presente indígena. Estos nuevos materiales, sumado a un contexto de reivindicaciones sociales y étnicas con resonancia política, motivaron a Benavides, a Pinzón Urrea y a Mojica Mesa para crear sus obras.

Este artículo se propone exponer la manera como estos elementos confluyen y se articulan con las composiciones musicales y la visión de estos compositores. Para esto se revisan los siguientes aspectos de cada compositor: de Benavides, la propuesta de la “inestabilidad” para representar lo indígena y la disimilitud entre contenido musical y extra musical en la obra *Yagé* (1964); de Pinzón, la utilización de la pentafonía y la musicalización convencionalizada de textos en varias lenguas indígenas amazónicas; por último, de Mojica se revisa la articulación de elementos de la tradición oral Wayuu, el vallenato y el Lied alemán en el ciclo de *Canciones Onomatopéyicas Guajiras* (1970-1981).

Manuel José Benavides

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 tiempo después 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, que realizó con base en un trabajo de campo (BENAVIDES, 2003). También 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 (MIÑANA, 2009, p. 24-25).

El caso de Benavides es bastante interesante, porque a pesar de este perfil de músico, compositor e investigador, 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 instrumentos³. 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:

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 (BERMUDEZ, 2006, p. 66).

Por otra parte, en sus composiciones la inclusión de elementos musicales indígenas es asimismo aparente. Este “espejismo indigenista” es notorio en su obra *Yagé* -que 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. Vale la pena mencionar que en este artículo no se examinan varias obras cortas estructuradas sobre escalas pentatónicas anhemitónicas que Benavides también compuso.

³ 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.

Visión de la música indígena de Benavides

La relación y visión que desarrolló cada uno de estos autores es muy importante como base para entender sus propuestas estéticas. Como primera medida, es necesario tener presente que el origen de esta visión no deriva necesariamente de las manifestaciones sonoras 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.

En el caso de Benavides es fundamental tener en cuenta que los compositores se sirven de convenciones para aludir a lo indígena en sus obras de carácter académico. 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). Al respecto el compositor dijo lo siguiente en una entrevista:

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. (BENAVIDES, 2018b).

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 construcción de Benavides, pero debido a la poca difusión de esta música es difícil afirmar que pueda establecerse una utilización generalizada de la misma. Como resultado, se establece como un elemento único de esta obra, sin llegar a ser una construcción sonora socialmente consolidada. Por otro lado, el nexo de esta convención con algún aspecto musical indígena es superfluo, además sobresale la debilidad argumentativa que se advirtió al confrontar al compositor. En el siguiente fragmento de la entrevista esto quedó al descubierto:

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 (BENAVIDES, 2018b).

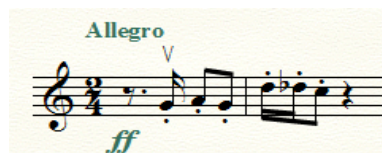
Sin embargo, vale anotar que en la historia de la música queda demostrado que las debilidades de argumentación y las interpretaciones artificiales o forzadas a partir de teorías sociales dominantes en un momento específico no son un impedimento para que una convención se establezca. Como ejemplo paradigmático está el exitoso caso de la pentafonía, que se comentará brevemente más adelante.

La “inestabilidad” como propuesta para aludir a lo indígena.

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 (Fig. 1) y 2 (Fig. 2) son bastante enérgicos. Además, en los motivos 2 y 3 (Fig. 3) sobresale la preponderancia melódica de la sonoridad del tritono, y armónicamente en los acordes disminuidos construidos a partir del segundo motivo.

Figura 1 - Motivo 1 (Allegro c.1-2). El primer motivo se encuentra distribuido a lo largo de toda la obra, es un elemento estructural fundamental.



Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Figura 2 - Motivo 2 (Allegro c.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.



Transcripción de manuscrito realizada por el autor.

Figura 3 - Motivo 3 (Andante c.153-57). Destaca la sonoridad del tritono en el primer compás del motivo tocado por la viola y el cello, así como en el trémolo en violines 1 y 2.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Sin embargo, a pesar del predominio del carácter enérgico y la sonoridad de tritono en los motivos, lo que se destaca es su subjetividad, ya que depende de cómo la escuche el oyente más que de la efectividad de la propuesta en sí. Es por esto que, al no estar establecido lo inestable como una convención, articular su significación social a estos motivos no se presenta como la estrategia discursiva más efectiva.

Lo mismo aplica para el siguiente caso en relación a 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 (Fig. 4) se examinará este caso.

Figura 4 - Puente modulante en el primer allegro (c. 63-73). El fragmento arriba presentado comprende parte del puente, que viene de una secuencia que inicia en do mayor (c. 53-56), para luego resolver en mi mayor (c. 80-3, pasajes no incluidos en el fragmento) donde Benavides presenta una alusión del tercer motivo que desplegará luego en el andante.

The musical score for Figure 4 consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score features dynamic markings such as *ff* and *f*, and a *Stringendo* marking in the second system. The key signature changes from D major to E major.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

En este fragmento se puede apreciar que esta sección se basa en una secuencia ascendente, no establece un centro tonal claro 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 *acciaturas* 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 es claro que su función es enlazar secciones con centros tonales y material temático diferentes. Con relación a lo anterior, se puede concluir 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.

Disimilitud entre contenido musical y extra musical

Yagé fue compuesta para el formato de orquesta de cuerdas en 1964 en Popayán. 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 halla 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” (*Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia*, 2008, p. 11-12). 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*. (BENAVIDES *et al.*, 2000).

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” 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. (MACDONALD, 2001, p. 802; WALKER, 2001, p. 755-72).

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 (Tabla 1) 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.

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

SECCIONES O MOVIMIENTOS DE <i>YAGÉ</i>	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, cantabile.	Movimiento en forma de danza.	Allegro formalmente menos estructurado.

Realizada por el autor de manuscrito.

De esta forma, esta tabla permite determinar que la obra, debido a la estructura formal como por 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.

Sin embargo, al buscar articular el programa y el contenido, 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”. Sin embargo, cuando se le preguntó al compositor, 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 (BENAVIDES, 2018a).

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 (BENAVIDES, 2018b).

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”⁴ (BENAVIDES, 2018b). 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”.

Por consiguiente, surge la siguiente pregunta: ¿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 colegir que: “En realidad no, le da importancia al acercamiento del indígena; pero, no le da personalidad de algo propio del indígena. No” (BENAVIDES, 2018b).

Todo lo anterior conduce a 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, claro está, se relaciona directamente con el género musical que consciente o inconscientemente Benavides tomó como medio expresivo. Asimismo, para el caso del indigenismo, el caso de esta obra conduce también al planteamiento de una pregunta más general ¿es necesaria y deseable, o apenas más atractiva para el público, una referencia extra musical para caracterizar la temática indígena que conduzca a una interpretación alegórica de la misma?

⁴ 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.

Jesús Pinzón Urrea

71

Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) realizó sus estudios musicales durante la fase inicial 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 (BERMÚDEZ, 2012, p. 114-33).

Después, trabajó como docente 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, desarrolló su actividad como director de orquesta y de banda en la Banda Sinfónica de la Policía Nacional y la Orquesta Sinfónica de Colombia, aparte de haber sido miembro fundador y primer director titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (DUQUE, 1986).

En el CEDEFIM, Pinzón Urrea participó en varios artículos (PARDO; PINZÓN, 1961; ESPINOSA; PINZÓN, 1965; PINZÓN, 1970). Participó en la Primera Conferencia de Etnomusicología en Cartagena en 1963 con un artículo coescrito con Luis Carlos Espinosa sobre la heterofonía de los Cuna en el Darién; mientras que representó a Colombia en la primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología en Washington en 1971 con otro artículo que escribió sobre la música vernácula en el altiplano bogotano.

Visión de la música indígena de Pinzón Urrea

En el caso de Pinzón Urrea se observa que la construcción de su visión se produce a través de la reinterpretación de las manifestaciones sonoras indígenas. Al respecto se puede citar la opinión del propio autor 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 (BARREIRO, 1991, p. 11-12).

En este apartado, el compositor deja manifiesto cuáles son los elementos de la música indígena que le interesaron y decidió incorporar en sus obras. Sus composiciones no son el resultado de un estudio etnomusicológico pormenorizado, 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.

La obra compositiva de Pinzón Urrea

Como primera medida, cabe señalar que la producción compositiva de Pinzón Urrea fue ecléctica. Por este motivo sus composiciones indigenistas conforman solo una parte de su obra. Éstas fueron: *Bico Anamo* (1979), *Ñee Iñati* (1981), *Goé-Payari* (1982), *Rítmica III* (1982), *Rito Cubeo* (1983) y *Evocación huitota* (1995). El autor desarrolló un especial interés en las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas de la Amazonia. Sin embargo, su manera de apropiar los aspectos musicales específicos de estas comunidades tuvo un matiz distinto a Benavides y Mojica Mesa, porque procedimiento compositivo se inserta en tendencias internacionales.

En este sentido es importante considerar que Pinzón, aunque no estudió en el extranjero, perteneció a una generación de compositores cosmopolitas, cuyas obras fueron interpretadas en varios países. Además, Pinzón tuvo acceso a literatura musicológica y etnomusicológica especializada, como resultado de su relación con el CEDEFIM. Asimismo, pudo participar en congresos internacionales de etnomusicología. En las obras indigenistas de Pinzón Urrea hay una gran presencia de la percusión y los metales, se emplean numerosos pedales, *ostinatos* y armonías disonantes con acordes de seis o más sonidos, y sustituye el desarrollo del material temático por la superposición y repetición del mismo, con pocas variaciones. Estas características se relacionan con los procedimientos compositivos característicos del primitivismo musical internacional o transnacional, que representa la fase estilística modernista del indianismo y tiene como punto de partida, según Gorge (2000a), el estreno de la *Consagración de la primavera* (1913) de Ígor Stravinsky (1882-1971).

Por otra parte, con el objetivo de caracterizar más exactamente de qué manera se relacionan los procedimientos investigativos y compositivos de Pinzón con el

primitivismo, es necesario tener en cuenta dos categorías diferentes dentro de éste último. 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, referente a primitivos de la edad clásica como escitas y germanos) (LOVEJOY; BOAS, 1935, p. 10). Gorge retomó 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 teórica, sirviéndose de estudios especializados). Por otra parte, el primitivismo duro se relaciona con el posmodernismo y 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) (GORGE, 2000b, p. 86). La música indigenista de Pinzón Urrea se relaciona con el primitivismo suave, para demostrar esto este estudio se enfocará en dos aspectos: el empleo del pentafonismo y la singularidad en la manera de musicalización de los textos en lenguas indígenas.

Pentafonismo

Pinzón emplea melodías construidas sobre escalas pentatónicas como material temático principal en varias de sus composiciones. La pentafonía se estableció como convención para evocar musicalmente el mundo indígena y el altiplano andino y se reconoció como “sabor incaico” (MIÑANA, 1997, p. 181), es una construcción socialmente consolidada que primero se estableció en Perú con especial fuerza desde los trabajos de los esposos d’Harcourt⁵ y desde allí se internacionalizó. Esto se debió a la influencia que ejercieron diversas posturas intelectuales populares a principios del siglo XX, como el darwinismo social. Pero incluso una vez refutadas estas teorías en la segunda mitad del siglo XX con la consolidación del relativismo cultural (MENDÍVIL 2012,

⁵ Marguerite Béclard d’Harcourt (1884-1964) fue una compositora y etnomusicóloga francesa y Raoul d’Harcourt (1879-1970) un etnólogo francés. En la década de los veinte empezaron a publicar sus influyentes textos sobre la pentafonía de la música incaica tomando como referencia trabajos de campo, transcripciones *in situ* y análisis detallados de crónicas, iconografía e instrumentos musicales. Especialmente importante fue *La musique des Incas et ses survivances* (1925).

2014), éstas lograron consolidarse y establecer nuevas convenciones en otros contextos. Esto permite 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, se sirve de los patrones de la práctica musical occidental para organizar el material temático.

Vale la pena tener en cuenta que el pentafonismo no aparece únicamente en las obras de Pinzón; sino, como ya se mencionó previamente, en algunas obras cortas de Benavides. Sin embargo, el caso de Pinzón es muy interesante porque articula estas melodías con resultados sonoros muy diferentes y personales. Esto se debe a que Pinzón Urrea construye en obras como *Goé-Payari* y *Rito Cubeo* una configuración textural atmosférica -siguiendo la terminología propuesta por Fessel (1996)-, para representar los sonidos del paisaje selvático que buscaba incorporar. Posteriormente, sobre esta textura se introducen las melodías sobre escalas pentatónicas que van a constituir el material temático principal.

Considerando lo anteriormente expuesto, se genera incertidumbre sobre la relación de ésta con las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas amazónicas, que utiliza otros sistemas de afinación. Este tema deberá ser desarrollado en el futuro de manera detallada en un estudio separado, debido a la importancia que tiene. Sin embargo, en este escrito se hará una revisión de la manera en que el autor reutiliza estas melodías en varias obras para confrontarlo con las tradiciones de las comunidades a las que alude.

Esta reutilización demuestra un tratamiento libre en la articulación de las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas con su representación en las obras de Pinzón. Un ejemplo de un tema construido sobre escala pentatónica se puede encontrar en *Rito Cubeo* (primer y segundo movimientos) y *Goé-Payari* (Segundo movimiento). En el primer movimiento de *Rito Cubeo* (Fig. 5) el autor representa musicalmente los sonidos selváticos que le interesaron, mientras aparece la melodía construida sobre una escala pentatónica anhemitónica en oboe y piano. Esta es la primera aparición del tema, que luego es presentado como clímax del movimiento con un despliegue mucho mayor, con doblaje en varios instrumentos. Además, este tema también lo emplea el autor para musicalizar un texto en tukano en el Moderato doloroso del segundo movimiento de *Goé-*

Payari (Fig.6), donde es el material temático sobre el que se desarrolla una sección imitativa en las voces. Es muy importante tener presente que Pinzón utiliza la misma melodía en el contexto instrumental y vocal.

Figura 5 - *Rito Cubeo*, mov. 1 (c. 17-20), luego de 19 módulos en el principio.

The image displays a musical score for 'Rito Cubeo', movement 1, measures 17-20. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Cor 1, Cor 2, Trumpet (Trb.), Bass Trumpet (B. Trb.), Piano, Sonaja, T. Block, T. Tom, Fusta, and Guiro. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). A red rectangular box highlights a specific melodic phrase in the Oboe part (measures 17-20) and a corresponding phrase in the Piano part (measures 17-20). A small box with the letter 'C' is located in the upper right corner of the score.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Figura 6 - *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). Este tema también aparece en *Ritmica 3*, mov 2. Melódica (c. 21-27) y (c. 7-11).

Moderato ♩ = 69 Doloroso

Bass

Piano

Ma ri u mu ko ri ma ri re mya a re va ma ri ka ti se ka ti se ma ri kah ti se

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Otro ejemplo similar de reutilización se presenta entre *Bico Anamo* y el segundo movimiento de *Rito Cubeo* (Fig. 7). El motivo también está construido sobre una escala pentatónica y el contorno es similar al del caso anterior. A continuación, un fragmento del segundo movimiento de *Rito Cubeo*.

Figura 7 - *Rito Cubeo*, mov. 2 (c. 21-5), también encontrado en *Bico Anamo*. (Módulos 41-43).

Picc.

1

2

Fl.

1

2

Ob.

mf

mf

mf > *mf*

mf

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

En estos ejemplos de reutilización del material temático presentados aquí (y otros que se pueden encontrar en las obras indigenistas de Pinzón), 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) (SEEGGER, 1998, p. 128). 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 (PIEADADE, 1997, p. 51-52). 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.

Lenguas indígenas

Por otra parte, en el inicio del primer movimiento de *Goé-Payari* se puede apreciar el tratamiento de las sílabas con valores iguales, más parecido a la recitación, como señala Sarmiento (2014). 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) (CORREA, 2016). 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 el inicio de la obra *Evocación huitota*.

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*) (Fig.8) en grupos de cuatro semicorcheas y en *Evocación huitota* la palabra (*Da-mi-ni*) (Fig. 9) en grupos de semicorcheas en seisillos). Esta información permite clasificar estos pasajes como una invención del autor para hacer referencia de manera genérica a la sonoridad de los rezos o formulaciones de las comunidades indígenas amazónicas, lo que termina estableciéndose como una evocación de las mismas.

Figura 8 - *Goé-Payari*, Mov. 1, Módulo 29 y parte del 30 (c. 1-3). Sílabas iguales, una línea primero y luego poco a poco ingresando más voces, la textura es imitativa.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Figura 9 - *Evocación huitota*, mov. 1, “Eventos” (c. 18-21).

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Todos estos puntos permiten determinar, como ya se mencionó anteriormente, que las composiciones indigenistas de Pinzón Urrea se encuentran ligadas al procedimiento de abordaje que caracteriza Gorge (2000b) 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, 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. Como resultado, Pinzón estableció ciertos procedimientos compositivos que no son consistentes con la información que han arrojado estudios etnomusicológicos más recientes como los de Piedade (1997) y Seeger (1998).

Raúl Mojica Mesa

Raúl Mojica Mesa (1928-1991) nació en Lagunita, departamento de La Guajira. Realizó sus estudios de canto en el Conservatorio de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y se graduó en 1965 (RODRÍGUEZ, 1983, p. 10-11). Posteriormente estudió en Trossingen (Alemania). 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 (RODRÍGUEZ, 1983, p. 12). Durante estos años se publicaron textos suyos sobre varios temas, por ejemplo, uno sobre la música indígena y mestiza de los Llanos Orientales de Colombia (MOJICA, 1978). Al mismo tiempo, 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 (RODRÍGUEZ, 1983, p. 13).

Lo que más caracteriza los textos que escribió es su interés descriptivo, que prima por la falta de análisis crítico de fuentes y comparación de estas, a lo que se suma 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 (MOJICA, p. 17-28, citado por BARREIRO, 1983). Por otra parte, en un texto inédito rescatado por Rocha (2009), 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.

Visión de la música indígena de Mojica Mesa

La aproximación de Mojica se centró principalmente en las comunidades indígenas de su región de procedencia, la región caribe colombiana. 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 socialreligioso 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 quedan en esta cultura, solo son llevadas a la práctica por grupos minoritarios en la actualidad (ROCHA, 2009, p. 136).

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”; (...). (ROCHA, 2009, p. 98).

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” (ROCHA, 2009, p. 136).

El indigenismo costeño y la producción compositiva de Mojica Mesa

La posición de Mojica Mesa en sus escritos se caracteriza por el predominio de dos puntos: el “mito de origen” del mestizaje, así como la importancia y diferenciación regional que se le otorga a La Guajira en el contexto de la cultura vallenata⁶.

El primer punto se resalta con el siguiente fragmento:

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

⁶ Para ampliar sobre este tema véase *El vallenato y su tradición en la Guajira colombiana* de Egberto Bermúdez (2015).

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. (MOJICA, p. 120-21, citado en ROCHA, 2009).

Mojica también resalta el valor regional guajiro diferenciado del resto de la costa atlántica colombiana, 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. (MOJICA, p. 126, citado en ROCHA, 2009).

Estos lugares comunes, patentes en muchos escritos en la región están íntimamente ligados al canon que alrededor del vallenato formaron los “ideólogos vallenatos”⁷. Los textos de Mojica no son ajenos a esta influencia, como se 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 (BERMÚDEZ, 2005b, p. 216).

El origen de estas discusiones en torno a la cultura y 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” (2005b, p. 218). Asimismo, el autor señala que del determinismo geográfico se pasó al determinismo racial, que condujo a confusión y mezcla de los conceptos de raza y cultura. Ello explica la representación a través de los instrumentos musicales del mestizaje en el vallenato (BERMÚDEZ, 2005b). Por este motivo, se encuentra subyacente la presuposición de la noción de la música como

⁷ El texto más representativo de estos “ideólogos vallenatos” es *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata* de Consuelo Araújo (1973). Para más estudios críticos y analíticos sobre este tema véase Jacques Gilard, (1986a, 1986b, 1987a, 1987b y 2000). Bermúdez (2004, 2005a, 2005b) realiza un amplio y profundo tratamiento de este tema, además de incluir una extensa bibliografía. También se recomiendan los trabajos de Peter Wade (2000) y Hector González (2001).

encarnación del “espíritu del pueblo”, o “alma popular”. Bermúdez enlaza esta noción con el “primitivismo cultural” que propone Burke (1979) 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 (BERMÚDEZ, 2005b, p. 219).

Finalmente, Bermúdez señala que en el vallenato se optó por 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” (BERMÚDEZ, 2005b, p. 219). 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 colonial⁸ (BERMÚDEZ, 2005b, p. 220).

Por su parte, en los textos tanto de Mojica Mesa como sobre él aparecen estos lugares comunes. Especialmente, se concentran en la búsqueda de identidad regional guajira en el contexto de la cultura vallenata. Por este motivo, 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 (CANDELA, 2007).

Finalmente, es fundamental tener presente que, como en el caso de los otros compositores estudiados, las obras de Mojica no están conformadas únicamente por composiciones indigenistas y su interés 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.

⁸ Como fuentes de este indigenismo de la región caribe, Bermúdez señala *Culturas aborígenes cesarenses e Independencia de valle de Upar* de Pedro Castro (1966) y *El país de Pocabuy* de Gnecco Rangel (1947). Asimismo, como crítica tímida de esta versión del indigenismo señala *Vallenato, hombre y canto* de Ciro Quiroz (1982).

Ciclo de Canciones Onomatopéyicas Guajiras

Esta obra se inscribe dentro de la tradición de la canción artística latinoamericana. Según Caicedo (2001), la canción indigenista nacionalista fue una de las corrientes más representativas de la canción artística latinoamericana desde la primera mitad del siglo XX, especialmente en Perú, Bolivia, Chile y Argentina⁹.

Las *Canciones 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 les dio mucha importancia dentro de su producción compositiva e incluso grabó estas canciones, entre otras de sus composiciones, en dos discos de larga duración. Son 15 canciones organizadas en dos ciclos. El primero está conformado por: *El 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 sobresalen tres ejes centrales: la oralidad Wayuu, la tradición del *Lied* alemán y las tradiciones canónicas de la música vallenata.

En este ciclo destaca la onomatopeya como elemento estructural, ya que ha jugado un rol muy importante en la oralidad wayuu y ha sido utilizado como un recurso infaltable para provocar una respuesta inmediata en el oyente, dentro de lo que Uriana ha categorizado como “dardos orales”¹⁰ (URIANA, 1995, p. 37-42). 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

⁹ Entre los antecedentes a finales del siglo XIX cabe mencionar a los peruanos 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). Sin embargo, fue a partir de 1900 que se empezaron a componer canciones con referencia al Lied alemán (CAICEDO, 2001, p. 137). 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-). La influencia de esta música incaica interesó también a compositores argentinos como Alberto Williams, Pascual de Rogatis e incluso Alberto Ginastera (CAICEDO, 2001).

¹⁰ El autor señala otros “dardos orales” entre los Wayuu como la repetición, pausa larga, pausa breve, alargamiento de vocales, gestos faciales y manos y corporación o símil (tan utilizada como la onomatopeya).

de las campesinas y afrodescendientes. 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.

Del mismo modo, 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 nacionalistas que motivaron a los compositores en países como Perú y México, 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 (2005b).

Por otra parte, también sobresale 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. El propio Mojica desarrolla en sus escritos un examen 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”¹¹ (MOJICA, p. 127-29, citado en ROCHA, 2009).

Por otra parte, 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 varias canciones del ciclo. Estos esquemas

¹¹ 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*.

guardan asimismo similitudes con las formas de versificación frecuentes en la tradición de la poesía cantada en la costa atlántica y en otras regiones del país (BERMÚDEZ, 2004). 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.

Como ejemplificaciones de lo anterior se pueden considerar los esquemas de rimas de canciones como *Nostalgia arhuaca*, donde 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 musical formal, Mojica Mesa articuló lo anterior dentro de los diferentes esquemas de musicalización propios de la tradición del Lied alemán (KÜHN, 1987), por ejemplo: en *Nostalgia arhuaca* (ABA'), en *La Mahjayura* (AA'A), en *Jamuine Taerrín Paú* (ABA') y en *Por tierras del paraver* (AA'). Adicionalmente, vale la pena mencionar que otra manera de aludir a la música vallenata se produce en la escritura del acompañamiento del piano, que es muy particular porque alude a la manera de tocar el acordeón de botones.

El caso de la canción “Recuerdo cuando te vi” (Jamuine Taerrín Paú)

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 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” (ROCHA, 2009, p. III).

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 (c. 6-10), 2 (c. 11-15) y 5 (c. 30-34); la parte contrastante (B) en la estrofa 3 (c. 16-9), y una variación de la primera parte (A') en la estrofa 4 (c. 25-29) (Fig.10). Por su parte, el piano como solista establece la tonalidad en una breve introducción al inicio (c. 1-5) y un interludio (c. 20-24).

Figura 10 - Parte A en donde se musicaliza el texto primero en wayuunaiki y luego en español (c. 5-13).

The musical score for Part A consists of four systems, each with a vocal line (A) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 5-7):** The vocal line (A) has lyrics: "Ja - mui-ne Tae-rin Pa - ú. Ja - mui-ne Tae-rin Pa - ú. Mu-". The piano accompaniment (Pno.) starts with a *mf* dynamic.
- System 2 (Measures 8-10):** The vocal line (A) has lyrics: "-su- ca Tae-rin Pau-mi - a Gua - pu - ru Ua- tas Ka-tae rin Pi - a Gua - pu - ru". The piano accompaniment (Pno.) starts with a *f* dynamic.
- System 3 (Measures 10-11):** The vocal line (A) has lyrics: "Ua- tas Pi - a Ma- kai - rra. Re - cuer - do cuan-do te vi... Re-". The piano accompaniment (Pno.) continues.
- System 4 (Measures 12-13):** The vocal line (A) has lyrics: "- cuer-do cuan-do te vi... ba - ñan - do - te/en La la - gu - na los". The piano accompaniment (Pno.) continues.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Sin embargo, la gran incógnita con respecto al procedimiento compositivo utilizado por Mojica para musicalizar el texto en español y wayuunaiki (Tabla 2) surge al estudiar las características de cada uno de estos idiomas.

Tabla 2 - Letra de la canción *Recuerdo cuando te vi*. Textos en español y en wayuunaiki traducidos al español.

A Jamuine Taerrin Pau Jamuine Taerrin Pau. Musuca taerrin Pounia. Guapurú Uatas, kataerrín Pia. Guapurú Uatas pia makaerra.	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?
A 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. Muhrias Pain. Jau Tamaya Pia Chainjain Taya. Makaraka Tain Potuma.	No te aflijas. Pobre de ti Ven conmigo que voy para allá Languideciendo por ti.
A' Chi Guayuca Apash Guane Hunu. Chi Guayuca Apash Guane Hunu. Zu pura Nujiaten Nierrenka. Muska Junui Pache Mirrokomui Ohnus masheinsa Zau Purica.	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.
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.	

Transcripción realizada por el autor del manuscrito.

Esto se debe a que 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 anfibraco, dáctilo y troqueo respectivamente; 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 (anfibraco, anfibraco, 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 mínimos¹² (ÁLVAREZ, 2017). En este punto es necesario considerar 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)¹³.

Sin embargo, 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 surgen las preguntas: ¿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?

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.

¹² 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.

¹³ Esto es muy bien estudiado en *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen* de Thrasybulos Georgiades (1954).

En el caso de Benavides, el autor representó la temática indígena en *Yagé* 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 en otros países; solo por nombrar un ejemplo, este género ya se había presentado en Brasil desde finales del siglo XIX, como señala Volpe: “El indianismo también penetró el género sinfónico con la obra *Marabá* de Braga, y continuó en el siglo veinte bajo un nuevo aspecto con *Uirapuru* y *Amazonas* (1917) de Villa-Lobos”¹⁴ (VOLPE, 2001, p. 169). Estos planteamientos se caracterizaron por la creación musical sin utilización 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. La representación de Benavides se centra en el carácter de los indígenas. Por este motivo, toma tanta preeminencia 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 con influencia 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. De esta manera, retomando la categorización de Gorge, el estudio 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, Pinzón estableció ciertos procedimientos dentro de las convenciones generales que no son consistentes con la información que los nuevos estudios etnomusicológicos han arrojado. Aunque es indudable que la experiencia de campo y el contacto directo fueron importantes en su proceso creativo lo que sobresale de su búsqueda estética 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,

¹⁴ Cita original: “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)”.

evocándolas dentro de un primitivismo de orden cronológico, es decir como imagen de un pasado remoto, que por tanto produce un exotismo primitivista.

Finalmente, la obra de Mojica Mesa representa la tensión entre la visión indigenista del interior y la 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, muy influidos además por el impacto que las obras literarias de García Márquez habían tenido. Esto se puede constatar en la estructura de los textos de las canciones, pues 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 otras características como el particular acompañamiento del piano, confirman la importancia de estos discursos en la concepción del indigenismo en la música de Raúl Mojica Mesa.

El panorama del indigenismo en la música académica colombiana que este estudio permite observar plantea varias cuestiones. 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 manera de abordar el estudio de los autores y sus obras se debió a la inexistencia de un “procedimiento compositivo indigenista”, suponiendo que algo así fuera necesario para plantear una supuesta “música indigenista pura”.

Otra cuestión fundamental es la 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” (MARTIN-BARBERO, 1987, p. 15-16). 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.

El origen de esta cuestión proviene de la manera en que se ha abordado en esta época la alteridad, 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 anterior, 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 en la base de los discursos que los compositores han utilizado como fundamento de 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. La caracterización analítica de las obras de Benavides, Pinzón Urrea y Mojica Mesa revela que en sus métodos compositivos se presentan convenciones para evocar, referenciar e inventar lo indígena que patentizan las mismas particularidades que el indigenismo en el siglo XX como movimiento político y artístico encarnó.

Referencias

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

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

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

_____. *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983.

BECLARD D'HARCOURT, Marguerite; D'HARCOURT, Raoul. *La musique des Incas et ses survivances*. París, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925.

BENAVIDES, Manuel J. *Aspectos culturales de los Koguis*. Colombia: Editorial Centro Don Bosco, 2003.

BENAVIDES, Manuel et al., Programa de Conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. *Concierto N° 24*, Temporada 2000.

BERMÚDEZ, Egberto. ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, v. IX, n. 9, p. 9-62, 2004.

_____. 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”*, Bogotá, p. 476-516, 2005a.

_____. Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones canónicas. En ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (Eds). *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005b, p. 214-45.

_____. 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, p. 7-83.

_____. Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, n. 23, p. 114-33, dic, 2012.

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

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

CAICEDO, Patricia. 2001. *La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*. 492 p. Orientadora: Victoria Elí. Tesis (doctorado en musicología) - Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

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

CASTRO, Pedro. *Culturas aborígenes cesarenses e Independencia de valle de Upar*. Bogotá: Biblioteca de autores cesarenses, 1979 (1966).

CORREO, François. La construcción del ser y el poder de los ancestros entre los pâmiwa (cubeo). En DÍAZ, Maritza; CAVIEDES, Mauricio (eds.). *Infancia y Educación. Análisis desde la Antropología*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016, p. 53-94.

DUQUE, Ellie Anne. 1986. Jesús Pinzón Urrea: músico. *Revista Escala*, Bogotá, n.12, p. 1-16.

ESPINOSA, Luis C.; PINZÓN, Jesús. La heterofonía en la música de los indios Cunas del Darién. En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, 1963, Cartagena de Indias. Washington: Unión Panamericana/Secretaría General OEA, 1963. p. 119-29.

FESSEL, Pablo. 1996. Hacia una caracterización formal del concepto de textura, *Revista del Instituto Superior de Música*, Santa Fe, v. 5, p. 75-93, 1997.

FRASER, Norman. 1963. "Review: Rítmica y melódica del folklore chocoano", *Journal of the International Folk Music Council*, v. 15, p. 145, 1963.

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

GILARD, Jacques. Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien, 1940-1950. *America. Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne Nouvelle, v.1, p. 185-962, 1986a.

_____. Emergence et récupération d'une contre-culture dans la Colombie contemporaine. *Caravelle*, Toulouse, v. 46, p. 109-21, 1986b.

_____. Vallenato ¿cuál tradición narrativa? *Huellas*, Barranquilla, v. 19, p. 60-8, 1987a.

_____. Crescencio o don Toba? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato. *Caravelle*, Toulouse, v. 48, p. 69-80, 1987b.

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

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

_____. *Le primitivisme musical: facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2000b.

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

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

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

MACDONALD, Hugh. Symphonic poem. En: SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 24. London: Macmillan Publishers Limited. 2001. p. 802-7.

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

MENDÍVIL, Julio. Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, Santiago de Chile, v. 31, p. 61-77, 2012.

_____. 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*, La Habana, v. 37, p. 3-26, 2014.

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

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

MOJICA, Raúl. Breve exposición sobre la música indígena y mestiza de los Llanos Orientales de Colombia. *Revista Trocha*, Villavicencio, Año 5, n. 16, nov., 1978.

_____. Organización, agricultura y artesanía guahiba. En BARREIRO, Carlos (coord.). *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983.

_____. 1983. Creencias mágico-religiosas – material sonoro y coreográfico de los guahibos, En BARREIRO, Carlos (coord.). *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983. p. 19-28.

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

Notas al CD *Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia*. Bogotá: Acme, 2008.

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

PIEIDADE, Acacio. *Música Ye'Pa-masa: por uma antropologia da música no alto rio negro*. 209 p. Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos. Tesis (maestría en antropología) - Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PINZÓN, Jesús. La música vernácula del Altiplano de Bogotá. *Boletín interamericano de música*, Washington, n.77, p. 15-30, 1970.

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

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

ROCHA, Leonor. *Provincia de Padilla o sur de la Guajira. Canciones onomatopéyicas guajiras*. 335 p. Trabajo de año sabático no editado, Universidad Nacional de Colombia, 2009. Acceso en: <http://bdigital.unal.edu.co/55411/1/leonorrochamoren.2009.pdf>

RODRÍGUEZ, Mauricio F. 1983. Raúl Mojica Mesa. En BARREIRO, Carlos (coord.). *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983. p. 9-16.

SARMIENTO, Pedro A. 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 macrocuena amazónica*. Bogotá, Colombia, 23 de octubre, 2014. Acceso online en: https://www.academia.edu/9395481/Valores_ocultos_de_Go%C3%A9-Payari

Payari_y_su_relevancia_en_la_producci%C3%B3n_musical_de_Jes%C3%BA_Pinz%C3%B3n.

SEEGER, Anthony. 1998. The Tropical-Forest Region. En OLSEN, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. (eds.). *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. <http://gnd.alexanderstreet.com/Browse>.

TARICA, Estelle. Indigenismo. En *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, 2016. Acceso el 15 de mayo de 2020. Versión online en: <http://latinamericanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-68>.

URIANA, Atala. *El arte de narrar en la oralidad Wayuu*. 103 p. Orientadora: Iliana Morales. Tesis (maestría en literatura venezolana) - Universidad de Zulia, Maracaibo, 1995.

VOLPE, Maria A. *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Orientador: Gerard Béhague. Tesis (doctorado en musicología/etnomusicología) - University of Texas, Austin, 2001.

WADE, Peter. *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

WALKER, Alan. Franz Liszt. En SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 14. London: Macmillan Publishers Limited. 2001. p. 755-877.

Entrevistas

BENAVIDES, Manuel J. Entrevista de: ARBOLEDA OBANDO, J. F. Bogotá: 10 de mayo de 2018a. Archivo digital de audio.

BENAVIDES, Manuel J. Entrevista de: ARBOLEDA OBANDO, J. F. Bogotá: 21 de mayo de 2018b. Archivo digital de audio.

Partituras utilizadas

BENAVIDES, Manuel J. *Yagé*. Bogotá: Manuscrito, 1964.

MOJICA, Raúl. *Recuerdo cuando te vi*. Bogotá: Manuscrito, 197?.

PINZÓN, Jesús. *Rítmica III*. Bogotá: Manuscrito, 1982.

_____. *Goé Payari. Canto después de la muerte*. Bogotá: Manuscrito, 1983.

_____. *Rito Cubeo. Ballet Indio*. Bogotá: Manuscrito, 1983.

_____. *Evocación huitota*. Bogotá: Manuscrito, 1995.