



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

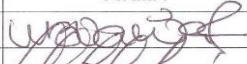
ACERCAMIENTO ANALÍTICO A FURATENA DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN, OPERA COLOMBIANA DEL SIGLO XX

Presentado por el estudiante:

JUAN CARLOS HURTADO LORDUY
c.c. 73184302
cód, 2009175019

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. El proyecto cumple con los objetivos propuestos presentando coherencia entre el trabajo escrito y la ponencia.
2. Se destaca el interés por resaltar obras importantes y desconocidas de la música de compositores colombianos al interior de la academia.
3. Es un aporte para la academia, ya que abre una línea introductoria hacia la musicología.
4. El estudiante logra dar una articulación coherente a su proceso académico.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	LUZ DALILA RIVAS CAYCEDO		5.0
Jurado 2- lector	ALBERTO JAVIER LEONGÓMEZ HERRERA		5.0
Jurado 3 - asesor	ROBERTO LUIS RUBIO CHAPARRO		5.0

NOTA FINAL: Cinco (5.0)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C., a los 13 días del mes de noviembre de 2015

**Acercamiento analítico a *Furatena* de Guillermo Uribe Holguín, ópera
Colombiana del Siglo XX.**

JUAN CARLOS HURTADO LORDUY

Código 2009175019

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

BOGOTÁ, 2015.

Acercamiento analítico a *Furatena* de Guillermo Uribe Holguín, ópera colombiana del siglo XX.

Juan Carlos Hurtado Lorduy.

Código: 2009175019.

Trabajo monográfico para aspirar al título de licenciado en música.

Asesor metodológico: Profesora Bibiana Delgado-Ordóñez. Revisión:

Profesora Sandra Marcela Ríos.

Asesor específico: Profesor Roberto Rubio.

Universidad Pedagógica Nacional.

Facultad de Bellas Artes.

Departamento de música.

Bogotá, 2015.

*Dedicado afectuosamente a mi familia, quien con su
incondicional apoyo, siempre ha posibilitado mi
formación académica.*

AGRADECIMIENTOS.

El autor del presente trabajo de investigación agradece especialmente a las siguientes personas y entidades:

Al profesor Roberto Rubio y las profesoras Bibiana Delgado-Ordóñez y Sandra Marcela Ríos, por su oportuna e importante asesoría durante la gestación de la monografía.

Al maestro Eduardo Carrizosa Navarro, por su guía en la búsqueda de antecedentes.

A los maestros Rondy Torres y Alejandro Chacón, por sus importantes conceptos y opiniones.

Al maestro Carlos Sepúlveda, por su colaboración en los aspectos analíticos del drama.

A la maestra Elsa Gutiérrez por su testimonio como intérprete en la ópera, y demás ayuda.

Al Patronato colombiano de artes y ciencias y su bibliotecaria María Padilla, por su enorme e invaluable colaboración al facilitar la revisión y estudio de la partitura manuscrita de la obra, así como en las autorizaciones por derechos de autor.

A la sala de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, por permitir la revisión de documentos mecanografiados por el compositor Guillermo Uribe Holguín.

Al Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

A RTVC Señal memoria, por su generosidad al permitir el acceso a la grabación del acto I de la obra.

Y finalmente a la dirección del departamento de música de la Universidad Pedagógica Nacional, por la emisión de las cartas de aval para las diferentes tareas de investigación.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO.
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES.
Título del documento	ACERCAMIENTO ANALÍTICO A <i>FURATENA</i> DE GUILLERMO URIBE HOLGUÍN, ÓPERA COLOMBIANA DEL SIGLO XX.
Autor(es)	HURTADO LORDUY, JUAN CARLOS.
Director	RUBIO, ROBERTO
Publicación	Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 97 páginas
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN.
Palabras Claves	<i>Furatena</i> , Guillermo Uribe Holguín, ópera colombiana, análisis dramático, análisis musical, investigación musicológica.

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone un acercamiento analítico a los aspectos históricos, dramáticos y musicales de <i>Furatena</i> , única ópera del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971), todo esto enmarcado en la necesidad de redescubrir la obra de este autor y de mejorar y aumentar los procesos de investigación musicológica en Colombia.

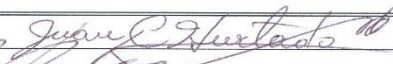
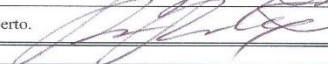
3. Fuentes
- Bermúdez, E & Duque, E. (2000). <i>Historia de la música en Santafé y Bogotá</i>. Bogotá: Ed. Fundación de música Juan Luis Restrepo. - Perdomo, J.I. (1980). <i>La ópera en Colombia</i>. Bogotá: Ed. Arco. - Uribe, G. <i>Comentarios sobre Furatena</i>. Documento mecanografiado no publicado. Bogotá: Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS772 018-414. - Uribe, G (1940). <i>Furatena, tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros</i>. Libreto mecanografiado, Patronato Colombiano de Artes y ciencias, Bogotá, Colombia. - Uribe, G. (1941). <i>Vida de un músico colombiano</i>. Bogotá: Ed. Voluntad. - Uribe, G. (1943). <i>Furatena, tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros</i>. Partitura manuscrita no publicada, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, Colombia. - Uribe, G. (1950). <i>Furatena, tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros</i> (libreto). Bogotá: Ed. Kelly. - Uribe, G. <i>Furatena</i>, acto No 1. (Orquesta Sinfónica de Colombia, O Roots). Disco sonoro. Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia. (1962).

4. Contenidos
El trabajo de grado propone como objetivo general: Contribuir al reconocimiento de la ópera <i>Furatena</i> dentro de la obra musical del compositor, a través de un acercamiento analítico a sus aspectos históricos, dramáticos, teatrales y musicales. Como objetivos específicos se encuentran los siguientes: - Contextualizar el momento musical de Guillermo Uribe Holguín y su estilo compositivo. - Contextualizar las circunstancias y motivaciones del proceso de creación de la ópera <i>Furatena</i>. - Identificar sus elementos dramático/teatrales. - Identificar el estilo y lenguaje musical de esta pieza. - Detectar el impacto de la obra en su tiempo, y sus posibilidades actuales de recuperación. Estos objetivos se desarrollaron principalmente a través de los capítulos titulados: <i>Furatena</i>, Acercamiento a sus elementos teatrales y dramáticos, Consideraciones analítico musicales y Pasado y porvenir de <i>Furatena</i>.

5. Metodología
La metodología utilizada recoge elementos de diseños históricos, musicográficos y musicológicos. La ruta metodológica para realizar el análisis de tipo estructuralista que ofrece el trabajo, básicamente consistió en consulta de documentos escritos y electrónicos, entrevistas a expertos y demás personas que ofrecieron su testimonio y experiencia, estudio de la partitura manuscrita y posterior análisis de sus partes.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

6. Conclusiones
Se concluye que <i>Furatena</i> es una obra importante que tiene méritos tanto dramático/teatrales como musicales verdaderamente importantes, que justifican un redescubrimiento de la partitura para recuperarla del olvido. Se concluye que los sectores académicos de Colombia deben juntar esfuerzos para promover la investigación musicológica en el país con miras a recuperar parte del patrimonio, y que ello repercute directamente en los procesos de educación musical de la nación.

Elaborado por:	Hurtado Lorduy, Juan Carlos.	
Revisado por:	Rubio, Roberto.	

Fecha de elaboración del Resumen:	2015	11	24
--	------	----	----

TABLA DE CONTENIDO.

	Pág.
Introducción.....	12
Capítulo 1. Aspectos preliminares.....	14
1.1 Planteamiento del problema.....	14
1.1.1 Descripción de la problemática.....	14
1.1.2 Pregunta central de investigación.....	16
1.1.3 Objetivo general.....	16
1.1.4 Objetivos específicos.....	16
1.1.5 Justificación.....	17
Capítulo 2. Antecedentes.....	19
2.1 La composición de ópera en Colombia durante el Siglo XX.....	19
2.2 Estudios y escritos sobre el maestro Guillermo Uribe Holguín.....	20
2.3 Fuentes de <i>Furatena</i>	21
Capítulo 3.Marco teórico.....	23
3.1 Marco Histórico.....	23
3.1.1 Momento de Uribe Holguín en Latinoamérica.....	23
3.1.2 Algunas circunstancias musicales de Colombia durante los años 1880 – 1970.....	23
3.1.3 La educación musical en Bogotá desde 1910.....	24
3.1.4 Disputa entre nacionalistas y académicos.....	25
3.2 Marco estético y estilístico.....	30
3.2.1 Apuntes biográficos.....	30
3.2.2 Caracterización sucinta de su obra y estilo.....	33
3.3 <i>Furatena</i> y su composición.....	34
3.3.1 Los Muzos históricos.....	34
3.3.2 El mito precolombino de Fura-Tena.....	34
3.3.3 La <i>Furatena</i> real.....	35
3.3.4 La composición de la ópera y su estreno.....	36

Capítulo 4. Metodología.....	41
4.1 Referentes.....	41
4.2 Fundamentos para el análisis.....	42
4.3 Diseño metodológico.....	43
Capítulo 5. <i>Furatena</i> . Acercamiento a sus elementos teatrales y dramáticos.....	44
5.1 Temática.....	44
5.2 Personajes y argumento.....	45
5.3 Consideraciones analíticas del drama.....	50
5.4 Carácter de los personajes.....	52
5.5 Paralelos entre <i>Furatena</i> y óperas célebres del repertorio lírico europeo.....	56
5.6 <i>Furatena</i> a la luz del <i>Indianismo</i>	60
Capítulo 6. Consideraciones analítico musicales.....	62
6.1 Las voces en <i>Furatena</i>	63
6.2 Estilo vocal.....	66
6.3 Instrumentación.....	72
6.4 Aspectos melódicos.....	74
6.5 Textura.....	76
6.6 Aspectos rítmicos.....	76
6.7 Aspectos armónicos.....	80
Capítulo 7. Pasado y porvenir de <i>Furatena</i>	85
7.1 Impacto de la ópera en su tiempo.....	85
7.2 <i>Furatena</i> hoy.....	87
Conclusiones.....	91
Referencias bibliográficas.....	95

ÍNDICE DE CUADROS E IMÁGENES.

	Pág.
Cuadro 1. Instrumentación de <i>Furatena</i>	72
Imagen 1. Emilio Murillo Chapull.....	26
Imagen 2. Antonio María Valencia.....	27
Imagen 3. Guillermo Uribe Holguín.....	30
Imagen 4. Vincent D'Indy.....	31
Imagen 5. Claude Debussy.....	31
Imagen 6. Primera página del Score general de <i>Furatena</i>	38
Imagen 7. Registro del personaje Furatena.....	64
Imagen 8. Registro escrito del personaje Don Álvaro.....	64
Imagen 9. Registro real del mismo personaje.....	65
Imagen 10. Registro del personaje Anabí.....	65
Imagen 11. Fragmento vocal, Acto I.....	67
Imagen 12. Fragmento del dúo de amor del Acto I.....	69
Imagen 13. Canción de Nayra, (fragmento).....	70
Imagen 14. Acto III, fragmento cantado por Anabí.....	71
Imagen 15. La heroica melodía de Don Álvaro en el dúo del Acto III.....	72
Imagen 16. Melodía de sonoridad impresionista en parte instrumental.....	75
Imagen 17. Tresillos de corchea en el canto, y de negra en parte instrumental. Acto I, fragmento.....	77
Imagen 18. Cambio de compás a 4/4 en la entrada de Don Álvaro. Dúo Acto I...77	77
Imagen 19. Quintillo de semicorcheas en el canto. Acto I.....	78
Imagen 20. Poli-rritmia en el fragmento de Anabí. Acto III.....	79
Imagen 21. Compás de 1/4 en el Dúo del Acto III.....	79
Imagen 22. Poli-rritmia. Mismo fragmento anterior.....	80
Imagen 23. Poli-rritmia en el suicidio de Furatena.....	80
Imagen 24. Acto I, fragmento.....	81
Imagen 25. Dúo Acto I.....	82
Imagen 26. Acto III, fragmento.....	83
Imagen 27. Dúo Acto III, fragmento.....	83

Imagen 28. Fragmento del suicidio de Furatena.....	84
Imagen 29. Pasaje del mismo fragmento anterior.....	84

INTRODUCCIÓN.

A través del presente trabajo monográfico que reúne elementos de diseños investigativos históricos, musicográficos y musicológicos, se abordarán de forma clara diversos puntos concernientes a *Furatena*, única ópera escrita por el compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín. Como primera medida se consideró necesario ofrecer una mirada general que contextualice al autor en su respectivo momento, tanto en un marco nacional como continental. Así mismo se dará un acercamiento sucinto a la vida y obra del maestro y se hará alusión a los antecedentes de la composición operística en Colombia. Posteriormente se analizarán de forma moderada los diferentes aspectos que conforman la obra. Primero la parte teatral y dramática, lo cual incluye una aproximación a su argumento y al carácter de los personajes, entre otros. En lo musical, el trabajo se enfoca principalmente en su estilo vocal, las voces y el lenguaje melódico, y también en su instrumentación, textura, lenguaje rítmico y armónico en general. Todo esto, sustentado en la audición del acto I de la pieza (única grabación existente de su estreno) y en las partituras de diversos fragmentos. En su capítulo final, el lector podrá enterarse del impacto que en su tiempo (1962) tuvo la obra, así como de las posibilidades de llevar a cabo hoy día una tentativa resurrección de esta ópera. Todo se hará con la mayor objetividad, con la finalidad de ofrecer elementos que contribuyan a esbozar una idea general acerca de la misma, y presumiblemente, coadyuvar a su reconocimiento y generar sensibilidad hacia este repertorio en específico.

También es importante aclarar que el autor de este documento se dio a la tarea de transcribir diversos fragmentos de la partitura manuscrita. Dichas partes resultaron imprescindibles al momento de llevar a cabo el análisis musical propuesto, y desde luego se apeló a los debidos permisos y autorizaciones por derechos de autor. De la forma en que se manejará la información y el contenido del texto, surgirá una importante reflexión acerca de la manera en que se ha llevado hasta la actualidad la labor musicológico histórica y de investigación musical en general en Colombia, y de cuál es el papel a desempeñar por los sectores académicos en tan

compleja, pero igualmente importante misión. Dicha reflexión se ofrece, ya que se considera fundamental la relación directamente proporcional entre educación musical e investigación de este tipo. Se espera que la temática aquí tratada sea pertinente, y que sus aportes sean valiosos e importantes para el investigador o estudiante que se interese en la obra del maestro Guillermo Uribe Holguín, y en particular por *Furatena*, considerada por Hernando Caro Mendoza como la ópera más ambiciosa y de mayor trascendencia compuesta por compositor colombiano alguno.

CAPÍTULO 1.

Aspectos preliminares.

1.1 Planteamiento del problema.

1.1.1 Descripción de la problemática.

En nuestro país se puede apreciar una generalizada falta de compromiso con las obras musicales académicas de compositores colombianos. Y esto no solo es aplicable al ámbito operístico, sino también a la programación sinfónica ofrecida por las orquestas de Colombia, las cuales solo en años recientes con cierta frecuencia incluyen obras de compositores propios al lado de los ya conocidos clásicos europeos (el año 2014 constituyó una excepción, gracias a la labor de la entonces directora musical de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, Ligia Amadio). Sin embargo, en materia de ópera esta ausencia de repertorio colombiano es aún mayor. A pesar de ello es importante resaltar la labor del maestro Rondy Torres, quien hace pocos años, se encargó de gestar una representación de *Ester* de José María Ponce De León; y en el pasado festival de *Ópera al Parque 2014* dirigió lo que podría considerarse el re-estreno de la Zarzuela transformada ópera *El Castillo Misterioso*, también del mismo autor. Aunque se ha generado cierta sensibilidad hacia este repertorio, aún existe la necesidad de insistir en ello. Precisamente el maestro Torres, se encontró con una dificultad específica, y es que según sus propias palabras existe la tendencia a pensar que todo lo extranjero es bueno, pero lo nacional es muy malo, y que simplemente en el caso de obras líricas colombianas, éstas constituyen una imitación de un género europeo ya periclitado (R. Torres, comunicación personal, 18 de marzo de 2014). Como el lector bien puede entender, hacer frente a la consolidación de *Aída* y *La Traviata* dentro del repertorio, es muy difícil, por no decir imposible. Pero no se trata de luchar contra ellas. La intención es más bien de aprender a valorar las producciones artísticas nacionales. De esta forma, las posturas críticas y positivas que lleven a aproximaciones objetivas de este repertorio y que ofrezcan alternativas de encontrar calidad y bellezas en el mismo, o de darle sus justos méritos, aún no son demasiado notables. Asimismo resulta conveniente procurar

la toma de conciencia acerca del compromiso que los sectores académicos del país deberían asumir hacia estas obras y también con su divulgación y reconocimiento. Este olvido, podría decirse que peyorativo hacia la cultura artística nacional, no es una realidad reciente. David Herrera, literato y docente, escribe en la revista *tempo* en relación con la desidia que ha marcado la historia del archivo musical de la Catedral de Bogotá, las siguientes líneas:

Sin embargo, durante todo el siglo XIX y parte del XX, el archivo que hoy, después de un proceso largo y difícil de recuperación, se estima como un tesoro invaluable de la cultura del renacimiento en América, fue considerado algo obsoleto, simples papeles sin valor. Al respecto, José Ignacio Perdomo Escobar recoge una anécdota que podría parecer graciosa, si no fuera una realidad digna de toda una *Lamentatio*, y que sirve para ejemplificar el triste destino que hemos dado en ocasiones a nuestro patrimonio. Durante los terribles días del Bogotazo, muchas personas sin techo fueron acogidas en las naves de la Catedral Primada... las partituras que allí, más que conservarse, se arrumaban, fueron utilizadas para el aseo personal de los refugiados. “Muchos de los papeles”, anotaba el padre Perdomo Escobar en su monumental estudio sobre el archivo, “ostentan todavía el estigma deprimente de ocre borrones”. (Herrera, 2015: pág.25).

Asimismo, David Feferbaum, cofundador del Centro de Documentación Musical, de la Biblioteca Nacional de Colombia, en el mismo número de esta publicación al referirse a la obra del compositor Julio Quevedo Arvelo expresa:

Sus numerosas misas... son hoy desconocidas. No deja uno de preguntarse cuál puede ser la razón para que, ya bien entrados en el siglo XXI, un Ministerio de Cultura... no sea consciente de que todo este patrimonio está a punto de perderse, dado que no existe una grabación, no digamos integral, pero ni siquiera parcial o representativa del compositor. (Feferbaum, 2015: pág.15).

En el caso específico del catálogo musical de Guillermo Uribe Holguín, parte de éste ha sido editado y hoy día está al alcance de cualquier estudiante o profesional que tenga la intención de acercarse a él. Por el contrario no sucede lo mismo con el grueso de su producción ni con su única ópera *Furatena* Op 76, cuya partitura autógrafa reposa en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Tal ópera se interpretó solamente en una ocasión y de forma parcial en versión de concierto en el año de 1962 quedando posteriormente en el olvido. Aunque existen

en las academias musicales y conservatorios del país generosos procesos enfocados en el estudio histórico y musicológico de la obra de este y otros autores colombianos, aún es importante fortalecerlos, tal como se ha dicho antes.

1.1.2 Pregunta central de investigación.

¿De qué manera se puede contribuir al reconocimiento de la ópera *Furatena* del maestro Guillermo Uribe Holguín?

1.1.3 Objetivo general.

Contribuir al reconocimiento de la ópera *Furatena* dentro de la obra musical del compositor, a través de un acercamiento analítico a sus aspectos históricos, dramáticos, teatrales y musicales.

1.1.4 Objetivos específicos.

1. Contextualizar el momento musical de Guillermo Uribe Holguín y su estilo compositivo.
2. Contextualizar las circunstancias y motivaciones del proceso de creación de la ópera *Furatena*.
3. Identificar sus elementos dramático/teatrales.
4. Identificar el estilo y lenguaje musical de esta pieza.
5. Detectar el impacto de la obra en su tiempo y sus posibilidades actuales de recuperación.

1.1.5 Justificación.

Al tener en cuenta lo que hasta ahora se ha expresado en relación con *Furatena*, un trabajo investigativo que inicie un progresivo reconocimiento y valoración de esta partitura, **resulta pertinente**. Sin importar la calidad de esta ópera (que en muchos casos puede llegar a ser una apreciación subjetiva), es fundamental realizar la labor musicológica de redescubrimiento de piezas de este tipo. En los medios artísticos de otros países, por no afirmar que en todos, existe una mayor toma de conciencia acerca de procesos de esta naturaleza, direccionados hacia composiciones de muy variada índole, las cuales pertenecen a sus culturas nacionales respectivas. Ahora bien, es sabido por especialistas que en ocasiones, éstas no poseen la calidad esperada, pero esto no imposibilita el que pueda darse dicho estudio. En entrevista con el equipo de la anteriormente aludida revista *tempo*, Antonio Moral, fundador de *Scherzo* y actual director del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) de España, expresó lo siguiente:

El Centro Nacional de Difusión musical aborda una nueva temporada... y lo hace bajo las mismas premisas artísticas que nos marcamos al inicio de esta apasionante andadura musical. Por un lado, potenciar la creación contemporánea actual y, por otro, recuperar y difundir, tanto nuestro rico y vasto patrimonio artístico, como el latinoamericano, tan fuertemente ligado a nuestra cultura. En estos cuatro años hemos recuperado del olvido 130 partituras desde los siglos XI al XVIII, gracias al empeño e incansable trabajo de musicólogos, directores e intérpretes cada vez más comprometidos con nuestro patrimonio para sacar a la luz un repertorio de calidad contrastada e injustamente olvidado... (Contreras & otros, 2015: pág. 12).

De la misma manera, se plantea que debe hacerse todo lo posible para darles el mérito a los compositores que con sus obras han contribuido al crecimiento artístico de este país. Este acercamiento a *Furatena*, entra dentro de la lógica propuesta.

También hay que decir que este trabajo se direcciona principalmente a una reflexión **pedagógica** más que **didáctica**. Si se entiende aquélla como el acto consciente y crítico de pensar la **educación** y sus procesos, una investigación de corte musical, tendrá ineludiblemente una repercusión clara sobre esta última.

Debe tenerse en cuenta que el solo hecho investigativo, y muy específicamente cuando está encaminado a contribuir a la toma de conciencia, lleva **per se** un fuerte componente pedagógico. Al parafrasear a Fernando Hernández Hernández se puede observar lo siguiente:

...Para responder a estas preguntas es necesario primero explorar algunas de las relaciones entre las actividades artísticas e investigadoras y, desde la publicación que acoge este artículo, también con la educación. Se puede apreciar una primera relación que se podría denominar como tautológica y que asume que en toda actividad artística hay un propósito investigador. Al tiempo que una finalidad pedagógica, en el sentido de que construyen y proyectan representaciones sobre parcelas de la realidad, que fijan maneras de mirar y de mirarse. (Hernández, 2008).

Además, un documento de estas características, también constituye una re-significación de lo que comúnmente se considera como música nacional o colombiana. No se pretende en modo alguno denostar o deslegitimar las manifestaciones musicales de acervo folclórico y popular de la nación, pero tener claridad en que existen compositores que se han movido en sectores académicos, sinfónicos y aun operísticos, se traduce en una ampliación de la visión de lo que normalmente se asimila a la denominación de músicas propias.

No obstante lo expresado arriba, el texto también cumple con un pequeño aporte didáctico a la academia, ya que, se insiste, es muy poco lo que se conoce de *Furatena*, y por lo tanto, el referente que de ella puedan tener estudiantes de música y profesionales, conducen en el camino adecuado para re-encontrar la cultura artística de Colombia. Es muy importante que en los conservatorios y academias musicales del país, los jóvenes estudiantes se familiaricen con compositores eruditos nacionales. Esta investigación no tiene la pretensión de ser el punto definitivo y culminante en ello, pero sí constituye un aporte sencillo para comenzar a suplir esta carencia.

CAPÍTULO 2.

Antecedentes.

2.1 La composición de ópera en Colombia durante el siglo XX.

Desde el momento en que la ópera llega a Hispanoamérica procedente de Europa, se da tanto la visita de compañías líricas extranjeras a este territorio, como la aparición de autores colombianos que contribuyeron con sus composiciones a la naciente e incipiente tradición del género en el país. Este tema ya ha sido investigado seriamente por el Padre José Ignacio Perdomo Escobar (*La ópera en Colombia*, 1979), quien realizó un exhaustivo recuento de las compañías líricas que hicieron giras, así como de la obra del maestro José María Ponce De león, y otros músicos del siglo XIX.

En recientes años, el maestro Rondy Torres, profesor del departamento de música de la Universidad de los Andes en Bogotá, se ha dedicado con gran empeño a investigar y a rescatar este repertorio lírico olvidado del siglo XIX, principalmente de Ponce De león y sus óperas *Ester* y *El castillo misterioso*. Sin embargo, tal como él lo expresa, obras de este tipo realizadas en Colombia durante el siglo XX aún están a la espera de un merecido trabajo de divulgación que les haga justicia (R. Torres, comunicación personal, 18 de marzo de 2014). En este sentido, y de acuerdo con el catálogo de compositores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, hay algunos compositores colombianos de la pasada centuria, algunos de los cuales aún viven, que han escrito para el teatro lírico. En primer lugar está el maestro Blas Emilio Atehortúa (1943) autor de tres óperas a saber: *Un sueño de Liliana* (1969), ópera infantil en tres actos, Op 39, *La otra Guillotina* (1988), ópera-teatro humorística para actores estudiantes y actores instrumentistas con libreto de Mick Gaviner, Op 53 y *El siglo de las luces* basada en la obra Homónima de Alejo Carpentier, y en cuyo estreno realizado en 1988, participó como actor el Profesor del Departamento de Artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional Abelardo Jaimes, además de músicos de las Orquestas Filarmónica de Bogotá y Sinfónica de Colombia. El Maestro Roberto Pineda Duque (1910 – 1977) escribe

en 1946 su ópera en tres actos *La Vidente de la Colonia*. Francisco Zumaqué (1945), primero con *Simón* (1983), para orquesta, coro y solistas, libreto de J. Jaramillo, R. Salazar y el mismo compositor; y después con *América 1492, Profecía de un nuevo mundo* (1992), para orquesta coro y solistas, hace sus aportes a la composición del género operístico durante el pasado siglo.

Por su parte, según el catálogo de la Biblioteca Nacional de Colombia, Lelio Olarte Pardo (1882? – 1940) compone *La mano de la ilusión*, ópera en un acto. La fecha de publicación de esta obra es imprecisa, suponiéndose fue en alguno de los años de la década de los 40. También se debe mencionar *Drácula* del compositor Héctor Fabio Torres, la cual fue interpretada al foso por la orquesta sinfónica de la Universidad de Caldas, con la participación de la soprano Nury Contreras y el bajo Luis Fernando Tangarife, bajo la dirección de Nelson Monroy. Es ésta, una versión libre de la legendaria historia del vampiro manipulado perversamente por Mina, quien a su vez es la reencarnación de la condesa Erzebeth Bathory.

Como bien puede apreciar el lector, la información respecto a las composiciones de este género en Colombia es muy escasa y fragmentaria, todo lo cual hace sentir la necesidad de generar procesos de investigación musicológica y musicográfica que tengan un impacto positivo.

2.2 Estudios y escritos sobre el maestro Guillermo Uribe Holguín.

Los maestros Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, a través de sus estudios y textos de carácter histórico y musicológico han prestado un muy buen servicio a los conocimientos que hasta el presente se tienen acerca de la vida y obra del compositor Guillermo Uribe Holguín. En *Historia de la música en Santa fe y Bogotá*, se puede encontrar valiosa información sobre el momento artístico que vivía el país en los años de vida del compositor. Pero esto no es todo. En la página web del catálogo de compositores colombianos arriba aludido, asimismo se halla todo lo pertinente y relacionado con la biografía y estilo de su obra. Anterior a ellos, José Ignacio Perdomo Escobar y Hernando Caro Mendoza también escribieron sobre tal asunto. *Historia de la música en Colombia* y el artículo *Guillermo Uribe Holguín, compositor colombiano*, constituyen una importante

fuentes. Finalmente es el maestro mismo, quien dejó un muy valioso documento de consulta a través de su autobiografía titulada *Vida de un músico colombiano*, la cual fue publicada en 1941.

2.3 Fuentes de *Furatena*.

El presente trabajo monográfico centra su atención en *Furatena* Op 76, Tragedia Lírica en tres actos y cinco cuadros con libreto del mismo autor. La partitura completa manuscrita y sin editar de ésta, reposa como ya se ha expresado, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias y es accesible para el investigador (Score completo, dos reducciones para voz y piano, score de coro, partes vocales de los solistas y las partes instrumentales, más el libreto mecanografiado sin editar). De igual manera, existe una grabación magnetofónica de su estreno, el cual consistió en la interpretación del primer acto en versión de concierto en el año de 1962 bajo la dirección del maestro Olav Roots, tal como consta en el programa de mano ubicado en el centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, y en el cual, Hernando Caro Mendoza aporta unos interesantes apuntes críticos. Por su parte, María Padilla, bibliotecaria del Patronato, afirma que el nieto del compositor Camilo Vaughan, actualmente se encuentra realizando un trabajo de edición de la reducción para piano y voces de esta partitura (M. Padilla, comunicación personal, Mayo 02 de 2014). En la época de su estreno parcial, además de Hernando Caro Mendoza en su ya citado artículo, también Perdomo Escobar toca someramente el asunto de *Furatena* en *La ópera en Colombia*, y Fernando Guillén Martínez junto a José Ignacio Libreros respectivamente con sendos artículos de revista publicados en la década de los 40, muestran rasgos del impacto que ésta tuvo en su tiempo. Uribe Holguín también ofrece luz acerca de su pieza, a través de su autobiografía, y también en el documento manuscrito con signatura MSS772, 018-414, guardado en la sala de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Ver CD, anexo No 1). Luis Fernando Restrepo escribe en 2005 el artículo *La ópera Furatena de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje*, donde hace una

interpretación de su libreto dentro de una óptica *indianista*¹. Finalmente, cualquier investigador o curioso podrá acceder a dicho libreto, publicado en 1950 por Editorial Kelly. Realizar un trabajo investigativo sobre la única obra operística de este compositor constituye la continuación de los procesos de redescubrimiento que se han efectuado hasta ahora en relación con el repertorio lírico colombiano del siglo XIX.

¹ Término usado por el autor del artículo citado.

CAPÍTULO 3.

Marco teórico.

Antes de penetrar en el Universo de *Furatena*, es necesario hacer una correspondiente contextualización no solo del momento musical que vivía Colombia y Latinoamérica en tiempos de Guillermo Uribe Holguín, sino también acerca de su vida y obra musical. Durante la época de mayor actividad artística del maestro, se dió una interesante discusión musical tanto en el continente como en nuestro país.

3.1 Marco Histórico.

3.1.1 Momento de Uribe Holguín en Latinoamérica.

El principal reto de los compositores latinoamericanos de esta generación consistió en responder a las necesidades culturales de su entorno. Por lo tanto, a través de sus creaciones contribuyeron a la generación de un lenguaje musical y continental propio, que estuvo fuertemente sustentado en las tradiciones populares. En pocas palabras, eran sus aportes al Nacionalismo musical, que había dado tantos frutos en el Antiguo Continente. Para los tiempos de Uribe Holguín, en Latinoamérica aparecen importantes figuras de la composición tales como: Heitor Villalobos (1887 – 1959), Carlos Chávez (1899 – 1978), Silvestre Revueltas (1899 – 1940), Domingo Santa Cruz (1899 - 1987), Camargo Guarnieri (1907 - 1993), Amadeo Roldán (1900 – 1939), Alberto Ginastera (1906 – 1983), entre otros. El común denominador en todos ellos fue el preponderante papel que desempeñaron en los medios culturales de sus respectivos países, a través de su labor musical.

3.1.2 Algunas circunstancias musicales de Colombia durante los años 1880-1970.

Dentro de la variedad de compositores colombianos que se pueden incluir para esta época solo se hará mención de tres de ellos, debido a la pertinencia de la temática del presente capítulo. Por un lado se encuentran Emilio Murillo (1880 – 1942) y Antonio María Valencia (1904 – 1952) quienes representan la propuesta

nacionalista inspirada en la tradición folclórica de Colombia. Por el otro, está Guillermo Uribe Holguín con una sólida formación musical académica procedente de sus estudios en la Schola Cantorum de París, donde recibió todos los Influjos de Vincent D'indy y posteriormente de toda la escuela Impresionista. Generalmente se piensa que maestro colombiano rehusó tenazmente recurrir al estilo nacionalista en su primer período de composiciones, por cuanto consideraba los aires del bambuco y pasillo particularmente pobres desde el punto de vista melódico y armónico. Sin embargo el acercamiento a sus originales conceptos y opiniones, a través de su autobiografía, puede ser de gran ayuda para aclarar algunas acusaciones que se le han imputado de una forma tal vez injusta. Estas dos posturas antes mencionadas dieron lugar a un fuerte debate de carácter académico en donde muchas veces no se recurría al argumento intelectual, sino a la práctica del chisme, la intriga y el ataque personal; todo lo cual llevaba a situaciones bastante cómicas en donde los actores implicados se veían inmersos en enemistades (Uribe. 1941). Más adelante se tratará este importante aspecto que caracteriza una de las principales realidades musicales del país por estos años. Por el momento se describirán otras situaciones, que también es necesario analizar.

3.1.3 La educación musical en Bogotá desde 1910.

Cuando Uribe Holguín asume la dirección de La Academia Nacional de Música en 1910 y a la cual le cambió el nombre por el de Conservatorio, éste se encontró con la dura realidad del presupuesto destinado al mismo. En su autobiografía se aprecian como constantes, las quejas que a este respecto el compositor profiere hacia los dirigentes políticos y de cómo siempre se necesitó hacer milagros para obtener los logros de dicha institución. Por otro lado estaba el asunto de la formación de estudiantes y público. En cuanto al primero, Uribe Holguín mismo señala que la mayoría de los músicos de la orquesta del Conservatorio se formaron a base de *batuta*. Esto quiere decir que debido a las dificultades que conllevaba la formación particular e individual de cada instrumentista, en parte

debido a problemas para contratar docentes competentes, la instrucción muchas veces se veía suplida por una didáctica ejercida desde el podio del director.

Cuando el maestro hace su aparición en la escena cultural del país, los públicos que se consideraban *cultos* se encontraban habituados a representaciones de ópera de compañías extranjeras y a piezas de salón que no eran otra cosa que Bambucos y Pasillos interpretados al piano. Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque señalan que existía confusión entre los aficionados capitalinos, ya que para ellos, una tonada andina escuchada en un piano constituía *per se* música *clásica* o académica. De un momento a otro, casi que abruptamente, el público tiene que enfrentarse a conciertos de Debussy, Wagner, Weber, Beethoven, Mussorgsky y otros compositores; asunto bastante difícil de superar ya que como el compositor lo expresa, los asistentes eran pocos o se aburrían en mitad del concierto. Llevó tiempo hacerse a un colectivo de oyentes que poco a poco se acostumbrara y disfrutara de este repertorio.

3.1.4 Disputa entre nacionalistas y académicos.

Se vuelve al punto más interesante en cuestión para la caracterización propuesta. Es decir, el debate entre nacionalistas y académicos. Pero debido a que en tan acalorada discusión aún hoy día se puede incurrir en inexactitudes y opiniones erradas, se permitirá que los actores de la misma sean quienes hablen, y que de esta forma el lector se forme su propio criterio. De antemano se deja claro que el autor de la monografía no se responsabiliza ni parcializa con ninguna de las dos posiciones, y que lo a continuación expresado se hace con la mayor objetividad posible.

Emilio Murillo Chapull considerado por la prensa como el *apóstol de la música nacional* (Bermúdez. 2000), en cierta ocasión habló sobre los enfrentamientos con el Conservatorio, expresando lo siguiente en una entrevista con el periodista Nicolás Bayona Posada:

Se ha combatido en Colombia la música nacional con tanto encarnizamiento como la lepra o la tuberculosis. Hubo tiempos en que hablar de un bambuco o de un pasillo equivalía a exaltar las cualidades de la chicha [era política de estado combatir el consumo de esta bebida por ser considerada inmunda y de mal gusto²]. Los miembros mismos de mi familia me excitaban a abandonar esta campaña, cuyo éxito se veía entonces imposible... Yo con todo, continué sobre mi yunque... Ahora no puedo acostarme ni levantarme sin dar gracias a Dios por el resonante triunfo que he obtenido... Ya ve Usted lo que ahora sucede: la música colombiana es hoy el agente viajero del café colombiano, del petróleo colombiano, de las esmeraldas colombianas... Hasta México, el pueblo más musical de la América, está influenciado por Colombia en materia de músicos. No lo digo yo. Lo dicen con cariño los críticos musicales de México... Y es porque mi campaña a favor de los pasillos y bambucos es más patriótica de lo que se cree, encierra un ideal y una doctrina. (Bermúdez 2000: pág. 143).

Imagen No 1: Emilio Murillo Chapull.



Fuente: <http://www.banrepcultural.org/evento/m-sicos-de-colombia>

Asimismo, los enfrentamientos entre Uribe Holguín y Antonio María Valencia fueron célebres, tanto como sus discrepancias en materia relativa al tipo de programas que debía enseñarse en el Conservatorio. El primero pensaba que éstos debían ser largos, particulares y flexibles de acuerdo a la necesidad de cada estudiante. El segundo, por el contrario creía que debían ser cortos y estandarizados. Después de tantas disputas, Uribe Holguín se retira del instituto y

² Acotación del autor de la monografía.

lo propio hace Antonio María Valencia quien en Cali realiza su proyecto pedagógico musical.

Imagen No 2: Antonio María Valencia.



Fuente: http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0008_1.html

Guillermo Uribe Holguín expresó sus ideas acerca del nacionalismo musical y el academicismo en numerosas ocasiones, y éstas se pueden apreciar a través de apartes del discurso que ofreció sobre tal tema, durante una conferencia dictada por él en el Conservatorio el 03 de agosto de 1923. Las siguientes líneas fueron extraídas de su autobiografía.

Ha venido acentuándose cada vez más en estos últimos tiempos, la propaganda en favor del arte nacional. Es casi una moda hoy abogar por él, anteponiéndolo algunos críticos a toda otra forma de producción. Para ellos obra que no entre en el molde calificado de nacional, es obra extranjera y advenediza, indigna de buena acogida. Cuál será la indignación que produce a estos leaders del nacionalismo musical, la herejía que Gluck se atrevió a lanzar cuando dijo: “buscando ambos (él y Rousseau) una melodía noble, fácil y natural, y una declamación exacta de acuerdo con la prosodia de cada idioma y el carácter de cada pueblo, quizás hubiéramos podido lograr hacer desaparecer la ridícula distinción de las músicas nacionales”. Sin ir muy lejos, un moderno tratadista escribe: “Siendo como es el arte, el resultado de una aspiración hacia el ideal, es común a todos los hombres y, en principio, no conoce patria”. (Uribe. 1941. Págs. 126-127).

Sin lugar a dudas Uribe Holguín se muestra como un aguerrido defensor del arte como concepto de alcance universal. Y más adelante prosigue el maestro:

A mi modo de ver, se establece muy comúnmente una confusión entre lo que es música nacional y música popular... (Uribe. 1941. Págs. 126-127).

Estudiemos ahora qué es la música popular...

¿Cuál es ella, de dónde proviene, y serán sus elementos orgánicos aprovechables por el artista creador?...

Primeramente quiero descartar una vez por todas, la peregrina hipótesis del origen indígena de esta música...

Sabido es que los pueblos de la más remota antigüedad tuvieron música. Egipcios, griegos, romanos, todos cantaron y todos tocaron instrumentos... Pero si nada puede afirmarse de modo positivo respecto del arte musical de aquellos pueblos refinados de la antigüedad, porque no existe ningún documento sobre el cual se pueda fundar siquiera un concepto definitivo, qué decir de la música de nuestros aborígenes. ¿Dónde hay un solo texto musical chibcha? Es infantil discutir el punto. La música chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre....

¿De cuándo data entonces nuestra música popular? Indudablemente de los tiempos coloniales. Todos estos aires, que son casi en su totalidad de danza, son probablemente derivaciones y descomposiciones de aires españoles. Acaso algunos tengan un origen africano. En todo caso el valor melódico de estos aires es casi nulo; del armónico no hay ni qué hablar; su mérito reside en el ritmo (Uribe. 1941. Págs. 133-134).

Se respeta la opinión del maestro, y aunque se sabe que gran parte de la música folclórica colombiana está permeada por la española, no se debe descartar categóricamente la posibilidad de que elementos indígenas aún pervivan en ésta.

Ahora bien, estas analogías no serían motivo suficiente para que se prescindiera del uso de un aire o ritmo popular. Aproveche a quien le plazca si de ellos puede sacar algún partido. ¿No dan el pase quienes aquí preconizan a todo trance nuestra música nacional, nuestra música autóctona, según su nueva denominación, a cualquier danza, llámese Fox trot o twostep, tango o habanera? Para ellos lo esencial es que sea música fácil, trivial y de escritura rudimentaria. Hay como una guerra al arte serio, cobijando al que no lo es con el immaculado manto del patriotismo. Cómodo pero ingenuo proceder (Uribe. 1941. Págs. 135).

Las analogías en nuestro tiempo se pueden apreciar en el hecho de que se acepta fácilmente el influjo de músicas tales como el Jazz, el rock, el flamenco, la salsa, el merengue, la samba, entre otras. Sin embargo sigue existiendo por lo general una

fuerte oposición hacia todo molde musical europeo académico y riguroso dentro de algunos sectores que se consideran como nacionalistas.

El uso del tema ajeno, y más si se trata de uno popular, es innegablemente interesante, porque la obra en que se emplee tendrá cierto ambiente especial. Mas el artista al usar de ese producto ajeno debe sublimarlo y darle un ser que le permita tratarlo en forma artística y durable. Sin esto, el empleo del tema ajeno, lejos de ser meritorio, es prueba de deficiencia por parte del compositor.

Escribamos, pues, con temas propios o ajenos, música de carácter universal o nacional, pero música que tenga las condiciones por el arte requeridas... El arte es sensibilidad: la escuela ha sido tachada de fórmula y de convencionalismo. Pero no pretendamos libertarnos del estudio, apoyados en paradojas, o so pretexto del carácter popular o nacional de nuestras obras. Aun la misma música ligera, la destinada al baile o al café, puede, debe ser escrita con pulcritud, y para ello se impone el estudio, como se imponen la gramática y la ortografía para el buen uso de la lengua, aún en la redacción de algo sin pretensiones poéticas o literarias. El día que tenga Colombia una pléyade de compositores con instrucción sólida; el día que el genio musical colombiano tenga los positivos medios de manifestarse, ese día sí podremos ufanarnos de tener una música nacional de real valor, esté o no inspirada en los temas populares que podamos poseer (Uribe. 1941. Págs. 140-141).

De esta forma se puede apreciar la magnitud del debate que estaba vigente por aquellos días. Se ha considerado oportuno transcribir todas estas citas, ya que como se ha dicho, resulta prudente que el lector se forme su propio criterio.

Para finalizar, se hace referencia al hecho señalado por Bermúdez y Duque, para quienes a pesar de la aparente férrea reticencia de Uribe Holguín hacia las músicas nacionales, es precisamente la obra de éste la que mayor trascendencia obtiene en este ámbito, principalmente debido a lo prolija de la misma y a la sólida formación de su autor. Consideran aquéllos que ni la de Antonio María Valencia, muy pequeña en cantidad, ni la de otros compositores de ese momento, consolidan o sintetizan los verdaderos ideales de un arte nacional. Como podrá entender el lector, el debate continúa abierto.

3.2 Marco estético y estilístico.

3.2.1 Apuntes biográficos.

Imagen No 3: Guillermo Uribe Holguín.



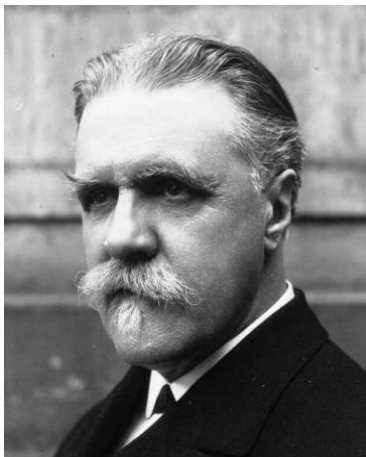
Fuente: http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_3.html

EL compositor Guillermo Uribe Holguín nació en la ciudad de Bogotá el 17 de Marzo de 1880. Con once años de edad ingresa a estudiar a la entonces Academia Nacional de Música, hoy Conservatorio, y cuatro años después ya era profesor de violín en dicha institución. A su vez se va iniciando lentamente en el arte de la composición a través del piano. En 1903 se traslada a New York con el fin de ampliar y perfeccionar sus estudios. Es así como por vez primera se relaciona con un medio musical de primer nivel; sin embargo debido a diversas contingencias personales se vio obligado a regresar a Bogotá en el año de 1905. Es para esta fecha que decide emprender la difícil tarea de conformar una orquesta para el país, la cual más tarde pasaría a ser la Orquesta Sinfónica de Colombia.

Dos años después, en 1907 y gracias a una beca se traslada a París a estudiar en la célebre *Schola Cantorum* que por entonces era dirigida por el compositor Vincent D'Indy. Era ésta una academia opuesta a las tendencias impresionistas lideradas por Debussy. Mucho tiempo después de estos eventos y siendo ya un admirador de esta corriente, Uribe Holguín lamentaba no haber conocido ni trabado relación con el compositor de *La Mer*. Se cree entonces, que en su

momento optó por estudiar en la *Schola Cantorum* más bien por el prestigio de D'Indy como sinfonista, algo que le atraía particularmente.

Imagen No 4: Vincent D'Indy



Fuente: <http://www.unanocheenlaopera.com/viewtopic.php?f=2&t=3873&p=648176>

Imagen No 5: Claude Debussy.



Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/debussy.htm>

Para esta época conoce a la pianista Lucía Gutiérrez Samper que sería su esposa. Viaja por toda Europa teniendo contacto muy fuerte con los festivales Wagnerianos en Bayreuth, música que influiría en la composición de su ópera *Furatena*. En 1910 regresa a Colombia y por encargo del entonces Ministro de Instrucción pública asume las riendas de la Academia Nacional de Música. Lo

primero que hizo Uribe Holguín fue elevar la academia al nivel de conservatorio, estableció unos procesos de admisión bastante severos y fundó *La Revista del conservatorio* que tuvo muy pocos meses de vida. Asimismo toma la dirección de la orquesta de dicha institución.

Para no incurrir en repeticiones innecesarias en relación con asuntos tratados anteriormente, solo se dirá que posterior a la acalorada disputa que mantuvo con los músicos que clamaban por nacionalismo, en 1924 compone la *Sinfonía No 2, Op 15 (Del Terruño)*, la cual tal vez constituye su primer aporte de envergadura en este polémico terreno. En esta obra utiliza ritmos y melodías colombianas, lógica que seguiría en sus siguientes composiciones. Gran parte de sus canciones de cámara están inspiradas en obras de poetas colombianos, y es muy importante hacer mención sobre el elemento *indigenista* que se puede hallar en su obra (o *indianista* según Luis Fernando Restrepo). Esto se puede apreciar claramente en la temática de *Furatena* así como en sus dos poemas sinfónicos *Bochica* y *Ceremonia Indígena*. Los ritmos de danzas colombianas se escuchan en los *Tres Ballets Criollos* y en los *300 trozos en el sentimiento popular*. Como consecuencia de ello se le llegó a considerar el más grande compositor nacionalista colombiano, algo que por lo demás era refutado por él mismo (Duque. 2008).

Un poco después de 1930, momento en el cual entra en divergencias con Antonio María Valencia, se retira de la dirección del Conservatorio y de la vida musical del país. La amargura y el sinsabor que le dejaron estas experiencias constituyeron la inspiración para escribir su autobiografía *Vida de un músico Colombiano*. La labor académica de Uribe Holguín se compara muchas veces en trascendencia y relevancia con la que llevaron a cabo compositores como Alberto Williams en Argentina, Manuel María Ponce en México, entre otros. En el año de 1975, después de haber fallecido, sus familiares y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias crearon La Fundación Guillermo Uribe Holguín encargada de conservar y divulgar su obra.

3.2.2 Caracterización sucinta de su obra y estilo.

Desde el momento en que Uribe Holguín se decide a componer en un estilo nacionalista, se encarga progresivamente de desarrollar esta tendencia y la hace algo más particular. Las reminiscencias rítmicas y melódicas andinas pueden sentirse en los *300 trozos*. Por otro lado, las obras que no contienen elementos populares son poseedoras de una sólida orquestación, producto de su gran formación académica. Quienes han estudiado su arte le atribuyen una triple influencia: Del Post-Romanticismo francés originada en sus años como discípulo de D'Indy, del Impresionismo también francés porque era el momento que se vivía en los años de estudio en *La Schola* y del Nacionalismo Americano al cual lo sedujo Felipe Pedrell, a través de las sugerencias de éste, para que llevara a cabo un proyecto nacionalista en Colombia. A continuación, se ofrecen unas breves palabras que el maestro dio en una entrevista con Guillermo Rendón:

G.R

¿Cómo define su estética?

G.U

Como de influencia moderna francesa del impresionismo, pero temáticamente me he independizado. Todo, la vida, la forma, la lengua, la religión -dice- nos la dio España. En mi tierra me llamaban francés, pero en Francia cuando salía con Manuel de Falla y Turina nos decían "los tres españoles". Pero los ritmos españoles todos desenvueltos en compases de $3/4 = 6/8$ producen unos choques muy interesantes y característicos. Es esta característica la que yo empleo en mis obras, por ejemplo en los *Trozos en el sentimiento popular*. Nunca utilicé sus giros melódicos. (Duque. 2008).

Como se verá posteriormente, en sus últimos años de vida profesional y activa, Uribe Holguín se vuelca casi que exclusivamente a la composición de *Furatena* Op 76. Escribir una ópera siempre fue una gran motivación que el maestro tuvo desde joven. Sin embargo, diversos asuntos a los largo de su época como estudiante y aun como profesional imposibilitaron este sueño, que se hizo realidad muy tardíamente.

3.3 *Furatena y su composición.*

3.3.1 *Los Muzos históricos.*

Antes de tratar directamente sobre el proceso de composición de la pieza y su tratamiento dramático, se realizará la correspondiente contextualización sobre los Muzos reales y el mito de Fura – Tena. Éstos, constituyeron un grupo de tribus pre-colombinas que se asentaron en territorio colombiano, específicamente en el actual municipio de Muzo, entre otros, en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander. Fueron célebres por su carácter guerrero y por sus eternos conflictos con los Muiscas, con quienes disputaron muchas veces la posesión de varios territorios. Además de su carácter bélico también fueron reconocidos por deformar sus cráneos aplanándolos, tal como hacían todos los indígenas de la familia Caribe. Entre sus actividades económicas estaba la agricultura, la ebanistería y la extracción de minerales como la esmeralda; la cual constituía otras de sus características principales, y que resulta de relativa importancia en el desarrollo argumental de la ópera de Uribe Holguín.

3.3.2 *El mito pre-colombino de Fura – Tena.*

Estas tribus son autoras del conocido mito de Fura – Tena. Según éste, el dios Are al detenerse frente a orillas del río Carare forjó dos ídolos a base de tierra: Fura, mujer y Tena, hombre, quienes arrojados a las aguas del río tomaron forma y vida de su espuma. Fueron los primeros humanos y recibieron inducción de todo tipo por parte de Are. Zarbi, un forastero de ojos azules y barba rubia, procedente del occidente aparece en busca de una milagrosa flor que alivie todos los dolores y cure toda enfermedad. Ante lo infructuoso de su empresa acude a la ayuda de Fura quien amablemente lo acompaña en su búsqueda a la montaña; pero ésta pronto se enamora del aventurero siéndole infiel a Tena, quien al enterarse de tal cosa se suicida y junto con Fura se transforma en un par de peñascos que los separa el río Zarbi. Las lágrimas de esta mujer mítica pasaron a ser mariposas y esmeraldas escondidas en las cordilleras, mientras Itoco, el hijo de ambos se convirtió en el peñasco de esmeraldas más rico.

3.3.3 La *Furatena* real.

Al margen de esta pareja fantástica que nada tiene que ver con la hermosa cacica que Uribe Holguín describe en su ópera, es importante intentar un acercamiento al personaje real, si éste existió, claro está. El mismo compositor expresó que la obra no contiene ningún elemento histórico verídico a excepción del personaje protagónico. En el documento mecanografiado por el autor que contiene comentarios sobre *Furatena* (Anexo No 1), y que como se dijo reposa en la sala de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el maestro afirma que casi ningún nombre femenino se conserva en las crónicas de los conquistadores españoles. Uno de esos pocos fue Furatena, cacica hermosa de los Muzos que fue pretendida por el Zipa. Según Luis Fernando Restrepo, profesor de Literatura en la Universidad de Arkansas, en varias crónicas de conquistadores se pueden encontrar alusiones a Furatena, así como al país que gobernaba. Por ejemplo en *La descripción de la ciudad de musso y la Trinidad de la Palma y sus términos* (1582) se mencionan los dos peñoles de Furatena:

Llamase los picos de Furatena respecto de una caçica yndia mosca que alli cerca tenya su poblazon de yndios y estos dos peñoles eran su adoratorio y santuario a donde ella echava su riqueza... La yndia llamada Furatena y sus indios quando nosotros entramos ya no avía memoria dellos porque ya los Musos los avían echado y ansí lo que yo trato acerca desta yndia llamada Furatena, yndios suyos es de oydas (Restrepo, 2005: pág. 11).

En *Noticias historiales* (1627) de Fray Pedro Simón también se hace alusión a los famosos peñoles que según éste último representaban a una mujer y a su hijo, y de cómo este territorio era poseído por los muisca antes de la conquista, los cuales fueron expulsados de allí por los Muzos. Por su parte Fray Pedro de Aguado en sus libros XII y XIII y Juan De Castellanos en su *Historia del Nuevo Reino de Granada* también hablan acerca de las piedras, mas no tanto de la cacica. En ambos textos lo que resulta común, es el énfasis en el canibalismo y los actos de Barbarie de estos indígenas, algo que es descrito por Uribe Holguín en *Furatena*.

3.3.4 La composición de la ópera y su estreno.

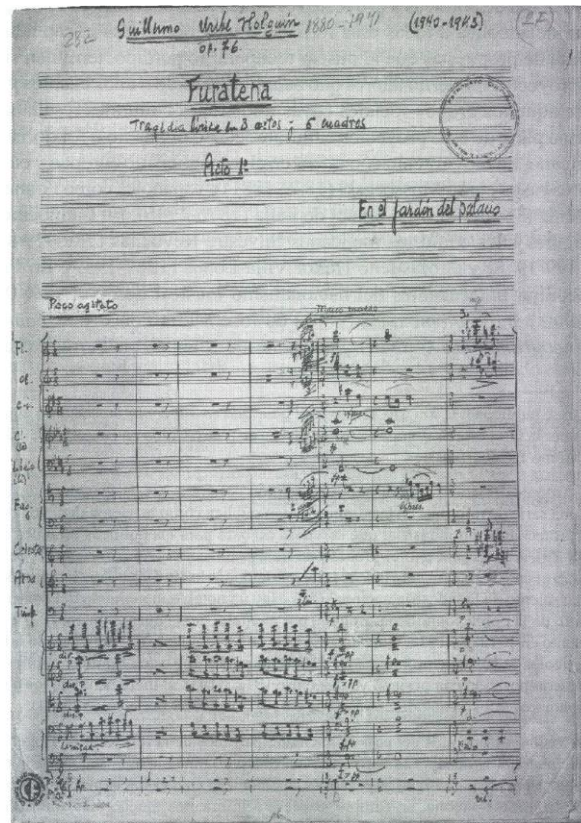
Una vez enterado el lector de que el personaje histórico se mezcla con la realidad y el mito, con referentes fragmentarios y muchas veces contradictorios, y que tales alusiones en las crónicas fueron el punto de partida para la recreación dramática e imaginaria del compositor, se pasará directamente a tratar el asunto del proceso compositivo de la pieza. En 1939 Uribe Holguín estuvo muy enfermo aquejado con una dolencia que según sus propias palabras lo mantuvo en la inacción. A pesar de ello terminó varias de sus composiciones como *Trescientos trozos para piano en el sentimiento popular*, *tres canciones op.73*, *dos canciones para coro a capella op. 72*, *Bochica op. 73*, *Trío op. 74 para piano, violín y violoncello* y la *Sexta sonata op.75 para violín y piano*.

En 1940 emprende la composición de su drama musical *Furatena* (en el inicio del libreto se puede leer Tragedia lírica). Expresa el compositor que desde joven tuvo el deseo de alguna vez componer una ópera. Sin embargo ante la carencia de conocimientos para tal empresa, no pudo llevar a feliz término esta idea durante mucho tiempo, ya que el tratamiento que exige una obra para el teatro lírico, como es bien sabido exige saberes más allá de las partituras. En un principio, Uribe Holguín estudió muy de cerca obras del verismo italiano tales como *I Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana* y *La Bohème*. Posteriormente se apasiona por las obras de Jules Massenet, especialmente *Manon*. Pero cuando el compositor conoce las obras de Wagner, sufre una especie de catarsis que le transforma todo su gusto operístico. Decide entonces seguir una línea alemana a la hora de afrontar su proyectada ópera. Se imaginaba libretos y tenía en mente llegar a componer una especie de tetralogía chibcha que compitiera con *El anillo de los Nibelungos* [¿Acaso deseaba llevar a la práctica una especie de proyecto de envergadura nacional al estilo Wagner?]³, e incluso compuso algunos preludios para esta ópera aún carente de argumento. Es importante anotar que el *trozo en el sentimiento popular op. 22 No 2* lleva por título *Pequeña historia de Furatena*.

³ Acotación del autor de la monografía.

Uribe Holguín llegó a charlar y proyectar el libreto con varios poetas. Por ejemplo, Guillermo Valencia ofreció ser para él una especie de Luis II de Baviera. Se planteó un libreto sobre Caupolicán con Aquilino Villegas, un episodio de la conquista con Max Grillo; y en París escribió un libreto sobre un cuento de Eduardo Posada que le entregó a Hernando de Vengoechea para que lo adaptara a un drama musical. Resulta notorio que en todo momento Uribe Holguín habla de drama musical y no de tragedia lírica que como se ha mencionado anteriormente, son los términos que aparecen al inicio del libreto. Todos estos proyectos quedaron solo en eso, ya que las ocupaciones en la *Schola Cantorum*, así como su creciente interés por la música sinfónica le hicieron dejar de lado esta idea por un tiempo. Pasados los años, cierto amigo del que se desconoce el nombre le recomienda observar un drama nacional de un distinguido literato colombiano del cual sugiere poner música y convertirlo en obra lírica. Confiesa Uribe Holguín que le parecía una pieza interesante pero alejada de sus intenciones operísticas. Sin embargo, justo en ese momento renace en él la idea casi que obsesiva de componer un drama musical pero con texto y música propios (definitivamente al estilo Wagner). Una vez fijada la temática del mismo, el texto lo redacta en pocos días, ocurriendo lo contrario con la música. Realizado un primer boceto de la partitura, inicia la instrumentación de acto y medio, sin embargo posteriormente cambia tantas partes, que en palabras del compositor poco subsistió de esa primera versión. El autor se preocupa por ser innovador, no desea repetir lo que musicalmente hasta ahora ha hecho, pero a su vez quiere estar a la altura de su música anterior. Es más, llegó a pensar que no terminaría de componerla. Finalmente en la última página de la partitura manuscrita y autógrafa de la ópera se puede leer: **11 de Octubre de 1943.**

Imagen No 6: Primera página del score general de *Furatena*.



Fuente: <file:///C:/Users/user/Downloads/furatena.pdf>

En entrevista con Guillermo Rendón, el maestro habla sobre ésta, su más ambiciosa composición:

G. R: ¿Cuál es su obra preferida, si es que tiene preferencia por alguna de ellas?

U. H: Es muy difícil decidirse. Mi obra *Furatena* reúne una gran orquesta, solistas y coro. Nunca pudo ser ejecutada. No disponemos de una sala adecuada para acomodar siquiera la orquesta. Necesita más de ciento treinta ejecutantes. La obra con texto en castellano y en prosa, con su primer acto en forma de concierto, tiene ritmos maravillosos. No tiene arias. Es una cosa semejante a *Pelléas et Melisande* de Debussy y a *Salomé* de Dukas (sic. Lo correcto es Richard Strauss)⁴ pero en sentido (forma y expresividad). Mi tristeza más grande es morirme sin conocerla. (Duque: 2008).

⁴ Acotación del autor de la monografía.

De hecho, tal como lo dijo el compositor, y de acuerdo a lo expresado por Perdomo Escobar, el acto I en versión de concierto fue interpretado el 30 de septiembre de 1962 por la Orquesta sinfónica de Colombia bajo la dirección del maestro Olav Roots. Sin embargo, la información ofrecida en el programa de mano de esta velada, no concuerda con los datos de aquél, pues según esto, dicho estreno tuvo lugar el 19 de octubre de ese mismo año a las 6:45 pm. En efecto, acompañó en la interpretación la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigida por Roots. La maestra Elsa Gutiérrez quien hizo parte de los intérpretes, expresa que a pesar de que ella recuerda muy poco sobre las incidencias de dicho evento, tal vez hubo una sola función, y que la fecha correcta, probablemente sea la ofrecida por el programa de mano, ya que no resulta habitual ofrecer dos conciertos de un mismo montaje con tanto tiempo de por medio -Septiembre 30/ Octubre 19-. (E. Gutiérrez. Comunicación personal. Junio 01 de 2015). Por otro lado, existen testimonios de que mucho antes de su estreno oficial, en la década de los años 40, el compositor hizo una presentación en sociedad de algunos fragmentos y temas de su obra. En el artículo titulado *Furatena*, del autor José Ignacio Libreros, publicado en la Revista *Vida de la Compañía Colombiana de Seguros*, No 25, de Febrero de 1949, se puede leer lo siguiente: “A fines de 1946, en función de gala, se daban a conocer en el teatro Colón algunos fragmentos de *Furatena*”. (Libreros, 1949: Págs. 19-20). Asimismo Fernando Guillén Martínez en su artículo *Furatena y tres ballets criollos*, publicado en *Revista de las Indias*, tomo 30 No 94 de octubre de 1946, también hace referencia a dicha gala, y al parecer fue el mismo compositor quien dirigió a la Orquesta Sinfónica de Bogotá según palabras del escritor (Sic. Lo correcto es Sinfónica de Colombia), en un teatro a medio llenar.

De todas formas, el estreno oficial no fue sino hasta 1962 como se menciona arriba, y los cantantes solistas fueron los siguientes: La soprano Dolly Rubens en el papel protagónico de *Furatena*, el barítono Marcel Stambach en los papeles de Anabí y Fasuca, la contralto Judith Voelkl en el personaje de Nayra, el bajo Álvaro Guerrero que encarnó a Chasui, Santiago Belza por su lado fue el intérprete de

Don Álvaro y Marina Tafur, soprano, junto a Elsa Gutiérrez, mezzosoprano, dieron vida a los personajes secundarios de las hechiceras.

CAPÍTULO 4.

Metodología.

4.1 Referentes.

Se hace alusión en primera instancia a la definición que del término musicología ofreció la *American Musicological Society* en 1955: “Un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del Arte Musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural”. (López, 2007: pág. 2). Y en segundo lugar, también a la que López Cano ofrece en su texto *Musicología, manual de Usuario*, “Estudio académico de la música no en su aspecto práctico como puede ser la interpretación o la composición, sino en una dimensión teórica y discursiva...” (López, 2007: pág. 2). Por otro lado, Jacques Chailley en *Compendio de musicología*, afirma que esta disciplina es una:

Ciencia que permite ir más allá que los que nos han precedido en el conocimiento de la música y su historia. Vemos así que se diferencia de la historia de la música, que es simple conocimiento, y de la musicografía, que consiste en escribir sobre música sin prejuzgar sobre el contenido de lo que se escribe. No es musicología lo que no aporta trabajo nuevo y de primera mano a partir de fuentes, con el resultado de un aumento de conocimientos en relación a lo que existía antes. (Chailley. 1991: pág. 25).

Y prosigue Chailley: “La musicología no es sólo una investigación intelectual, sino también una reflexión en que se pone en juego, además del conocimiento de la *Musikwissenschaft* [palabra alemana para musicología]⁵, la intuición y la sensibilidad” (Chailley. 1991: pág. 25).

Por lo tanto y según lo anterior, se considera que esta monografía reúne elementos propios de diseños históricos, musicográficos y musicológicos, **por cuanto** centra su atención en una ópera compuesta por un músico colombiano a mediados del pasado siglo XX. Quiere decir esto, que además de ofrecer una correspondiente contextualización histórica de la época del compositor y su obra, algo de lo ya se ha escrito, a partir de ello y a través del análisis de la pieza, aporta conocimientos hasta ahora ignorados sobre *Furatena*.

⁵ Acotación del autor de la monografía.

4.2 Fundamentos para el análisis.

Como se mencionó en los objetivos específicos, se inició por abordar de una forma general el momento histórico musical que vivía el país en los años de Guillermo Uribe Holguín, así como una aproximación a su estilo de composición. Para esto, los autores que se tomaron como fundamento fueron los maestros Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque, tal como ya lo conoce el lector.

Por su parte, para el análisis de los aspectos teatrales y dramáticos, el documento sentó sus bases en reconocidos autores con amplia trayectoria en las artes escénicas. En primer lugar, el maestro Carlos Sepúlveda, reconocido dramaturgo Colombiano y docente del departamento de Artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. George Laferrière, Tomás Motos y Francisca Domingo del Campo, son asimismo expertos en dicho arte, quienes con sus enfoques estructuralistas a la hora de abordar un análisis teatral dieron los soportes necesarios para el acercamiento de este tipo, que se realizó en el trabajo. Los tres son reconocidos pedagogos y docentes del ramo, los dos últimos, españoles.

Finalmente, los aspectos musicales que se analizaron, estuvieron referenciados en Percy A. Scholes, quien con su *Diccionario Oxford de la música* aporta los cimientos para una adecuada clasificación de la voz humana cantada; y Jan La Rue, académico, perito en análisis musical, también dentro de una óptica estructuralista, que sin embargo, valora la obra como una unidad macro que no puede ser perdida de vista dentro del conjunto de partes.

4.3 Diseño Metodológico.

En relación con cada objetivo específico propuesto, se desprendieron determinadas tareas de investigación apoyadas en diversas herramientas, constituyendo así el siguiente diseño:

1. Consulta de textos y/o documentos que tratan la temática del momento musical que vivía Colombia en la época del compositor así como su estilística y las circunstancias de creación de la obra, teniendo como apoyo los documentos y autores anteriormente señalados.

2. Entrevistas a personas que con su experiencia y labor, están directamente relacionadas con el asunto, y por ende, pudieron aportar importantes testimonios y conocimientos; tales como los maestros Rondy Torres, Carlos Sepúlveda, Alejandro Chacón, Elsa Gutiérrez, y María Padilla, bibliotecaria del Patronato de Artes.
3. Revisión y estudio del libreto de la ópera, para la correspondiente descripción y/o narración del argumento, análisis de su estructura y significado ideológico, estético y/o político.
4. Selección y transcripción de determinadas partes de la ópera en su reducción para voces y piano (con la debida autorización por derechos de autor), y realización de su análisis musical (estilístico, melódico, vocal, armónico, instrumental y formal). La única grabación en audio del estreno del acto I de la obra, constituyó una valiosa herramienta para esta tarea.

CAPÍTULO 5.

Furatena. Acercamiento a sus elementos teatrales y dramáticos.

5.1 Temática.

Guillermo Uribe Holguín bautiza su obra con el nombre de *Tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros*. La acción de la misma transcurre a mediados del siglo XVI, durante la conquista española en América. El tema principal es una melodramática historia de amor entre Furatena, cacica de los Muzos y Don Álvaro, oficial español que lidera la expedición conquistadora. La relación entre estos dos personajes principales, no es sino el pretexto para plantear de una forma fantástica el problema social y político que fue y que aún representa uno de los períodos más violentos y desdichados de la historia de la humanidad como lo fue la conquista. En el repertorio lírico existen muy pocas referencias a óperas que aborden esta temática. En este sentido, vale citar a *Montezuma* de Antonio Vivaldi. Ópera *pasticcio* que recientemente en 1992 fue desempolvada por el director Jean Claude Malgoire, la cual trata acerca de la invasión de Cortés a territorio mexicano en tiempos de su último emperador. Jean Philippe Rameau a su vez con *Les Indes Galantes* toca de una forma tangencial este asunto. También se encuentra la infortunada y deficiente *Alzira*, obra de los años en las galeras del joven Giuseppe Verdi. Ésta última, narra la historia de una princesa Inca que es obligada a casarse con un gobernador español. Por otro lado, a finales del siglo XIX y principios del XX, se dio en el Perú una tradición compositiva dentro del género operístico que tenía como base, temáticas relativas a la cultura Inca. Tal es el caso de *Atahualpa* de Carlo Enrico Pasta y *Ollanta* de José María Valle Riestra, obras que revelan el influjo de la técnica y escuela italianas. Por su parte, y para la misma época, el compositor mexicano Aniceto Ortega compone su ópera *Guatimozín*, influenciada por la música de Weber y también con tratamiento indígena incluyendo instrumentos autóctonos. Entre los compositores argentinos que crearon obras dentro de esta lógica tenemos a Alfredo Schiuma con *Tabaré* y *Las vírgenes del sol*, Gilardo Gilardi con *La leyenda de Urutaú* y Constantino Gaito con *Ollantay*.

Pero como puede verse, son tentativas un poco aisladas que no reflejan el común denominador del grueso de la producción operística.

5.2 Personajes y argumento.

Los personajes de *Furatena* son los siguientes:

Furatena, Cacica soberana de la tribu de los Muzos.

Don Álvaro, Capitán de la expedición española.

Anabí, Viejo servidor de Otemate, quien fuera padre de Furatena. Al momento de la acción es criado de ésta.

Nayra, doncella de la cacica, hija de Anabí.

Fasuca, Anciano sabio y augur.

Chasui, Agorero.

Fernández, Oficial de la expedición.

Pérez, Soldado.

Archila, Soldado.

Amiarí, Bailarina hechicera.

Soldados conquistadores, indígenas de ambos sexos.

La fábula cronológica detallada (o sinopsis argumental si lo prefiere el lector), la cual se basa en las sugerencias del texto *Análisis de textos teatrales* de George Laferrière y Tomás Motos se puede leer a continuación.

Acto I⁶.

En el jardín del palacio de Furatena. En primer plano se observa un árbol con flores rosadas lilas. Tarde clara y el sol ilumina la escena. Furatena está dormitando en su hamaca. Anabí la contempla. Ella despierta y nota el semblante sombrío de su criado; le recomienda cambiar de ánimo y gozar de la vida, pues aún no es viejo. Éste alaba la belleza de su señora, la cual es consciente de ello, se ufana y se siente alagada. Anabí le

⁶ Fábula cronológica realizada por el autor de la monografía, basada en el libreto editado de la ópera.

expresa que su corazón late, pero de angustia. Al pedir una explicación al respecto, éste le comunica que extranjeros insolentes y desconocidos pisan sus dominios. Furatena lo duda, pero Anabí ofrece más detalles al respecto, según los cuales todos temen a estos seres que parecen tener origen divino así como dos cabezas. Furatena insta a la lucha y a derramar la sangre del extranjero. La que sobre, será bebida. También trata de alejar el temor de Anabí y le ordena alistar todo para la batalla contra el enemigo. Acogiéndose a los deseos de la cacica, éste sugiere consultar los oráculos como es la costumbre hacer en tales circunstancias y ocultar el palacio por seguridad y prevención. Furatena acepta y el rito se realizará pronto. Al quedar sola, un pájaro choca fuertemente contra un árbol precipitándose a tierra, la soberana de los Muzos se cubre el rostro con las manos. Aparece Nayra. Furatena le comenta el suceso del pájaro y le revela que por primera vez siente miedo, y al pasar una bandada de aves graznando nuevamente se cubre el rostro. La tarde oscurece poco a poco. Nayra recibe de su señora la orden de preparar sus vestiduras de gala para el rito que se avecina durante el cual invocará a la Reina de la noche. A poco llegan siervos que forman hogueras en forma circular; luego los augures trayendo un ídolo de barro. También los músicos hacen su aparición junto con mujeres que traen aves y serpientes. Chasui y Fasuca, agoreros, siempre confrontan ideas opuestas sobre el porvenir de su raza. Mientras el primero es muy pesimista, el segundo es bastante optimista. Imponente y ataviada con gran gala aparece Furatena. Los concurrentes dan la espalda en señal de reverencia hacia su señora. Se da inicio al rito. Se enciende la primera hoguera, el humo sube inclinándose a un lado. Al encenderse la segunda hoguera, un relámpago ilumina la escena. A continuación tiene lugar la danza de la hechicera Amiarí con el fin de descifrar el significado del humo. Éste, sube en todas las direcciones debido al frenesí de los movimientos de la bailarina, quien casi desnuda cae a tierra al final de la danza. Luego se lanza al suelo una serpiente que huye por las escalinatas que conducen a palacio. Al lanzar al aire unos tordos negros, éstos vuelan asustados perdiéndose en el horizonte. En estos momentos Chasui revela un inquietante sueño que tuvo en relación con el destino de su tribu. Luego traen el ave muerta que chocó contra el árbol. Al examinarla, encuentran dentro un proyectil que los indígenas no reconocen. Furatena exhorta a su tribu a enfrentar al enemigo e invoca a la Reina de la noche contra la amenaza extranjera. El pueblo acompaña en su furor a la cacica. Todos salen, quedando ésta, sola con su criada en el jardín. Noche serena. Nayra le quita todas las joyas y le pone el manto real. Se dispone a dormir al aire libre cuando se escucha un ruido creciente. Son guerreros que le traen un prisionero bajo el efecto de un somnífero. Furatena ordena atarlo al árbol para asesinarlo cuando despierte, sacarle el corazón y beber su sangre. Al quedar con el prisionero trata de matarlo apuntando con una flecha, pero en este instante aparece la luna que ilumina el rostro del extranjero. Temblorosa lo desata del árbol, y al poner en su nariz un calabazo, Don Álvaro despierta. Al verse cara a cara, ambos quedan perdidamente

enamorados. Don Álvaro le revela que no es ningún dios, sino un hombre aventurero de carne y hueso como cualquier otro. Por su parte, la cacica queda prendada con las facciones para ella extrañas del capitán. Cuando éste coge sus manos, el manto de Furatena cae, dejándola casi desnuda. Se abrazan extasiados y se funden en un beso. Las flores del árbol caen e inundan el suelo alrededor de los amantes.

Acto II.

Primer cuadro.

En la casa de Anabí, Furatena y Don Álvaro se contemplan sentados sobre una banca de guadua. Se intercambian palabras de amor, y éste le promete atravesar los mares y llevarla a su patria. Se besan. Llega el criado informando a Don Álvaro que los cazadores lo están esperando. El capitán toma su arma despidiéndose de su esposa, quien le pide no tardar, pues las sombras de la noche le aterran sin su presencia. Quedan solos Furatena y Anabí. La cacica le confiesa su felicidad, mientras que su siervo le reprocha los paulatinos cambios en sus costumbres. Le recuerda el mandato de Otemate de no permitir que ningún hombre la desposara. Aquélla, insiste en su amor por Don Álvaro, pero Anabí piensa que el extranjero conoce todo sobre el tesoro de su señora y trata de persuadir a ésta para que se convenza que su esposo y sus amigos solo buscan saciar su sed por riquezas. Furatena dice que jamás le ha revelado el secreto de su palacio y le confiesa que espera un hijo del capitán. Anabí baja la mirada. Aparece Nayra trayendo frutas, y mientras las dos mujeres se muestran felices por tanta ventura, Anabí permanece con ánimo sombrío presintiendo siniestros sucesos. Regresa Don Álvaro con su presa en la mano y seguido de indígenas cargados con aves muertas. Al quedar sola la pareja, nuevamente se intercambian votos de amor, no sin informarle Don Álvaro de Mendoza a su esposa, que tiene intenciones de ir en busca de sus compañeros ya que éstos lo creen muerto. De manera que partirá con Furatena para presentarla a los suyos.

Segundo cuadro:

El campamento español en tierra de los chibchas. Es de tarde y el crepúsculo comienza. Al fondo se observa la silueta de un templo. Un soldado, Pérez, conversa con una india. Ésta, debe llevarle información sobre oro a cambio de vino. Un indígena se acerca a la india quejándose del trato de los conquistadores, lo cual es justificado por la mujer con el beneficio obtenido del preciado licor. De una tolda sale el oficial Fernández acompañado de su ordenanza. Da la orden de desensillar caballos y enviar a todos a dormir después de la cena. El ordenanza pregunta si habrá ataque esta noche. Fernández con furia responde que no es de su incumbencia saberlo. Todos se van, pero dentro de las toldas aún se escucha el jolgorio de españoles e indígenas. A lo lejos se ven venir tres figuras. Una de

éstas, bate un pañuelo blanco. Se genera un alboroto. Salen varios soldados incluyendo a Fernández, quienes descubren que se trata de Don Álvaro de Mendoza. Él, presenta a su esposa, mientras todos apreciando su belleza, se toman a broma el hecho de que pueda ser realmente su consorte. El capitán exige respeto por Furatena, quien se presenta amistosamente. Las bromas y sospechas hacia la cacica continúan y Don Álvaro enfadado y blandiendo su espada, reta a duelo a todo aquel que siga mancillando su honor y el de su mujer. Fernández impone la paz dando la bienvenida al aguerrido capitán y a Furatena. Entran a la tolda. La india sospecha de esta bella mujer. Sugiere que tal vez sea la misteriosa y bella soberana de cuya hermosura y riqueza tanto se habla. Le dice a Pérez que haga hablar al guía que ha traído a la pareja. Éste, entra y al salir con el baquiano, lo interroga en vano. Enfadado, está a punto de agredirlo cuando aparece Furatena seguida por varios militares que la contemplan extasiados. Extrañada al ver a su guía arrodillado, lo reprocha y le ordena entrar. Pérez y un soldado se acercan a la cacica y tratan descaradamente de flirtear con ella. Furatena indignada regresa, no sin antes exigirles que se disculpen. Pérez y el soldado, a poco se van a beber.

La escena queda sola. Ha llegado la noche. De repente se escucha una algarabía lejana y se ve subir una creciente columna de humo con llamas. Un centinela da la alerta de fuego. Todos salen de la tolda. Momentos de confusión. Furatena agarrando a su esposo, impide que éste acuda al saqueo del templo ardiendo, que es lo que muchos hacen. Queda en escena la pareja de esposos y el guía. Furatena llora al observar tan horrenda visión recordando los malos presagios de los oráculos. Don Álvaro indiferente ante esto, le reprocha sus lágrimas, pero ésta continúa lamentando la muerte de sus dioses, lo cual da la razón a De Mendoza quien cree que éstos, son frágiles. Proclama ante ella la superioridad de su Dios. La cacica tiene prisa por regresar a casa. No quiere seguir presenciando tan terrible espectáculo, y diciéndole a su esposo que de ser necesario se acogerá a su religión, le ruega retornar con los suyos. Don Álvaro entra en busca de sus armas. Entre tanto, Furatena le ordena al guía adelantarse y comunicar a Anabí que descubra el palacio y lo adorne fastuosamente para su llegada. Al salir el capitán, grita un adiós a los suyos y abrazado a Furatena, emprende su regreso.

Acto tercero.

Primer cuadro.

En el palacio de Furatena. Suntuoso salón con piedras incrustadas de esmeraldas. Anabí y Nayra arreglan y ponen flores. Ambos están extrañados ante la orden de la cacica. Anabí cada vez más, está seguro del irreversible cambio de su señora. Un paje anuncia la llegada de la pareja de esposos. Nayra canta una canción que presagia la muerte de la reina. Llegan Furatena y Don Álvaro. Éste queda impresionado ante la majestuosidad del lugar.

Vuelan mariposas azules. Pregunta a Anabí por la antigüedad del palacio y la forma en que lo heredó su mujer. El criado narra la mítica historia y de cómo la cacica quedó huérfana quedando bajo la protección de su padre Otemate. Ruidos de gente que llega interrumpen el relato. Anabí sale de escena. Aparece Furatena vestida de gala y revela su verdadera identidad a Don Álvaro. Le ofrece todas sus riquezas, aceptando éste por insistencia de ella, después de haberlas rechazado. Entre tanto, el pueblo clama por la muerte del traidor raptor de la soberana, pero ésta lo presenta ante todos como el rey de los Muzos. Don Álvaro jura lealtad al pueblo en cumplimiento de su deber. Todos aceptan y lo proclaman como su señor. Queda sola la pareja. Don Álvaro expresa el temor de la posible llegada de los suyos para satisfacer su desmedida ambición por oro. Furatena le confiesa que en caso tal, si sus dioses la abandonasen, el estar a su lado le bastará como consuelo. Éste la exhorta entonces a acogerse a su único y verdadero Dios. Su esposa acepta tirando un ídolo al suelo. Con la llegada del alba, Furatena será bautizada en agua por su esposo. Van a su habitación. Entran Nayra y su padre quienes observan con sorpresa que sus dioses ruedan por el piso, comprendiendo que su cacica no les pertenece más.

Segundo cuadro:

En el jardín del palacio de Furatena. Llegan dos emisarios quienes dan la alerta de batalla con los extranjeros en el poblado. Aparecen Don Álvaro, Nayra y Anabí. El primero parte al combate ordenando que su esposa no se entere de lo que está sucediendo. Anabí le sigue. Chasui y Fasuca nuevamente se enfrentan con ideas optimistas y pesimistas respecto a lo que está por suceder. Llega la soberana de los Muzos. Fasuca le recomienda protección. Ésta pregunta por su amado, y dándose cuenta de lo que ocurre quiere combatir al lado de Don Álvaro. Fasuca y Nayra se lo impiden, pero al exigir que le obedezcan, le alcanzan una flecha. En ese momento entra el cortejo fúnebre del cacique-capitán con Anabí a la cabeza. La mujer se tira sobre el cadáver y reprocha al Dios de su esposo por haberla abandonado. Se incorpora; ordena llevar el cadáver al pie del árbol florecido y destruir el palacio inmediatamente, deslizando rocas sobre él. Recoge la flecha y sigue al cortejo. Se observan piedras cayendo, cubriendo la morada real, y el techado del mismo ardiendo en llamas. El cadáver es colocado bajo el árbol. Reniega de las riquezas y les ordena regresar a su lugar prístino en las entrañas de la tierra, atravesándose luego con el dardo que tenía destinado al enemigo. Sus últimas palabras van dirigidas a su amado a quien pide la espere en su viaje juntos a la eternidad. Llegan conquistadores con armas y banderas. La tribu huye. Anabí desciende del lugar de las rocas y se acerca a los conquistadores, pero es herido con una lanza. Se somete resignado pidiendo respeto por sus amos. Al llegar Fernández, todos se dan cuenta de la muerte de la pareja. Traen prisionera a Nayra quien igualmente resignada es dejada al cuidado del oficial español a petición de su padre. Éste, antes de morir, recrimina a los españoles todas sus infamias y les advierte que jamás

encontrarán las riquezas. Fernández, extendiendo la bandera de España sobre los cuerpos exánimes de los amantes, sella con sus sangres el primer pacto entre dos razas que se encuentran y a la fuerza se unen.

El libreto de la obra escrito en prosa por el mismo compositor, solo ofrece un muy breve fragmento en verso: la canción de Nayra en el Acto III que presagia la muerte de la soberana.

Pasó la barca el río,
Llevaron la doncella.
¡Oh! Amor mío,
¿Viviré yo sin ella?
Volvió la barca un día,
con la virgen dormida.
¡Oh! Pena mía,
recobrarla sin vida.

Es importante también anotar que el autor se vale de muchas acotaciones durante el curso del mismo. Éstas, principalmente tienen como función ofrecer información respecto a la descripción física de los personajes y de su vestuario, así como de sus estados anímicos; y desde luego los ambientes y espacios en los cuales se desenvuelve la acción. La progresión de la obra es lineal, y la totalidad de la acción demora aproximadamente unos pocos meses hasta su fatal desenlace. Es notorio que existe un personaje ausente que ha fallecido al inicio: Otemate, el cual de una u otra forma resulta importante debido a su alusión en diferentes escenas.

5.3 Consideraciones analíticas del drama.

Según el maestro Carlos Sepúlveda, profesor del Departamento de Artes escénicas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, existen en literatura tres modos diferentes de narrar, ubicándonos en una óptica platónica y aristotélica. Estos son, el lírico y el épico escritos en primera y tercera persona respectivamente, y el dramático que se maneja de una forma dialógica. Éste último, debido a las características de esta obra es el que corresponde a este trabajo monográfico. Según el profesor, en todo drama existen determinados

momentos que son claves para definir la estructura del mismo, a saber: Siempre hay un orden inicial en donde no hay conflictos y todo es perfecto. Tal es el caso del inicio de la ópera cuando aún no han llegado los conquistadores y los Muzos viven en una especie de paraíso ensoñado. Posteriormente hay un suceso que desencadena todos los problemas y conflictos que se desarrollarán durante la obra. Aquí hay que hacer alusión necesariamente al momento en que Furatena y Don Álvaro se encuentran. Luego se enamoran y se casan, y como consecuencia de esto, ocurren eventos violentos como la quema del templo de los Chibchas, entre otros, los cuales culminan en un suceso principal, que determina la instauración de un nuevo orden. Se debe observar el momento de la muerte de Don Álvaro y Furatena como tal evento que fuerza la unión de dos razas.

Según Sepúlveda, es éste un drama clásico de tipo aristotélico, muy estructurado, de gran calidad y coherente con la forma de un melodrama, algo que se tratará inmediatamente. En su opinión, de acuerdo al tipo de héroe y de conflicto que desarrolla la obra, se desprenden diferentes clases de drama. Cuando el protagonista entra en conflicto o disputa con los dioses y/o viola algún valor sagrado (vida, familia, amor, lealtad, entre otros), se considera una tragedia. En este caso siempre habrá una punición por haberse transgredido lo sacro. Cuando el tema que desarrolla una obra teatral es de carácter social y político, se dice que es una comedia. Por otro lado, en una *pieza*, el contenido psicológico debido a los conflictos internos del personaje está muy presente. Este tipo de drama suele ser de épocas más recientes que los anteriores, ya que está influenciado por el psicoanálisis Freudiano. Y finalmente, cuando un drama aborda temáticas directamente relacionadas con el universo afectivo y pasional de los personajes, se define como un melodrama. Para Sepúlveda, *Furatena* no es una tragedia tal como la titula Uribe Holguín. Lo que diga en la edición de libretos a este respecto es poco relevante. Verdaderamente este asunto se define de acuerdo a la estructura de la obra. En *Furatena* no hay ningún enfrentamiento contra los dioses, tampoco hay una transgresión de un valor considerado como sagrado; ni encontramos una punición o castigo. Por el contrario todo gira en esta ópera alrededor del valor del amor. La pareja protagónica se sacrifica en todo momento,

y al final, sus vidas carecen de importancia si está de por medio el honor y el amor. Por lo tanto, esta obra desde el punto de vista dramático es un melodrama. (C. Sepúlveda, comunicación personal, Abril 27 de 2015). Al concluir, hay una lección moral y edificante para los personajes que quedan con vida, sean indígenas o españoles, y a pesar de la muerte, el amor sale victorioso. Amor que llevó a ambos a abandonar a los suyos, a cambiar de vida, a encontrar la muerte casi que al tiempo para quedar transfigurados en la eternidad. Sin embargo, la denominación de melodrama solo es de relevante ayuda al momento de analizar la forma dramática de la obra, ya que como se verá en el siguiente capítulo, el termino Tragedia Lírica es fundamental para entender algunos de sus aspectos musicales.

Según Sepúlveda, en *Furatena* no se hace necesario un análisis de tipo psicológico en ninguno de sus personajes (algo que es propio de una *pieza*), ya que éstos no tienen conflictos internos. Es más, *Furatena* jamás vacila entre su patria y el amor. Está decidida por el segundo. No obstante, todos los personajes tengan o no esta clase de turbaciones afectivas, sí poseen un carácter definido. Y eso es lo que se abordará a continuación, a la luz de lo que sugiere el texto *Análisis de textos teatrales* antes mencionado.

5.4 Carácter de los personajes.

El documento mecanografiado que fue escrito por el compositor en fecha no especificada, como ya el lector sabe, son comentarios sobre su única ópera. Este testimonio resulta de vital importancia a la hora de definir el carácter de los personajes. Según Uribe Holguín, Anabí es el eje de la ópera, personaje con importancia capital. Su amor oculto por la cacica y su total sumisión a ella, su renuncia a ese amor cuando el extranjero se cruza en el camino de todos, su sacrificio en defensa de esa especie de ídolo que es su señora, constituyen para Uribe Holguín “la espina dorsal de la tragedia lírica”⁷.

⁷ Texto citado en el documento mecanografiado por el músico con comentarios sobre *Furatena*, sala de libros raros y manuscritos Biblioteca Luis Ángel Arango, con fecha desconocida. (Anexo No 1).

Asimismo para el músico, Furatena es una mujer sensual y apasionada, altiva y sedienta de sangre, la cual se transformó a causa del amor. Don Álvaro es un caballero hidalgo, valeroso y aventurero. Los dos augures, ambos hechiceros y supersticiosos. Uno filósofo y optimista, el otro ciego y pesimista (Ver CD, anexo No 1).

Para complementar y ampliar la visión del compositor respecto a sus personajes, el autor de esta monografía extiende estas caracterizaciones. Se hace la aclaración que se transcribirán frases del libreto editado de la ópera (Uribe: 1950.) para mayor comprensión del lector. Furatena es una mujer vanidosa. Ante todos, luce como una reina, siempre arrogante y todopoderosa. Cada vez que le adulan su belleza, se siente halagada:

FURATENA: Todos me dicen bella. Quién pudiera mirarse, para saber si es cierto lo que tanto se oye. (Acto I).

Sin embargo es débil, con carencia profunda de amor. Sin haber encontrado un hombre adecuado entre su tribu, al ver por primera vez la piel blanca de Don Álvaro queda prendada y decide inmediatamente que él es el elegido para llenar los vacíos de su corazón. Se cree reina, pero no lo es. En el primer acto podemos ver como siente temores y miedos frente a los pájaros que caen y graznan por los cielos. En el acto I le dice a Nayra:

FURATENA: ¿Has sentido? ¿Has oído caer un inmenso pájaro aquí no más?...
...Nayra, tengo miedo; es la primera vez que siento miedo. (Acto I).

Demuestra con ello que dista mucho de ser una mujer segura de sí misma. Es muy supersticiosa. No es reina porque no le interesa en lo más mínimo gobernar. Además, en este sentido se muestra egoísta por importarle solo su beneficio, ignorando completamente el futuro de su gente y haciendo de lado los consejos de Anabí. Es una heroína atípica en el rigor clásico como tal. Mientras Aída y Norma viven fluctuando agónicamente entre el amor y el deber por la patria, Furatena en ningún momento lo duda. Para ella lo único importante es el amor. Tampoco es reina, porque es ingenua. Si fuese hábil gobernante y estratega, hubiera entendido

de inmediato que aunque enamorada de Don Álvaro, tal relación la llevaría junto con su gente a la destrucción total. Sin embargo, es una mujer abnegada y fiel en el amor hasta las últimas consecuencias. Al finalizar la ópera, al darse cuenta que su amado lucha a favor de los suyos y por ella, expresa:

FURATENA: Partió a la lucha. Déjame ir. Mi puesto es a su lado. Venceremos o moriremos, pero juntos. Dame una flecha. (Acto III, segundo cuadro).

Recuerda en ese sentido a Isolda quien antes de amar a Tristán lo odiaba y deseaba su muerte. Al contrario de ésta, Furatena no conocía a Álvaro al iniciar la ópera, pero a semejanza suya y a pesar de ello, deseaba su muerte, cegada por el odio al extranjero. El encuentro entre ambos es la equivalencia al filtro de amor bebido por los dos héroes wagnerianos. Paralelo a esto, si se tiene en cuenta que Uribe Holguín realizó una recreación fantástica del mito, se puede apreciar una contradicción real entre el carácter caníbal de la protagonista y su nobleza y delicadeza a la hora de amar. No resulta verosímil que una persona con deseos tan instintivos y oscuros, propios de quien consume carne y sangre humanas, sea capaz de amar de la forma tan trascendental que lo hace la heroína indígena, así esta sufra una especie de catarsis a través del amor por Don Álvaro. En el acto I, antes de ver el cuerpo dormido del conquistador, exclama⁸:

FURATENA: Cuando vuelva a la vida, le sacaremos el corazón, a ver cómo palpita y beberemos su helada sangre.

Por su parte este último personaje es un poco más tradicional en el ámbito de los tenores operísticos. Se remembra en él la altivez del Vasco de Gama de *L'africaine* de Meyerbeer, y su relación con Sélika. Sin embargo, en esta ópera, de Gama es un aventurero descubridor – conquistador, que al caer cautivo en el exótico país que descubre en África, y creyendo muerta a su amada Inés, acepta el amor de Sélika, cuando ésta miente, haciéndolo pasar ante su pueblo como esposo, para salvarle la vida. Luego, cuando la amante del héroe aparece viva, la reina africana entiende que su fingido consorte no ha dejado de amarla, y los deja regresar a Europa, para después suicidarse.

⁸ En el libreto mecanografiado de la ópera, en algunas partes, el nombre *Don Álvaro* aparece tachado y reemplazado por *Don Lázaro*. Sin embargo, en la partitura nunca se utiliza este último término.

En el héroe de *Furatena* también se encuentran rasgos del Pinkerton de *Madama Butterfly*. Es arrogante, se cree superior a la cacica y también proclama la superioridad de su fe y de su civilización; pero a diferencia del personaje pucciniano, es entregado hasta la muerte en lo que respecta al amor:

FURATENA: Mueren mis dioses.

DON ÁLVARO: Si mueren prueba de que son frágiles. Te haré conocer el mío, el verdadero, el que no puede morir. Sobre las ruinas de estos templos caducos, levantaremos catedrales cuyas torres se erguirán gigantescas y orgullosas, Desafiando al huracán y al fuego y proclamando la gloria del Dios único; monumentos de triunfo, siempre en pie, para dar testimonio de la fe inquebrantable de pueblos ya civilizados. (Acto II, segundo cuadro).

Momentos después, cuando huye con Furatena del lugar del incendio del templo de los Chibchas, escuchamos de su voz lo siguiente:

DON ÁLVARO: Mira que tú también me cambias. Adiós a mi gente. Os dejo, viejos camaradas, para no volver a veros; ingreso en otros lares. ¡Adiós! (Acto segundo, segundo cuadro).

Anabí, por su parte, es un rol para barítono poco habitual, a pesar de ser considerado por Uribe Holguín como el eje del drama lírico. Probablemente un Verdi o un Wagner le hubieran dibujado un perfil perverso y vengativo interponiéndose entre el amor de la pareja protagónica. Si se le compara con el Nélusko de la aludida ópera de Meyerbeer, además del paralelo exótico que poseen ambos personajes, se observa el hecho de que ambos aman secretamente a su señora:

ANABÍ: Muy abiertos tenía mis ojos, deleitándome en tu belleza. (Acto I).

Pero contrario a éste y de los barítonos italianos o románticos, aunque siempre está en desacuerdo con Furatena, y aun amándola, jamás decide hacer nada en contra de ella ni de Don Álvaro. Es más, acepta resignado la autoridad del capitán y del conquistador Fernández:

SOLDADO: Mentecato. ¿Pretendes tú solo contenernos?

ANABÍ: No lo pretendo. Soy vuestro prisionero y podéis acabar de matarme, pero respetaréis a mis amos. (Acto III, segundo cuadro).

Aunque secundarios en el drama, resultan interesantes Chasui y Fasuca. Son dos sabios y augures que siempre están profetizando lo que está por suceder, pero lo que uno niega, el otro lo afirma. Uno es pesimista, el otro es optimista, tal como lo expresa el compositor. Probablemente se puede ver en ellos la eterna dualidad que divide la mente y el espíritu humanos, así como la confrontación siempre filosófica entre el bien y el mal:

CHASUI: Noche oscura.

FASUCA: Rugen los vientos en la hondonada.

CHASUI: Son sus armas.

FASUCA: ¿Acaso no distingues? Es una tormenta.

CHASUI: Hay manchas de sangre en el cielo.

FASUCA: Siempre tus ojos vieron sangre.

CHASUI: Y nunca me engañaron.

FASUCA: Pero sí a los demás.

CHASUI: Cuando quiera que vieron sangre,

la hubo pronto derramada por los hombres.

FASUCA: Para procurarnos nuevas glorias y aumentar nuestro prestigio...

(Acto I).

Los demás personajes son totalmente secundarios y Uribe Holguín no deja ver nada profundo del carácter de éstos, razón por la cual no se traza un perfil de los mismos.

5.5 Paralelos entre Furatena y óperas célebres del repertorio lírico europeo.

De antemano se deja claro que no se pretende afirmar que Uribe Holguín se haya inspirado o tratado de imitar determinadas situaciones de otras óperas célebres ya

consolidadas del repertorio. Sin embargo es curioso hacer notar estas similitudes. Indudablemente es una ópera que en lo dramático está permeada por el influjo simbolista de *Pelléas et Melisande* de Debussy, sin que llegue a ser considerada como tal. Ésta, como se sabe, es una ópera basada en el drama homónimo de Maurice Maeterlinck. Obra constantemente atravesada por un cúmulo de presagios oscuros. En *Furatena* se acusa claramente la misma característica. Expresado por el mismo compositor, en la aparente calma del acto II cuando Nayra llega con las frutas, ésta dice *Siempre para morir da el árbol su mejor cosecha*. Todo lo cual es un presagio involuntario. Posteriormente Anabí canta *Si no siempre los malos sueños realizáronse, no hay razón para que los buenos se realicen* (sin embargo, aquí como en tantas otras partes, la partitura difiere ligeramente del libreto editado. En la ésta se puede leer...*para que los buenos se vuelvan realidades*). Y más adelante cuando Don Álvaro llega con las aves muertas que cazó, también Anabí exclama *Parecen las víctimas de todo un ejército* (Ver CD, anexo No 1). Igualmente hay otro funesto presagio de la muerte de *Furatena* en el momento en que Nayra canta su desprevenida canción en el primer cuadro del acto III. Aunque resulta claro que los personajes de Uribe Holguín sí saben dónde están y de donde vienen, contrario a los del *Pelléas*, el pesimismo y el mal augurio son constantes en ambos dramas.

El autor también dejó valiosas claves de algunos detalles en apariencia irrelevantes acerca de su ópera. Expresa que su intención fue desarrollar la trama sin trabas ni accidentes inútiles, con una total unidad de acción; razón por la cual se abstuvo de componer un prelude, sustituyéndolo por una pequeña exposición temática con el fin de constituir el ambiente. Y en cuanto a los detalles arquitectónicos de los decorados, afirma que mezcló su imaginación con los pocos datos que al respecto ofrece la historia. Por lo tanto, las escenografías descritas en el libreto carecen de veracidad de época (anexo No 1).

Al observar detenidamente el argumento de esta ópera, no se pueden obviar otras similitudes con algunas de las más célebres obras líricas del repertorio. Y no se trata precisamente de paralelos entre personajes, sino a situaciones teatrales

como tal. Durante todo el desarrollo de *Furatena* el manejo del concepto noche, es muy importante. Los amantes se conocen de **noche** y cantan su primer dúo de amor vigilados por la luna. Furatena siente miedo al estar sola de **noche** y le pide a su esposo que no tarde al irse de cacería, para estar a su lado. El templo de los Chibchas es incendiado y saqueado de **noche**. Furatena en el rito del inicio de la ópera, invoca a La reina de la **noche** (se ignora si tenga algo que ver con el personaje homónimo de *Die Zauberflöte* de Mozart). En fin, ésta es expresada a través de la ópera con un sentido negativo. En *Tristan und Isolde* y en *Pelléas et Melisande* se dan tratamientos similares de este concepto. Sin embargo, en la ópera wagneriana, a pesar que los amantes cantan su amor también vigilados por la luna, la noche es expresada de forma esperanzadora, más que positiva. Los amantes la persiguen en todo momento porque ésta en definitiva, es la elegida para concederles la redención y la felicidad eterna. Por su parte, en la obra de Debussy, sí hay una connotación negativa de este término, o para ser más exactos, de la oscuridad. Aquí, los dos amantes y demás personajes siempre se están lamentando de lo oscuro y sombrío que es todo, y buscan con ansias pero en vano la claridad del sol. También Pelléas y Melisande tienen un encuentro amoroso a la luz de la luna.

Cuando Madama Butterfly se casa con B. F Pinkerton en la ópera de Puccini, ésta se deja absorber casi que totalmente por el amor. El tío Bonzo la maldice por ello, y posteriormente su pasión obsesiva por el marino norteamericano hace que sus costumbres y por ende sus seres queridos pasen a un plano totalmente secundario. Aunque Furatena no es maldecida, el paralelo es enorme. De hecho, como el lector bien puede apreciar en la fábula cronológica o sinopsis argumental, la heroína indígena cambia sus creencias religiosas acogándose a la fe católica, renunciando de esta manera a su cultura y valores, importándole solo su amor:

DON ÁLVARO: ¿Adorar mi Dios, al Dios único?

FURATENA: Lo adoro (se tapa los ojos con el antebrazo y acercándose a uno de los ídolos lo bota, cayendo éste al suelo en pedazos). (Acto III, primer cuadro).

Y las analogías continúan. En el primer acto de la obra de Uribe Holguín aparece una bailarina-hechicera con intenciones de adivinación y tras una frenética danza cae a tierra semidesnuda al culminar ésta. Es una situación similar al momento en que Salomé danza para su padrastro Herodes, quitándose poco a poco sus siete velos, y así satisfacer su patológico deseo de besar la cabeza de Jokanaan, en la célebre ópera de Richard Strauss.

Nuevamente Wagner. En el último de los cuatro dramas líricos que conforman la Tetralogía: *Götterdämmerung*, Brünhilde toma el anillo maldito que causó todos los conflictos de este ciclo de óperas, el cual fue forjado con el oro del Rhin. Cuando lo devuelve a sus originales aguas donde lo guardan cuidadosamente las hijas del Rhin se inmolaba, a la par que el Palacio del Walhalla cae destruido. El sentido filosófico es claro. La ambición desmedida trae problemas, y con ellos la destrucción de los humanos; por ello, lo mejor es que las riquezas siempre permanezcan vírgenes e intocables en su estado prístino y natural. Es el mismo mensaje que se expresa en *Furatena*, cuando la heroína ordena la destrucción de su palacio, y a las esmeraldas regresar a la tierra, para después suicidarse:

FURATENA: Volved riquezas a la tierra que os engendró. Que quien os codicie sufra para encontraros. Vuelva el brillante metal y vuelvan las verdes piedras a su cuna materna. (Acto III, segundo cuadro).

Por último, se hará mención de una similitud bastante interesante que existe entre la ópera colombiana y la anteriormente aludida *Montezuma* de Antonio Vivaldi. Ya se ha expresado que es ésta una ópera *pasticcio*⁹, que recién en 1992 y con motivo del quinto centenario del descubrimiento, fue reconstruida por el director y musicólogo Jean Claude Malgoire e interpretada en Montecarlo con *La Grande Ecurie et le chambre du Roi*. En la misma, Hernán Cortés es reemplazado por el personaje Fernando. La trama contiene numerosos episodios relacionados con el enfrentamiento violento entre las culturas azteca y española, pero al final del drama, Fernando perdona la vida del emperador mexicano, de su esposa Mitrena y de su hija Teutile, a cambio de que esta última se case con su hermano Don

⁹ Durante el barroco, cuando un compositor por motivos de tiempo, ensamblaba una ópera compilando arias y material musical preexistente pero con nuevo texto, terminaba creando una obra *nueva*, a la cual se le denominaba *pasticcio*.

Ramiro. Vivaldi y su libretista se apartan totalmente del rigor histórico de los hechos, tal vez con el fin de hacer un llamado a la conciliación entre dos mundos diferentes y rivales por vía pacífica, utilizando como medio, una obra artístico – musical. Ahora bien, esta especie de desenlace feliz y resignado, también se da en la obra de Uribe Holguín, y es algo que se tratará a continuación.

5.6 *Furatena a la luz del indianismo.*

Hay un aspecto vital que se aprecia en la ópera, y es que al finalizar la misma, el indígena se rinde y subordina pacíficamente frente al español, algo que tal como se expresó arriba, se aparta por completo de la veracidad de los sucesos ocurridos durante la conquista española. ¿Por qué Uribe Holguín transmite este mensaje de tal manera? Se pregunta Sepúlveda. En este momento es necesario regresar al texto de Restrepo, señalado anteriormente. Según este autor, tal como se expresó en el marco teórico, durante la época del compositor fue muy importante la discusión sobre la línea musical nacionalista-folclórica o académica de corte europeo a seguir. Existía, y aún es así, un resentimiento ancestral hacia todo lo procedente del antiguo continente, justificado en la violencia de estos eventos. Según opinión de Restrepo, *Furatena* constituye un llamado de Uribe Holguín a la conciliación y la paz por vía dócil entre ambas culturas (igual que en *Motezuma*). El autor del presente texto coincide con esta opinión. Pero el análisis de Restrepo va más allá. Durante toda la mitad del siglo XX estuvo en apogeo el *Indigenismo*. Obras de literatura y arte en general tocaban de una forma bastante realista las dificultades sociales y políticas del aborigen de entonces. Este movimiento constituyó el punto de partida para el paulatino surgimiento de propuestas sociales de reivindicación de estas comunidades. Restrepo afirma que *Furatena* no es una obra con tal característica, sino por el contrario *Indianista*, ya que el indígena es mostrado en una situación fantástica, idealizada, tal como la imaginamos hoy día cuando el español no había pisado América, lo cual es algo característico de este último movimiento, mas no del *Indigenismo*. *Furatena* y los suyos, antes de aparecer Don Álvaro vivían en una especie de arcadia ensoñada, y según el escritor, esto no refleja en absoluto las dificultades de dichas etnias en

la época del maestro. Por ello, concluye Restrepo, la ópera de Uribe Holguín se queda corta, si es que deseaba poner un punto final a la brecha que separa a dos culturas, y por ende, a músicos nacionalistas y académicos.

CAPÍTULO 6

Consideraciones analítico-musicales.

El presente capítulo se centra principalmente en el análisis de las voces de los personajes, y en el estilo del canto predominante en la ópera. Para lo primero, se tomó como parámetro el Do-4 equivalente al Do central del piano, teniendo en cuenta que las dos primeras teclas blancas de este instrumento, equivalen a La y Si-0 respectivamente. Por su parte, con la palabra registro, se hace alusión a la extensión vocal total que el músico da a los personajes, y también a determinadas zonas de frecuencias bajas, medias o altas en la voz. Finalmente, se analizaron de forma moderada, los aspectos melódicos, rítmicos, instrumentales, armónicos y de textura, de cada una de las secciones de la partitura, relacionadas en líneas siguientes. Para lo armónico, se hará constante mención de los grupos de acordes que son importantes para formarse una idea de su estilo; de manera que varias de las consideraciones analíticas que se abordarán a continuación estuvieron basadas en estas partes de la pieza:

- a. La Audición completa de la grabación del Acto I.
- b. El fragmento *Anabí, Anabí, fuiste el mejor servidor de mi padre* (Acto I). Cantado por Furatena y en donde insta a su criado a tener coraje ante la invasión enemiga.
- c. El dúo de amor, o más bien diálogo entre Furatena y Don Álvaro con que finaliza el acto I.
- d. La canción de Nayra *Pasó la barca el río* (Acto III, primer cuadro). Único episodio en verso que tiene la ópera, y en donde el personaje inconscientemente presagia la muerte de Furatena.
- e. El fragmento de Anabí *Existe de muy lejana época...* (Acto III, primer cuadro) en el cual, éste le narra al capitán español el origen mítico del palacio de la cacica, su nacimiento y la causa de que su padre Otemate la tuviera que criar.
- f. El segundo dúo o diálogo entre Don Álvaro y Furatena (Acto III, primer cuadro), en donde aquél le confiesa sus sospechas sobre la desmedida

ambición de los conquistadores, y posteriormente la esposa renuncia a sus Dioses.

- g. El suicidio de Furatena (Acto III, segundo cuadro) al ver el cuerpo sin vida de su amado.

El lector puede remitirse a los anexos, en donde a través de las partituras de las partes arriba relacionadas podrá verificar la información desarrollada. Para acceder a la grabación del acto I, el investigador deberá hacer la respectiva solicitud a través de la página web de RTVC, Señal memoria, respaldado, desde luego con sendas certificaciones de la institución que lo avala y del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, quien tiene los derechos de autor. Se hace la aclaración que lo concerniente al manejo de dinámicas y matices no se analizó. La partitura manuscrita tiene muy pocas indicaciones en este sentido, todo lo cual sugiere que la obra requiere un trabajo de corrección.

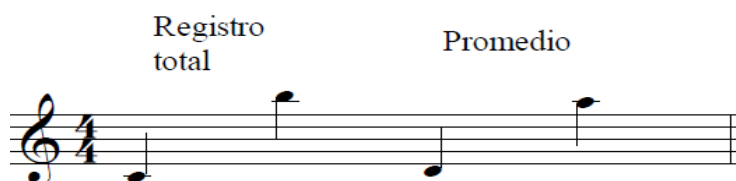
6.1 Las voces en *Furatena*.

De los diversos personajes de esta ópera, se procedió a realizar un pormenorizado análisis de sus cualidades y características vocales solamente a los tres principales. Por supuesto, son éstos Furatena, Don Álvaro y Anabí.

El registro completo del personaje principal, abarca desde el Do-4 hasta el Si-5. Sin embargo, estas notas extremas las usa el compositor solo en pocas ocasiones. El promedio es entre el Re-4 y el La-5. Asimismo, se puede hacer una subdivisión. El registro grave oscila aproximadamente entre el Re y el Si-4, y el agudo abarca del Do al La-5. El músico le da prelación a este último, y dadas las características del estilo vocal que se aprecia en la obra, se sugiere que el papel está escrito para una soprano lírica con facilidad y fortaleza en notas altas, o preferiblemente una soprano lírico-ligera. El tratamiento vocal no contiene ornamentación alguna, escalas o floreos típicos del virtuosismo vocal. Antes por el contrario y con algunas excepciones, lo que se aprecia de su discurso canoro es un denso recitativo próximo a la prosodia del habla. Pero a pesar de ello, la insistencia del personaje en el registro agudo y el ímpetu con el que fluye dicho recitativo, indican que una soprano con características muy líricas y aun ligeras,

son las idóneas para una adecuada interpretación de Furatena. Según lo que se escucha en la grabación del estreno parcial de 1962, la soprano Dolly Rubens era poseedora de este tipo vocal, aunque tal vez con un vibrato un poco fuera de control.

Imagen No 7: Registro del personaje Furatena.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

La voz de Don Álvaro es muy parecida en proporción, a la de Furatena. Su registro total se ubica entre el Do-3 y el La-4, aunque en promedio está entre el Re-3 y el La-4. Sus registros graves y agudos son respectivamente: Re a Si-3 y Do a La-4. Igualmente, el compositor lo hace mover con insistencia en notas altas, y por las mismas razones que la soprano, se sugiere que el tipo vocal del personaje corresponde a un tenor lírico con mucha facilidad en agudos frecuentes en la zona del *passaggio*, o uno que sea lírico-ligero. Santiago Belza quien interpretó este rol la noche de la premier, no tiene precisamente esa característica vocal. En realidad se lo puede apreciar con deficiencias técnicas y con agudo difícil, además de una emisión un tanto engolada. Su color vocal es un poco oscuro más que claro, y tal vez ello influya en su dificultad para enfrentar el papel con solvencia.

Imagen No 8: Registro escrito del personaje Don Álvaro.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

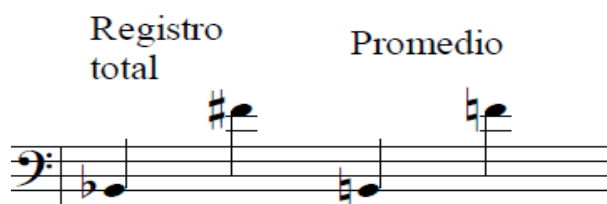
Imagen No 9: Registro real del mismo personaje.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

El registro del personaje Anabí oscila entre el Si bemol-2 y el Fa sostenido-4, siendo el promedio Si natural-2 a Fa natural-4. Sus registros grave y agudo corresponden respectivamente a Si-2/Sol-3 y La-3/Fa-4. Al igual que los dos roles anteriores, el tratamiento que le da el compositor tiene como preponderancia la insistencia en lo agudo. Además puede verse claramente que no desciende más allá del Si bemol-2, todo lo cual sugiere que se trata de un barítono muy lírico y con color vocal atenorado (lo que recientemente se le denomina Bari-tenor), o incluso un *barítono Martin*, voz representativa del repertorio francés. Probablemente uno que sea auténticamente dramático con voz aterciopelada tendría muchas dificultades a la hora de acometer esta parte. Marcel Stambach que lo cantó en 1962, era poseedor del tipo requerido.

Imagen No 10: Registro del personaje Anabí.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

De los personajes secundarios que tienen relativa importancia durante el desarrollo de la ópera, encontramos a Nayra que bien puede ser cantada por una mezzosoprano lírica, y no por una contralto. Judith Voelkl, no lo era. En realidad, y a diferencia de lo que consta en el programa de mano de la función, es una mezzosoprano con voz no muy oscura. Chasui y Fasuca podrían ser abordados

respectivamente por un bajo cantante (aunque no son demasiado graves sus partes, el color que requirió el compositor fue precisamente éste) y por un barítono lírico muy parecido a Anabí (Marcel Stambach también lo cantó). Fernández quien tiene su mejor momento al finalizar el drama, también maneja un registro muy parecido al del criado, incluso un tanto más alto, llegando hasta el Sol4; con lo cual queda claro que es una obra en donde las voces verdaderamente oscuras no tienen preponderancia.

6.2 Estilo vocal.

Con algunas excepciones que se tratarán en líneas siguientes, el discurso vocal y/o canoro (no melódico) de *Furatena* está sustentado en un recitativo muy denso e insistente que lo relaciona indudablemente con el repertorio lírico europeo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Tal como se sabe, a inicios del barroco, el grupo de artistas e intelectuales que a través de tertulias conformaron lo que se conoce como *Camerata Fiorentina*, buscaban un estilo cantable que estuviera muy próximo a la prosodia del habla. Es esto aún una herencia nostálgica de las teorías artísticas de los griegos, quienes consideraban que palabra hablada, música y canto eran una unidad indivisible. Pero a pesar de ello, también miraron en dirección de la canción popular con acompañamiento. De esta forma es entendible que el resultado posterior que fue la creación del género operístico por parte de Claudio Monteverdi, el cual no fue miembro de tal grupo, poseyera en Italia un recitativo acorde con la naturaleza de la lengua italiana, que sin embargo poco a poco terminó en el aria (monodia acompañada). Posteriormente esto evolucionó por derroteros no sospechados y se recurrió al virtuosismo exagerado de los cantantes, quienes mostraban su prodigiosa técnica a través del bel canto. El recitativo *secco* o *accompagnato*, este último de mayor expresividad, solo servía para avanzar la acción del drama; lo importante era la melodía. En diversos países y a través de los tiempos hubo intentos loables de regresar la ópera a su inicial contexto intelectual. Las reformas de Gluck fueron importantes, así como las de Weber, y desde luego Wagner. Precisamente, toda la lírica teatral posterior a este último acusa su influencia. Incluso Italia que fue la

patria del virtuosismo se rinde ante las nuevas formas y estructuras operísticas cuyas bases sentó el autor de la Tetralogía; aunque también se piensa que por ejemplo, Verdi llegó a un punto similar al del compositor de Leipzig pero por caminos diferentes y sin recibir su influencia. Francia no pudo ser la excepción ante esto. Claude Achille Debussy, quien fue uno de los grandes reformadores de la música europea, en sus años de juventud tuvo en gran estima a Wagner. De manera que al componer su única ópera *Pelléas et Melissande* se muestra muy influenciado por el *Tristan* y el *Parsifal* alemanes. Guarda su propia esencia y estilo, pero la estructura global de la obra, sin las divisiones entre recitativo y arias tan típicas del repertorio italiano, así como la naturaleza de éste, ajustado a la prosodia del francés muestran la impronta de Wagner. Ahora bien, al tener en cuenta la formación de Guillermo Uribe Holguín en Francia, es entendible que tal como él mismo lo afirma, su única ópera *Furatena* esté permeada por el estilo del *Pelléas* debussyano. Esto se aprecia claramente en la audición del acto I y a través de las diferentes partes de la obra que se han seleccionado. La relación: prosodia del habla / canto, es innegable. Incluso, en determinados momentos acude a cambios rítmicos en la línea vocal (tresillos, seisillos y quintillos) para jamás alterar la acentuación natural de una frase o de una palabra del español, y es también por ello que el canto es totalmente silábico, sin encontrarse nunca una palabra cantada con melismas. Véase el siguiente ejemplo tomado del acto I.

Imagen No 11: Fragmento vocal, Acto I.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

En este sentido, se pueden apreciar solamente tres excepciones a saber: En el segundo cuadro del acto II, al interior del campamento y las toldas de los españoles se escucha el jolgorio y la fiesta de éstos, quienes cantan un *¡Ah!* de forma melismática, y lo mismo ocurre en el segundo cuadro del acto III mientras los soldados que avanzan victoriosamente sobre los Muzos celebran alegremente con un *la-ra-la*. Al finalizar la ópera, vocalmente hablando, quien interviene de

último, es el coro con el lamento ¡Ah! de los indígenas, quejándose de su suerte, y nuevamente se aprecia un melisma. Sin embargo, esta no es la característica más importante del texto. De hecho, son exclamaciones que carecen de cualquier valor o mérito literario; pero donde quiera que haya parlamento verdadero, el canto siempre es silábico.

Quienes pretendan acercarse a *Furatena* para encontrar una grandilocuente aria virtuosa, probablemente se decepcionen. Las partes vocales no están diseñadas para voces dotadas, pero requieren de intérpretes que además de tener una sensibilidad especial, posean una clara dicción, ya que como se ha expresado, la palabra es en esta obra algo fundamental. No es una pieza para amantes de la ópera en el sentido tradicional. Es una obra para aficionados de la llamada música erudita, entendida no como mero entretenimiento, sino como un fuerte ejercicio intelectual. Del *Pelléas* se dice a menudo que es la anti-ópera, ya que no exhibe amplias galerías de melodías, ni siquiera una nota aguda que impacte al oyente. El canto de *Furatena* camina por esos mismos senderos. Sin embargo, no llega al extremo de Debussy, ya que los recitativos de Uribe Holguín son más exigentes en el registro agudo, pero de todas formas, la tendencia es no dar oportunidad alguna para el lucimiento vocal de los solistas. Hay otra característica importante que hay que mencionar del discurso vocal de *Furatena*, y es que, al igual que en *Pelléas* y en las obras maduras de Wagner, Uribe Holguín nunca hace cantar dos personajes al tiempo. Los autores que siguieron una estilística derivada de la del genio alemán consideraban vulgar la tradición italiana, y aun francesa anterior a Debussy, de acumular en un mismo fragmento las voces de dos o más solistas. Además, es algo que contradiría totalmente la estética de dar prioridad a la clara audición del texto.

Este tipo de recitativo, probablemente también tenga herencia del estilo cantable desarrollado por Lully y Rameau en Francia. El primero fue el gestor de la ópera nacional francesa durante el barroco. Ante la negativa de permitir que la italiana penetrara en territorio galo, Lully bajo el auspicio de Luis XIV, se dio a la tarea de llevar a la práctica un tipo de espectáculo que mezclara lo mejor de la tradición del

ballet y de la tragedia francesa representada principalmente en Pierre Corneille y Jean Racine. El resultado fue un género que se denominó *Tragédie lyrique* (Tragedia lírica o musical), aunque también se le conoce como ópera-ballet. Tal vez por ello, Uribe Holguín bautiza a su ópera con dicho nombre. En este tipo de obras, el mayor atractivo melódico, lo constituyen los episodios de danza. Lully desarrolló un recitativo acorde con la prosodia del francés, y para ese fin, en el mismo, efectúa cambios entre compases binarios y ternarios, tal como se aprecia en el famoso monólogo de Armide en la ópera homónima de su autoría. La conexión con el procedimiento usado por Uribe Holguín en su ópera, es enorme. Es por eso que en el capítulo anterior se expresó que la denominación de Tragedia lírica resultaba fundamental en el análisis de tipo musical. Para finalizar lo relacionado con el recitativo de esta obra, se dirá que posee las mismas características que el autor utiliza en sus canciones de cámara con acompañamiento pianístico, hecho que sugiere, que el estilo vocal de *Furatena* no es un fenómeno aislado dentro de la obra del maestro.

Al margen de esta característica, existen en esta pieza algunas excepciones en donde la voz deja de recitar para cantar verdaderas melodías, sin que por ello puedan ser consideradas arias. Es el caso de la última parte del dúo del acto I cuando Furatena impresionada por el físico de Don Álvaro canta:

Imagen No 12: Fragmento del dúo de amor del Acto I.

33 Fur.
E res tan blan co co mo la nie ve

33 Allegretto poco agitato.

Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Se escucha aquí una exquisita melodía que llega a lo sublime construida sobre un tema que aparece fugazmente al inicio de la obra, cuando Anabí le alaba su belleza y la cacica expresa: *todos me dicen bella...* De manera que en el dúo, se da un desarrollo del mismo.

En el primer cuadro del acto III, Nayra canta una muy breve canción que se insiste en ello, es el único episodio escrito en verso. El acompañamiento es claramente el soporte para el canto de una voz solista, y en la rítmica se rememora a un bambuco de la región andina colombiana. Sin embargo, esto se tratará más adelante.

Imagen No 13: Canción de Nayra, (fragmento).



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

En ese mismo acto, en el fragmento cantado por Anabí *Existe de muy lejana época...*, se puede apreciar la misteriosa melodía del criado que narra su historia, mientras el sugestivo acompañamiento, simplemente permite que el protagonista no declame sino que cante.

Imagen No 14: Acto III, fragmento cantado por Anabí.

Se di ce que gi gan tes es for za dos ca va ron las en

tra ñas de la tie rra pa ra bus car lea si lo al je fe de la tri bu, y con laa yu da de

Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Finalmente, en el dúo del acto III, ya casi al finalizar éste, en el momento en que Don Álvaro dice *Te pido te acojas al mío...*, el personaje canta una muy clara melodía de carácter heroico, que es secundada por un ingenioso acompañamiento en tresillos de corchea en compás de 4/4.

Imagen No 15: La heroica melodía de Don Álvaro en el dúo del Acto III.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Es probable que en otras partes de la obra existan melodías aisladas que interrumpen temporalmente el flujo continuo del recitativo, pero dado el alcance del presente trabajo monográfico, por lo menos en estos momentos, es difícil conocerlo.

6.3 Instrumentación.

La paleta orquestal empleada por Uribe Holguín en *Furatena*, es la siguiente:

Cuadro1. Instrumentación de *Furatena*.

MADERAS.	METALES.	PERCUSIÓN.	CUERDAS.	
1. Piccolo.	1. Trompa I,	1. Timpani.	1. Violines	Celesta.
2. Flauta I,	II y III en	2. Tambor.	I. (Seis	Arpa I y
II y III.	Fa.	3. Bombo.	atriles).	II.
3. Oboe I y	2. Trompeta	4. Platos y	2. Violines	
II.	I, II y III	triángulo.	II.	
4. Corno	en Do.	5. Caja,	(Cinco	
Inglés.	3. Trombo-	castañue	atriles).	
5. Clarinete	nes I, II y	-las y	3. Violas.	
I y II.	III.	pandero.	(Tres	
6. Clarinete	4. Tuba.		atriles).	

bajo en La.			4. Cellos. (Tres atriles).	
7. Fagot I, II y III.			5. Contra- bajos. (Tres atriles).	
8. Contrafa- got.				

Fuente: Juan Carlos Hurtado Lorduy.

Probablemente, tal conjunto de instrumentos daría como resultado un color orquestal no tan brillante; es decir un poco oscuro, debido al peso de la sección de maderas. Por otro lado, de acuerdo con lo expresado por el compositor, si se requieren más de ciento treinta instrumentistas en el foso del teatro para la ejecución integral de la ópera, surge la duda acerca del equilibrio entre la masa orquestal y los solistas. La solución que el compositor ofrece, es la misma que se encuentra en *Pelléas*, la cual también cuenta con una nutrida orquesta. Uribe Holguín opta por no usar todo el esplendor instrumental mientras los solistas cantan. Cada parte tiene una instrumentación diferente. Es más, por momentos en que se da un diálogo entre solistas y orquesta, se sienten sonoridades íntimas propias de la música de cámara. Al menos, en el acto I, uno de los pocos fragmentos en donde se puede escuchar todo el volumen de la masa orquestal es durante la danza de la hechicera Amiarí.

El fragmento *Anabí, Anabí fuiste el mejor...*, cuenta en su instrumentación con maderas: Oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot, contrafagot y timpani, en equilibrio con la sección de cuerdas. Al final del mismo, pueden escucharse las trompetas. En el primer dúo de la pareja protagónica se encuentra la misma lógica de enfrentar la sección de maderas con las cuerdas. El oboe, clarinete, clarinete bajo, fagot y cornos se aprecian mientras Don Álvaro canta. Cuando Furatena entra con su bella melodía *Eres tan blanco...*, la sonoridad instrumental se vuelve más clara al hacer aparición las flautas, celesta y arpa. En la heroica y amorosa respuesta posterior del tenor, se regresa a la instrumentación del inicio, y al

finalizar el acto, se escuchan una vez más, flautas y arpa, en unión con trompetas y triángulo. Para la canción de Nayra, el compositor apela al clarinete, fagot, cornos y arpa frente a cuerdas. La parte de *Existe de muy lejana época* encomendada al barítono, tal vez posea la más variada e interesante instrumentación de los momentos que analiza este texto. La voz del solista es secundada por el clarinete bajo, fagot, contrafagot, cornos y timpani, además de los contrabajos solos en las cuerdas. Paulatinamente entran el oboe, corno inglés y trombón. Luego, aparecen los segundos violines y violas, y después toda esta sección completa. También intervienen trompetas, flautas y piccolo, y al finalizar, la tuba y el bombo. En el segundo dúo de amor, inicia la voz del conquistador sostenida por las cuerdas con un muy breve pasaje del clarinete. Cuando Furatena canta, aparecen el oboe, corno inglés, fagot y cornos. Luego, las flautas, clarinete bajo, segundo y tercer trombón, timpani y trompetas. Los violoncellos marcan la secuencia de tresillos de corcheas que dan soporte a la prosaica melodía del solista en *Te pido te acojas al mío....* Al llegar a su final, se aprecian el contrafagot y la tuba. El suicidio de Furatena consta de una nutrida instrumentación, que sin embargo mantiene equilibrio con la cantante, al recurrir a alternancias entre sus diversas partes. Se escuchan flautas, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot y contrafagot, cornos, trompetas, trombón y tuba, arpa, timpani, la parte de cuerdas, entre otros.

Esta información bien se puede confrontar en el score general de la ópera. Según lo anterior, puede el lector entonces entender de qué manera Uribe Holguín lleva a cabo un equilibrio entre voces e instrumentos. Desde luego, es de esperar que las partes de mayor volumen sonoro estén destinadas a las intervenciones solas de la orquesta.

6.4 Aspectos melódicos.

Aparte de los momentos en donde los solistas se enfrentan a verdaderas melodías, no es en las voces en donde se encuentra el más atractivo contenido temático - melódico. Esto principalmente ocurre en la orquesta, desde que inicia la ópera con su pequeña “exposición temática”, para usar las palabras de Uribe

Holguín. Es ésta en todo momento con las melodías de diversas sonoridades que surgen entre, y a través de los instrumentos, quien va comentando todo lo que sucede en escena. El recitativo de las voces, una vez se escucha, se esfuma. Pero lo que realmente impresiona auditivamente, es el complejo melódico que emerge desde el foso. Por lo demás, son melodías que como se verá más adelante están directamente emparentadas con lo que suele denominarse música impresionista. Ver siguiente ejemplo tomado del dúo del acto I, solo la parte del acompañamiento.

Imagen No 16: Melodía de sonoridad impresionista en parte instrumental.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

El flujo de dichas melodías, colorea diversas escenas, tales como el momento en que el pájaro herido cae a tierra, o como cuando las aves que lanzan graznidos espantan a Furatena. Todo esto, también constituye una herencia del *Pelléas*. Y sin lugar a dudas, la caracterización hecha por la orquesta para describir la noche, justo antes del dúo del acto I, podría ser uno de los logros más acertados de esta obra.

Luego, se pueden encontrar las melodías vocales de los diversos fragmentos que se han mencionado. La muy lírica y sublime del final del primer dúo de amor o preferiblemente diálogo, a cargo de la cacica, y que podría emparentarse con Puccini. La desprevenida y ligera canción de Nayra llena de gracia y ligereza, la misteriosa narración de Anabí y la heroica melodía de Don Álvaro invitando a su esposa a convertirse a su religión al finalizar el dúo del acto III. Como puede observarse, lejos de ser una obra en apariencia carente de melodía debido a la

densa declamación de las voces, es una pieza que a cada instante las está destilando con variedad.

6.5 Textura.

Para realizar un adecuado acercamiento a este aspecto de la obra, hay que hacer una distinción. Por un lado están los pasajes vocales melódicos, que por obvias razones, exhiben una textura homofónica con un acompañamiento al servicio de la voz, pero que a su vez muestra movimientos interesantes que le hace exhibir cierta independencia. Por el otro, está el amplio flujo de los recitados. En este punto resulta un poco complejo dilucidar la cuestión. Para estos fragmentos, Uribe Holguín trata a la voz como un instrumento más, adherido a la paleta orquestal. De esta forma, la declamación vocal se funde en la textura general de la obra. Sin embargo, aunque el contenido melódico fundamental en estas partes procede de los instrumentos, se sigue percibiendo una textura homofónica, que igualmente, en las diversas voces de éstos, se percibe cierto movimiento importante que tiende a la emancipación.

6.6 Aspectos rítmicos.

El ritmo es de importancia capital en *Furatena*, y la define como una ópera moderna. En el siglo XX, los compositores rompieron abruptamente los conceptos clásicos alrededor de este elemento musical. En esta ópera encontramos una riqueza rítmica bastante loable. El recurso de la poli-rritmia es constantemente usado. En muchas ocasiones se escucha la línea vocal cantar en valores irregulares como tresillos, seisillos y quintillos mientras los demás instrumentos se mantienen en ritmos binarios, y esto también ocurre en forma contraria. Incluso, en algunas partes la indicación poli-rrítmica está escrita por el propio autor. También resulta común la irregularidad métrica. Es una constante de la ópera estar fluctuando entre compás y compás de un patrón rítmico a otro. Los más usados son: 4/4, 3/4, 6/8, 9/8, 12/8 y 5/4. Es más, se llega a detectar un compás de 1/4.

En cuanto a la rítmica propia de la línea vocal, hay que hacer notar que ésta se encuentra construida casi que exclusivamente con base en corcheas y

semicorcheas en variados compases. Y esto, tiene íntima relación con la intención de Uribe Holguín de acercar el canto a la naturalidad de la lengua española.

El primer fragmento *Anabí, Anabí fuiste el mejor servidor de mi padre*, está escrito en su totalidad en compás de 4/4 (ver CD, anexo No 2). Se pueden apreciar frecuentes tresillos de corchea en la línea del canto y tresillos de negras en la parte instrumental.

Imagen No 17: Tresillos de corchea en el canto, y de negra en parte instrumental. Acto I, fragmento.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

El dúo de amor del acto I, por su parte, apela a las aludidas irregularidades métricas (anexo No 3). Al inicio del mismo hay una oscilación constante entre los compases de 6/8, 9/8 y 12/8. Posteriormente, cuando Don Álvaro canta *Estas son mis armas que a tus pies pongo*, se observa un compás de 4/4.

Imagen No 18: Cambio de compás a 4/4 en la entrada de Don Álvaro. Dúo Acto I.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Luego, hay unos compases orquestales nuevamente en 12/8 que introducen a la hermosa melodía de Furatena *Eres tan blanco...* cantada con oscilaciones entre compases de 3/4, 5/4 y 4/4. Al finalizar el fragmento, la orquesta sola se mueve entre compases de 12/8, 6/8 y 3/4. En el canto existen tresillos de semicorcheas y corcheas, y se alcanza a escuchar un quintillo de semicorcheas mientras Furatena canta en 5/4.

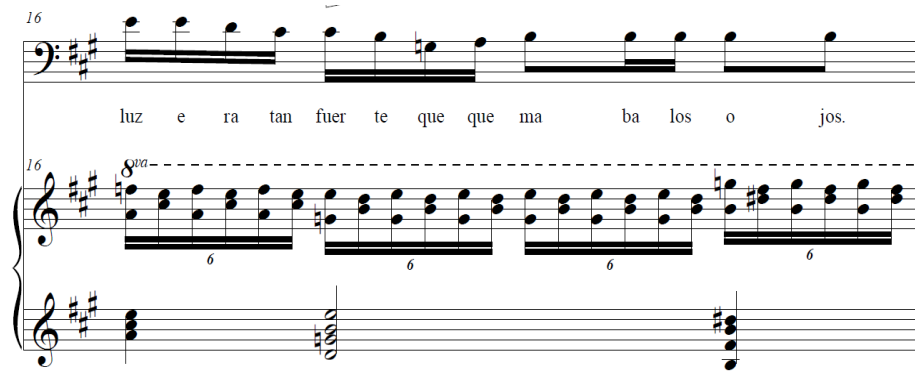
Imagen No 19: Quintillo de semicorcheas en el canto. Acto I.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

La canción de Nayra está cantada toda en compás de 6/8, lo cual constituye una remembranza del ritmo del bambuco andino tal como se ha insistido (anexo No 4). El fragmento de Anabí *Existe de muy lejana época...* está escrito en 4/4 (anexo No 5). Al inicio, los constantes grupos de semicorcheas en el acompañamiento de esta melodía dan un adecuado soporte al flujo de la voz. También se observan los ya habituales tresillos de corcheas y semicorcheas, así como un quintillo de semicorchea. Estas subdivisiones irregulares son habituales en todos los fragmentos analizados. Pero lo más interesante de esta parte es el uso de seisillos de semicorcheas en parte del acompañamiento, mientras el resto de éste, así como la voz, continúan en ritmo binario, generando poli-rritmia.

Imagen No 20: Poli-ritmia en el fragmento de Anabí. Acto III.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

El segundo dúo entre la pareja protagonista le apuesta a una construcción en 4/4 (anexo No 6), y justo dos compases antes de que Don Álvaro cante su heroica melodía *Te pido te acojas al mío...* el intérprete se encontrará con un compás de 1/4.

Imagen No 21: Compás de 1/4 en el Dúo del Acto III.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

El resto del fragmento discurre en 4/4. Ya para finalizar el dúo, en la exposición de la melodía de Don Álvaro antes mencionada, Uribe Holguín usa nuevamente la poli-ritmia cuando en parte de los instrumentos se escucha un soporte constante en tresillos de corcheas, mientras el resto del acompañamiento continúa en ritmo binario, y el canto, entre esto último y lo ternario en subdivisiones irregulares (tresillos).

Imagen No 22: Poli-ritmia. Mismo fragmento anterior.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics: "Mien tras pue doins tru ir tey re ve lar te las ver da des de mi re li gión;". The piano accompaniment is in bass clef and features complex polyrhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is marked with a 50 at the beginning of each staff.

Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Lo último que analiza este documento, el suicidio de Furatena, está escrito en su mayor parte en 4/4 (anexo No 7). Justo antes de clavarse el dardo en *Tú amado mío...* la rítmica cambia a patrones oscilantes entre 3/4 y 2/4. En el inicio del fragmento los seisillos de semicorcheas en cromatismo generan poli-ritmia entre acompañamiento y canto.

Imagen No 23: Poli-ritmia en el suicidio de Furatena.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics: "Vol ved ri que zas a la". The piano accompaniment is in bass clef and features complex polyrhythmic patterns, including sextuplets and sixteenth notes. The score is marked with a 6 at the beginning of each staff.

Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

6.7 Aspectos armónicos.

Furatena exhibe una constante oscilación entre lo tonal y lo modal, siempre de una forma fluctuante, no explícita. El discurso musical está plagado de acordes con sextas, séptimas y novenas, además de muchas formaciones acórdicas un tanto ambiguas conformadas por una quinta y una sexta, entre otros intervalos. También se pueden escuchar numerosas partes con cromatismos que la relacionan con el estilo wagneriano, todo lo cual hace definir a esta obra como una ópera moderna, que tal como lo expresó el compositor en alguna ocasión, está fuertemente

impregnada por sonoridades llamadas impresionistas. En otras palabras, es una tonalidad expandida. Por otro lado, aunque es una pieza que musicalmente no está ligada a movimientos nacionales, y derivado de sus aspectos modales, sí muestra en algunas ocasiones ciertas remembranzas de músicas indígenas, tal como puede apreciarse en la danza de la hechicera Amiarí y en el momento en que el coro exalta las virtudes de su cacica, entre otras partes del acto I.

Anabí, Anabí fuiste el mejor... (Anexo No2) tiene armadura de La menor. La armonía está coloreada con acordes que serían propios de escalas modales, y también aumentados y disminuidos. Se encuentra un Re disminuido en primera inversión (cuarto grado menor disminuido, compás No 4) y un Sol mayor en primera inversión (séptimo grado bemol mayor, compás No 8). Igualmente, puede verse el acorde tonal dominante Mi mayor en *sangre enemiga....*

Imagen No 24: Acto I, fragmento.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

En el primer dúo de amor (anexo No 3) la tonalidad es más fácilmente palpable, al igual de lo que sucede con la canción de Nayra. En el primero, se observa armadura de Mi menor. Su primer compás inicia en ámbito de dominante (Si) sin tercera, para luego pasar a tónica, también sin la nota mediente.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Muy dentro de su estilo, el compositor le da un tratamiento a esta parte del dúo de una forma muy tonal y funcional. Cuando la cacica da inicio a su melodía, ya familiar para el lector, se da un cambio de modo (Mi mayor). La respuesta de Don Álvaro se ofrece nuevamente en Mi menor, para después la orquesta finiquitar el acto en modo mayor, con sonoridades que recuerdan claramente a Debussy. La breve canción de la criada (anexo No 4), está escrita en Si menor, y recurre a acordes tales como La menor, La mayor, Fa sostenido mayor, Fa sostenido menor y Sol mayor, entre otros. *Existe de muy lejana época* (anexo No 5) posee ámbito de Fa sostenido menor. En esta parte se pueden hallar acordes como Sol Maj 7 y Do sostenido menor. En la sección de *Aquí nació...* se da un Mi mayor. La parte de *calló como por encanto el ruido...* resulta interesante por mostrar un Sol sostenido disminuido con séptima disminuida y novena agregada, acordes que como se ve, buscan sobre todo *impresionar* al oído a través de sonoridades.

Imagen No 26: Acto III, fragmento.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

El segundo dúo (anexo No 6) tiene armadura de La menor. Se da inicio en un acorde de Re sostenido disminuido en primera inversión con sexta agregada, para luego encontrar la tónica en el siguiente compás, teniendo como soporte en el bajo, también una sexta.

Imagen No 27: Dúo Acto III, fragmento.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Se aprecian los ya consabidos acordes con ámbito modal, además de los aumentados y disminuidos que generan fuertes disonancias: Sol mayor, Mi menor, Do aumentado, Fa menor, Si disminuido y Si bemol mayor. Para el suicidio de Furatena (anexo No 7), el autor escoge armadura de Do menor. La parte inicial en *Volved riquezas...* tiene seisillos de semicorchea en cromatismo; algo natural debido a la intensidad dramática de la escena. En la frase *que quien os codicie*

sufra... hace aparición un Si mayor, pero resulta interesante observar que la tercera de este acorde se ofrece de forma enarmónica a través de un Mi bemol.

Imagen No 28: Fragmento del suicidio de Furatena.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Los grupos acórdicos incluyen: Fa menor, La bemol aumentado, Re disminuido en primera inversión, entre otros. En *Y ahora, todos vosotros...* el compositor conduce la armonía a Sol menor, para finalizar con el suicidio de la heroína curiosamente en Mi mayor: *Tú amado mío....*

Imagen No 29: Pasaje del mismo fragmento anterior.



Fuente: Juan Carlos Hurtado, (transcripción).

Se puede deducir claramente, que para el maestro, el modo menor, resultó de vital importancia en el desarrollo musical de su única ópera, y que desde el punto de vista armónico, las sonoridades de tipo impresionista están muy presentes en el estilo de este músico colombiano.

CAPÍTULO 7.

Pasado y porvenir de *Furatena*.

7.1 Impacto de la ópera en su tiempo.

En líneas anteriores se mencionó que la maestra Elsa Gutiérrez quien cantó junto a Marina Tafur partes muy secundarias en el estreno de la obra, recuerda muy poco acerca de las incidencias de este evento. Solamente hace memoria sobre el lleno total del teatro ese 19 de octubre de 1962 y de la presencia del compositor durante los ensayos para el montaje (E. Gutiérrez, comunicación personal. Junio 01 de 2015). Sin embargo, existen testimonios de tres personas que pueden ayudar a formarse una idea aproximada de la repercusión de esta ópera en su tiempo. En primer lugar se hará mención de las críticas a *Furatena* que Hernando Caro Mendoza escribe en el programa de mano de la función de estreno y en su artículo ya citado *Guillermo Uribe Holguín, compositor colombiano*. Para este autor, el breve preludio orquestal del inicio contribuye a crear el clima de la acción mediante diálogos entre el corno inglés y el fagote¹⁰. Las siguientes partes entre *Furatena* y Anabí poseen una fuerte intensidad dramática con una música matizada y sugerente. En el monólogo donde *Furatena* reflexiona sobre su belleza, hay sonoridades sutiles. Se encuentran acentos heroicos plenos de nobleza cuando la cacica toma la decisión de luchar junto a su pueblo. También sugiere Caro Mendoza que el interludio orquestal que acompaña el cortejo de augures y músicos tiene carácter dramático; y califica de fantástica la danza de la hechicera Amiarí. Prosigue el escritor diciendo que la escena de los preparativos para el combate contiene una música noble, sonora y de gran tensión dramática. Por su parte, hay un interludio orquestal que precede al bellísimo dúo de amor o diálogo entre los dos amantes en donde contrasta el suave lirismo de *Furatena* con los acentos heroicos de Don Álvaro. Considera Hernando Caro que es una obra con sutiles rítmicas, finas armonías y una mágica orquestación. Finalmente agrega que en su momento se adolecía de las condiciones necesarias para su integral interpretación, razón por la cual se optó por la versión de concierto del

¹⁰ Nótese que el maestro no habla de preludio, sino de breve exposición temática.

acto I; y que por ello, esta audición parcial es insuficiente para emitir un juicio definitivo sobre la calidad de la misma.

Fernando Guillén Martínez en su artículo *Furatena y tres ballets criollos*, destroza completamente la composición del maestro Uribe Holguín. Para ello se basa en la presentación que el músico hizo en 1946 de ciertas partes de la ópera. Guillén Martínez que escribe dentro de una óptica abiertamente anti-operística, cuestionando totalmente la viabilidad o pertinencia de componer una ópera en pleno siglo XX, opina que el libreto de *Furatena* es absolutamente falaz, sin ninguna veracidad psicológica y emotiva. Sus caracteres dramáticos son “dignos de la ignorancia optimista del peor romanticismo francés” (Guillén. 1946. Pág. 147). En cuanto a la música, piensa que sus eclosiones orquestales son apenas onomatopéyicas y que la caracterización del personaje Anabí es totalmente pobre. No obstante, el autor del presente documento se muestra de acuerdo con Hernando caro Mendoza, al pensar que si bien la interpretación parcial de la ópera no aporta criterios definitivos para emitir un juicio valorativo absoluto de ésta, mucho menos lo ofrecen las audiciones parciales de diversos fragmentos de la obra, mostradas tal vez sin cantantes, ¿Quién puede saberlo?, y solo con instrumentos.

Finalmente se hará alusión a las opiniones por lo demás contrarias a las de Guillén Martínez, que José Ignacio Libreros da a conocer a través de su artículo *Furatena*, basándose en las mismas muestras de 1946. Para este crítico, la ópera de Uribe Holguín utiliza recursos tradicionales aprovechados con un sentido sencillamente maravilloso, tales como el incendio de un templo indígena, la intervención del coro, las arias para las distintas voces (el maestro nunca habla de tal término) y la escenificación de algunos ritos peculiares de los aborígenes. Según Libreros, los actos de la pieza poseen un puro ambiente terrígena, circunstancia que considera importante subrayar, ya que cierto sector de la crítica pretendía ver en Uribe Holguín un compositor euro-céntrico alejado totalmente de las intenciones nacionalistas colombianas. Pero continúa expresando este escritor que en realidad lo que el compositor trató y logró con éxito fue dar forma aceptable

a los temas presuntamente nacionales, ajustados a las normas clásicas de la composición. A pesar de ello, de acuerdo con las páginas analizadas en este documento, y según lo escuchado en la grabación de 1962, el autor del presente texto no ha encontrado vestigio de música nacionalista inspirada en tradición popular, a pesar de que el tratamiento de su temática y argumento, sugieren la intención de un proyecto nacional. Situación análoga a la obra de Verdi y Wagner, que sin estar sustentadas en el folclor, constituyen en sí, grandes aportes a la construcción de sus naciones. Si éstos existen o no, es un asunto que lo resolvería un análisis integral de la partitura. Por el contrario, en lo observado se ha hallado un estilo musical muy cosmopolita, en el cual tal vez las únicas remembranzas rítmicas de lo nacional se pueden sentir en la canción de Nayra y en ciertos patrones de 3/4 y 6/8, así como en algunas sonoridades modales que recuerdan lo indígena, pero que también eran usadas por los compositores franceses de la época de estudios del maestro. Si se la compara con los 300 *trozos*, o con los *Tres ballets criollos*, que sí poseen un fuerte acervo folclórico, inmediatamente el oyente apreciará que las pretensiones musicales de *Furatena* podrían ser más bien universalistas.

Pero en este punto ya casi final, el autor de la monografía se hace un par de preguntas: ¿Cuáles son las posibilidades de *Furatena* hoy día? ¿Existiría virtualmente algún interés por parte de ciertos sectores culturales de llevar a cabo un rescate de esta partitura olvidada? Para tratar de responder a estos interrogantes, se dio a la tarea de hacer tal consulta a la principal institución operística del país.

7.2 *Furatena* hoy.

En charla con el maestro Alejandro Chacón, director escénico de la Ópera de Colombia, éste expresó algunas de sus opiniones en relación con lo anterior. Lo primero que destaca este artista de nacionalidad argentina, es que el país no tiene, ni ha tenido tradición operística, además de poseer muy pocos teatros. La causa para ello lo constituyó principalmente el no haberse dado un fuerte proceso de inmigración, a diferencia de lo que ocurrió en otras regiones de Latinoamérica.

Según Chacón, en estas condiciones sería muy difícil una tarea de rescate de la partitura de *Furatena* y otras obras líricas del país, por ausencia de interés en este género. En caso tal, el contar con un reparto o elenco de primer nivel, también podría ayudar, a un éxito de la ópera; desde luego, mucho más que si se realizara con cantantes de nivel medio y aun, desconocidos. Esto, unido al hecho de que el estilo musical de la ópera es bastante denso y muy emparentado con el *Pelléas*, dificultaría aún más un virtual acercamiento por parte del gran público.

En dicha charla, también se trató el asunto de la dificultad que existía con la ausencia de foso suficientemente espacioso para albergar la orquesta. Según el maestro en dirección escénica, actualmente existen en la capital dos teatros con gran capacidad para una agrupación instrumental de considerables proporciones a saber: El *Teatro Jorge Eliécer Gaitán*, cuyo foso fue ampliado por la Ópera de Colombia para la temporada 2013, en la cual se ofreció el estreno nacional del *Tannhäuser* de Wagner, que puede cobijar alrededor de unos ochenta músicos, con la posibilidad de que otros ejecutantes puedan ubicarse internamente a cada flanco del escenario, y el *Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo* que cuenta con un foso para ciento veinte intérpretes aproximadamente, razón por la cual, virtualmente sería éste, el escenario más adecuado para una tentativa de ejecución integral de *Furatena*. Sin embargo, al confrontar la instrumentación de ésta última obra, en su realización del acto I en versión de concierto, con la que se utilizó para la pasada puesta en escena de *Turandot* en 2014, el maestro Chacón la encuentra un tanto más reducida que la de la obra pucciniana. El autor de la monografía posiblemente entre en especulación, pero tal vez, la razón para dicha contradicción en relación con lo expresado por el compositor, se encuentre en el hecho de que en su época (1962), la Orquesta Sinfónica de Colombia tampoco contaba con el suficiente personal para hacer frente a la ambiciosa producción de Uribe Holguín, lo cual, es probable, haya repercutido en una disminución del número de instrumentos que el músico tenía en mente. Como podrá observarse, la dificultad en la actualidad, ya no radicaría en el espacio para cobijar la orquesta, sino en el número de músicos, ya que a la fecha, no existe en el país una agrupación tan numerosa.

En sus aspectos escénicos, podrían presentarse dificultades en el momento de la quema del templo de los Chibchas al finalizar el acto II y en la parte en que los indígenas tiran piedras para cubrir el flameante palacio de la cacica, al final del acto III. Chacón es muy enfático al afirmar que tales circunstancias hoy día no constituyen mayor reto. El devenir de modernas y retadoras propuestas escénicas que recurren a lo abstracto y lo simbólico, perfectamente podrían usarse para llevar a feliz término las más complejas escenas. Cuando se le pregunta sobre posibles intereses de esta institución en un trabajo musicológico para rescatar esta obra y otras óperas colombianas, Chacón manifiesta que no es ésta una labor de la Ópera de Colombia. En primer lugar, anualmente la institución se tiene que enfrentar con muchas dificultades económicas, y por otro lado, al ser una entidad privada, considera el funcionario que no está entre sus competencias una gestión de tipo académico, más propicia, desde luego para el Ministerio de Cultura y los sectores universitarios (A. Chacón. Comunicación personal. Agosto 19 de 2015).

Por supuesto que esto último puede prestarse a discusión y polémica, pero es un hecho innegable la responsabilidad que el estado debe asumir con la academia y la cultura del país. Resulta un poco inquietante el ver un panorama poco alentador al respecto. Durante las pesquisas documentales del presente texto, el autor del mismo pudo observar la abrupta restricción al material del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, y se podría decir que prácticamente, éste no existe más. Pueda ser que la naciente Academia Colombiana de música que hace muy poco abrió sus puertas, le dé la bienvenida a proyectos de esta y otra naturaleza.

Por otro lado, María Padilla, bibliotecaria del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, manifiesta que ésta es una entidad sin ánimo de lucro, y que por lo tanto, la principal dificultad para llevar a cabo una publicación de la ópera, radica precisamente en falta de recursos económicos. Lo han logrado hacer con algunas obras del Uribe Holguín, siempre con bastantes esfuerzos, pues lo más costoso en proyectos de esta índole, es la transcripción de los manuscritos; además que necesitarían la colaboración de musicólogos y expertos en la materia. Aun así,

expresa Padilla que para ellos, en calidad de depositarios del patrimonio de Uribe Holguín, resulta halagador el hecho de que últimamente, más jóvenes estudiantes y profesionales se han mostrado muy interesados en el legado del compositor (M. Padilla. Comunicación personal. Septiembre 21 de 2015). De esta forma podría esperarse que en manos de las nuevas generaciones virtualmente estuviera la posibilidad de impedir que el olvido deje morir parte de la cultura nacional.

CONCLUSIONES.

Se espera que la información y temática tratadas en este documento hayan sido de importancia académica para el lector. Esta investigación fue realizada con la mayor dedicación posible, intentando un acercamiento conciso a esta importante obra de Uribe Holguín. Siempre se trató que cada uno de los objetivos propuestos, tanto general como específicos, fuesen desarrollados de forma clara y precisa (contextualización histórica, análisis dramático – teatral y musical, así como la exploración del impacto de la obra en su tiempo). Se aportó una sinopsis argumental o fábula cronológica de la ópera, algo sobre lo cual, por lo menos durante la consulta de bibliografía, no se encontró mayor cosa. El compositor dejó escrita de forma breve su visión acerca del carácter de los personajes, y este texto, enriqueció y extendió dicha visión. Asimismo, al plantear algunos significados simbólicos o filosóficos de algunos de los elementos de la obra, el documento intentó esbozar elementos de *Furatena* que hasta ahora han sido ignorados. El análisis musical que abarca lo estético, constituye otro aspecto importante al que se quiso contribuir, ya que inicia de lo poco e infrecuente que se ha escrito, arriesgándose a ir un poco más lejos, sobre todo en lo relacionado con su estilo vocal y melódico. Se deja evidencia a través de los anexos, de algunos fragmentos transcritos de la pieza, y de esta forma, estudiantes e investigadores podrían tener la posibilidad de acercarse a esta partitura para su posterior estudio. Este trabajo trata de ser una contribución para ampliar los conocimientos que hasta ahora se poseen acerca de la obra en general del maestro Uribe Holguín, y por otro lado, también se encuentra la importancia de escribir sobre un tema cuya información escrita, resulta para el investigador bastante fragmentaria y escasa, como lo es la ópera en Colombia. Resulta indispensable hacer toda una labor de investigación musicológica para darles el respectivo mérito a los compositores académicos colombianos. No debe ser finalidad de la misma, el juzgar estas obras, o que su poca calidad en caso tal, se traduzca en desidia para dejarlas morir en archivos. Aunque no se abordó totalmente la partitura, el lector bien podría apreciar que *Furatena* merece gran atención por ser una obra importante. De esta forma, el autor de la monografía considera que posee elementos

necesarios suficientes para ofrecer una caracterización general aproximada de *Furatena*.

Es una ópera que probablemente deriva su denominación, de la antigua *Tragédie lyrique* del barroco francés, que no obstante, en su esencia dramática recibe un tratamiento como melodrama. Es una obra moderna, tal como lo demuestran sus características vocales, melódicas, rítmicas y armónicas principalmente, y cuya estructura formal está íntimamente emparentada con la estética wagneriana y post-wagneriana; y desde luego también por Debussy que fue influenciado por el autor de *Lohengrin*. El canto, texto y música están fuertemente ligados, al punto de constituir una unidad indisoluble en conjunción con el drama. No contiene arias, a pesar de las recurrencias melódicas tratadas, dúos, aunque este término por comodidad se use para designar los dos diálogos de los protagonistas, tríos o concertatos a la italiana, que estén separados por recitativos. En lugar de esto, el flujo de melodías desde la orquesta y la declamación densa de las voces se relacionan mutuamente en un constante discurso. Es un ejercicio intelectual que podría no tener fácil acogida entre los aficionados comunes al género. Es obra para académicos que aman la música plenamente erudita. Y finalmente, es una ópera que trata sobre un tema que aún resulta con vigencia política, porque más allá de la melodramática historia entre Furatena y Don Álvaro, se encuentra lo álgido del asunto: El problema histórico y político de la conquista y la fusión forzada y abrupta de dos culturas. Separar cada parte de la ópera para analizarla, resultó fundamental; pero no se puede perder de vista que por lo menos en el caso de *Furatena*, todas sus partes trabajan unidas hacia un mismo fin, y que por lo tanto, música, canto, texto y drama son o intentan ser una misma cosa.

Es posible que no sea una ópera perfecta, pero ¿Existe alguna que lo sea? Hay que tener en cuenta que fue el primer y único intento del maestro en escribir una obra dentro de este género, pero aun así, claramente existe en ella una interesante riqueza melódica tanto en la parte instrumental como en determinados momentos vocales, sin hablar del contenido armónico, rítmico, intelectual e incluso político. Dependiendo del gusto de cada oyente, *Furatena* puede o no ser

agradable, pero de todas maneras, es una obra valiosa que debería ser tenida en cuenta. Incluso, para el autor de la monografía resultó bastante curioso el hecho de que al comparar *Furatena* con otras composiciones de este músico, tales como la *sinfonía No 2, Opus 15, del terruño, tres ballets criollos*, entre otras, la primera podría ubicarse entre sus mejores composiciones junto a los *trescientos trozos*, ya que es una obra en donde puede percibirse un cuidado minucioso de la instrumentación y la orquestación, plagada además de sutilezas sonoras y tímbricas. Se intuye claramente que de hecho fue su más ambiciosa producción.

Por otro lado, aunque el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias estuvo dispuesto y atento a colaborar en todo momento, aún se siente la necesidad de flexibilizar toda la cuestión de los derechos de autor. Lamentablemente para la propiedad intelectual de los artistas, tal como lo expresa Alejandro Chacón “en un mundo como el actual si no está en internet no existe” (A Chacón. Comunicación personal, agosto 19 de 2015). E innegablemente es esta una alternativa para evitar que el patrimonio de la nación se arruine en bibliotecas. La popularización a través de la red, virtualmente podría ser el catalizador que necesitan tanto las obras del maestro Uribe Holguín, como de otros autores, para que dejen de dormir un eterno sueño. Desde luego que esto requiere del consentimiento de las personas o instituciones sobre las que recae tal potestad. En este sentido, la situación con el Archivo musical de la catedral de Bogotá es todavía más inquietante. Estudiantes y especialistas se quejan constantemente del cielo con el cual estas partituras se guardan, permitiéndose solamente un acceso muy selectivo. No resulta plausible que en muchos casos sean los sectores académicos de otros países quienes ganen la delantera a la hora de realizar toda esta labor. Pero precisamente he aquí el principal problema. El escritor del presente texto pudo apreciar la necesidad que existe en Colombia de propiciar la formación en musicología. La maestría en este campo que ofrece la Universidad Nacional de Colombia es algo muy reciente, y constituye sin dudas un intento loable para suplir tal necesidad. Pero resulta fundamental que se genere más sensibilidad para que esta disciplina haga parte de los programas de música del país tanto a nivel de pregrado como de postgrado, de lo contrario sería muy difícil

que las obras de los compositores nacionales despertaran del sueño que duermen. Finalmente, se espera que en consonancia a toda la problemática planteada sobre las dificultades de la investigación musical en Colombia, este trabajo monográfico haya dado un pequeño paso direccionando a la toma de conciencia necesaria para generar estos procesos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Documentos impresos (libros y revistas).

Bermúdez, E & Duque, E. (2000). *Historia de la música en Santafé y Bogotá*. Bogotá: Ed

Fundación de música Juan Luis Restrepo.

Chailley, J. (1991). *Compendio de musicología*. Madrid: Ed. Alianza música.

Contreras, I, Feferbaum, D, Garay, J, Schlesinger, P, Álvarez, G, Guedez, O. (2015). *Antonio Moral*

Sones de ida y vuelta. Revista tempo, (8), 12.

Domingo, F. (2002). *Una propuesta para el comentario de textos dramáticos. Didáctica*

(Lengua y literatura), 14, 108-128.

Feferbaum, D. (2015). *Vacíos de nuestra memoria V, la música religiosa y coral, parte I. Revista*

tempo (8), 15.

Fraga, F & Matamoro, B. (2007). *Los clásicos de la ópera –Historia de la ópera- (Rinaldo)*. Primera

edición. Madrid: Ed. Prisa Innova, S.L.

Grout, D & Palisca, C. (1997). *Historia de la música occidental, vol I*. Madrid: Ed. Alianza música.

Guillén M, F. (1946). *Furatena y tres ballets criollos. Revista de las Indias*, 30(94), 145-148.

Herrera, D. (2015). *La riqueza polifónica de las Indias, los maestros de la catedral de Santafé*.

Revista tempo. (8), 25.

Laferrière, G & Motos, T. (2003). *Palabras para la acción*. Ciudad Real: Ed. Ñaque.

La Rue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Ed. Labor S.A.

Libreros, J.I. (1949). *Furatena. Revista Vida, Compañía colombiana de seguros*, (25), 19-20, 48.

Perdomo, J.I. (1979). *La ópera en Colombia*. Bogotá: Ed. Arco.

Perdomo, J.I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Ed. Plaza & Janes.

Scholes, P. (1964). *Diccionario Oxford de la música*, novena edición. Buenos Aires: Ed.

Sudamericana.

Téllez, J.L. (2007). *Los clásicos de la ópera (Pelléas et Melisande)*, primera edición. Madrid: Ed.

Prisa Innova, S.L.

Uribe, G. *Comentarios sobre Furatena*. Documento mecanografiado no publicado. Bogotá: Sala de libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango, MSS772 018-414.

Uribe, G. (1940). *Furatena, tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros*. Libreto mecanografiado, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, Colombia.

Uribe, G. (1941). *Vida de un músico colombiano*. Bogotá: Ed. Voluntad.

Uribe, G. (1943). *Furatena, tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros*. Partitura manuscrita no publicada, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, Colombia.

Uribe, G. (1950). *Furatena, tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros (libreto)*. Bogotá: Ed. Kelly.

Documentos electrónicos (artículos).

Caro, H. Guillermo Uribe Holguín, Compositor Colombiano. Recuperado el 04 de Septiembre de 2015, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/40340/1/11766-29659-2-PB.pdf>

Duque, E. (2008). Guillermo Uribe Holguín. Recuperado el 26 de agosto de 2015, de http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_1.html

Duque, E. (2008). Compositores Colombianos. Recuperado el 04 de Septiembre de 2015, de

http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/_compositores.html

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la

investigación en educación. Recuperado el 21 de septiembre de 2015, de

<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/26832/1/La%20investigaci%C3%B3n%20basada%20en%20las%20artes.%20Propuestas%20para%20repensar%20la%20investigaci%C3%B3n%20en%20educaci%C3%B3n..pdf>

López, R. (2007). Musicología manual de usuario. Recuperado el 26 de agosto de 2015, de

<http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Musicologia.pdf>

Restrepo, L.F. (2005). La ópera Furatena de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en

tiempos de la modernización salvaje. Recuperado el 26 de agosto de 2015, de

http://www.academia.edu/11056612/La_opera_Furatena_y_el_imposible_duelo_de_la_conquista_en_la_%C3%A9poca_de_la_modernidad_salvaje

Documentos sonoros.

Uribe, G. Furatena, acto No 1. (Orquesta Sinfónica de Colombia, O Roots). Disco sonoro.

Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia. (1962).