

EL INDIGENISMO SINFÓNICO EN LOS ARCHIVOS DEL PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS*

SYMPHONIC INDIGENISM IN THE ARCHIVES OF THE PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS

Camilo Vaughan Jurado**

Correo electrónico: camilo.vaughan@gmail.com

Artículo recibido: 10-10-2019

Artículo aprobado: 24-10-2019

* Este artículo se desprende del proyecto de investigación “Indigenismo en música artes visuales durante el periodo de la República Liberal (1930-1946)”, del Grupo de Investigación AULOS. Parte de los resultados fueron presentados en el II Congreso de Investigación en Música - Archivos de Música, realizado en Cali, los días 20, 21 y 22 de septiembre de 2017.

** Músico compositor y Magíster en Musicología, egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como docente de tiempo completo en las áreas de teoría e investigación del Conservatorio del Tolima.

Resumen

El Patronato Colombiano de Artes y Ciencias alberga en sus instalaciones la producción musical de algunos de los compositores sinfónicos colombianos más importante del siglo xx y obras de otros tantos tanto de ese siglo como del xxi. Su colección incluye diversas tendencias musicales, entre las que se destacan las obras sinfónicas creadas sobre temática indígena. La mayoría de estas se encuentran aún inéditas. Este trabajo presenta una mirada general al contenido orquestal indigenista de los archivos del patronato y propone una perspectiva que invita a valorar la información que las peculiaridades de dicho contexto musical y archivístico aportan accidentalmente a los documentos.

Palabras clave:

Nacionalismo musical; Interpretación de fuentes; Indigenismo; Compositores colombianos; Sinfonismo.

Abstract

The Patronato Colombiano de Artes y Ciencias keeps in its facilities the musical production of five of the most important Colombian symphonic composers of the twentieth century and works of many others of the twentieth and twenty-first. Within its collection, various musical trends are present, among which we highlight the symphonic works created on indigenous themes. Most of these works are still unpublished. This article presents a general look at the indigenist orchestral content of these archives and proposes a perspective that invites us to assess the information that the peculiarities of our musical and archival context accidentally bring to the documents.

Keywords:

Music nationalism; Sources interpretation; Indigenism; Colombian composers.

1. Preludio: *menos puede ser más*

En los años 60 y 70, un grupo de artistas, diseñadores y músicos norteamericanos lideraron un movimiento estético que conserva cierta vigencia hoy y que se apoyó en el *slogan* “menos es más” (Cole Lacoste, 1970). El minimalismo, movimiento al que se hace referencia, implica utilizar la mínima cantidad de materiales (en la música: material temático) y, a través de un desarrollo lento basado en la repetición y la variación lenta y paulatina, generar obras con un estilo interesante, atractivo y relativamente simple.

En una carrera como la musicología, en algunas localidades, se puede enfrentar a situaciones de archivo que, comparativamente, son *menos* favorables que las que se dan en otros lugares del mundo con una tradición de archivos históricos más constante, más holgada y mejor informada. Por ejemplo, la ausencia de producciones editoriales en la música sinfónica y académica hace que en muchos archivos reposen manuscritos originales y copias —también manuscritas en muchos casos— de las obras que como investigador se puede abordar. La ausencia de ediciones ha generado que directores, interpretes, investigadores y curiosos interactúen con los documentos, no como se debe con una partitura original manuscrita, sino como se hace con una obra editada. Esta situación, que aparentemente implica una desventaja en la investigación musical, resulta que implica, en paralelo con la pérdida que conlleva la modificación o la alteración del documento original, una ganancia en términos de la información contenida en el documento.

Se explicará acá una breve experiencia al respecto: hace menos de dos, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, se hizo el levantamiento de la partitura de *Bochica* op. 49 del maestro Guillermo Uribe Holguín (Vaughan, 2015).¹ En el proceso, se encontraron algunos impases, debido a la deficiente caligrafía de la partitura que se consideró —inicialmente— como principal fuente primaria para la transcripción. Existe un segundo manuscrito que debido al mal estado del papel hizo pensar erróneamente que era una versión anterior y, por ende, menos fiel a las intenciones finales y a las revisiones del compositor. Sin embargo, se consultó constantemente este documento en mal estado, tratando de descifrar las anotaciones poco exactas. No se tardó en notar que el documento en mal estado era en realidad el que contenía anotaciones más exactas y coherentes.²

Inicialmente, con la confusión aparente de la contradicción y con el apoyo en algunas anotaciones que se encontró en el único paquete de partes instrumentales —también manuscritas—, se logró comprender lo que esto significaba. El manuscrito que se encuentra en mejor estado estuvo siempre en manos del compositor hasta que sus hijos los entregaron al Patronato en los años 70, razón por la cual no se ve trajinado.

¹ Puede consultarse en formato físico y digital en el archivo de la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

² Las partituras generales están contenidas respectivamente en la Carpeta 19E y la Carpeta 14E de los archivos de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

En cuanto al manuscrito en mal estado, resultó ser una versión posterior que viajó en 1947 a México. Este último fue revisado y contiene anotaciones más precisas en términos de punto, figuras rítmicas irregulares, articulaciones y dinámicas.

Cuando la obra se estrenó en el Teatro Colón, el 12 de abril de 1940, el manuscrito de la partitura general estuvo frente a la batuta de Uribe Holguín, quien conocía la obra y probablemente la utilizó solo como herramienta mnemotécnica. ¿Quién, si no él, conocía a la perfección los gestos rítmicos y las intenciones dinámicas del poema sinfónico? La partitura general, por ende, se encuentra descuidada, poco precisa en términos de caligrafía y en muchos casos incompleta en cuanto a indicaciones de articulación, a diferencia de la que hizo para ser dirigida en México en 1947 por un músico que no estaba familiarizado con la obra ni probablemente, siquiera, con su lenguaje.

El documento que dio la luz definitiva para esclarecer la situación fue la parte individual del segundo corno francés (ver Imagen 1), que contiene en el reverso dos mensajes, a la manera de un chat, entre un cornista mejicano y un bogotano.

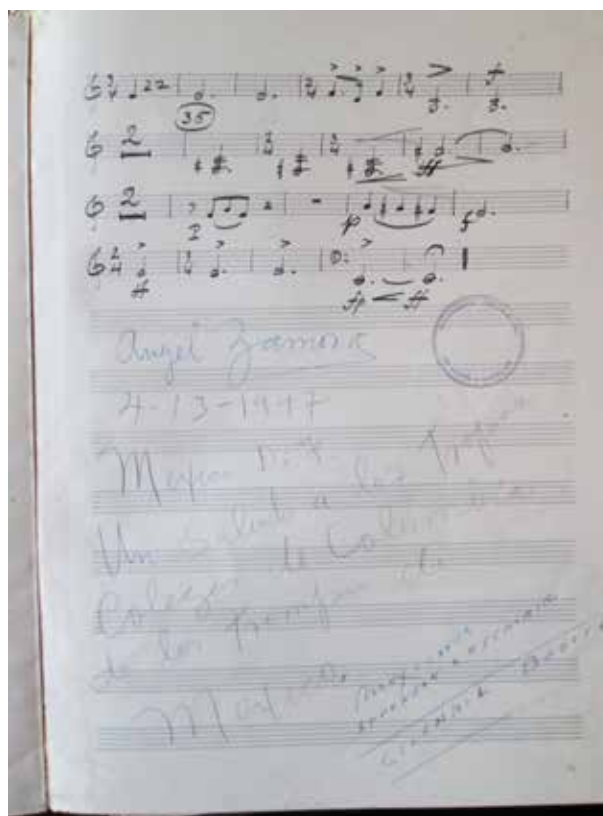


Imagen 1. Reverso de la parte del segundo corno francés.
Fuente: Archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Carpeta 14E.

—“Ángel Zamora/4-13-1947/México D.F./Un saludo a las tropas [sic.] colegas de Colombia de las trompas de México”.

—Y una agria respuesta —que el señor Zamora seguramente nunca recibió— de algún colombiano anónimo que dice: —“mexicanos, aprendan a escribir/ Colombia, Bogotá”.³

La interacción necesaria con fuentes primarias ha obligado a los archivos documentales a preservar documentos en los que los actores de la cultura (músicos, directores, interpretes, curiosos e investigadores) han agregado anotaciones como la mencionada. De haberse realizado una edición profesional de *Bochica*, antes de 1947, seguramente no se tendría información preservada en los documentos como una caricatura a lápiz realizada en la contracara de la parte del trombón segundo, que supo aprovechar los treinta y cinco compases de silencio que encontró para nutrir estos documentos históricos con una valiosa, aunque subjetiva, fuente iconográfica de como lucía el rostro de Uribe Holguín en el año cuarenta (ver Imagen 2).

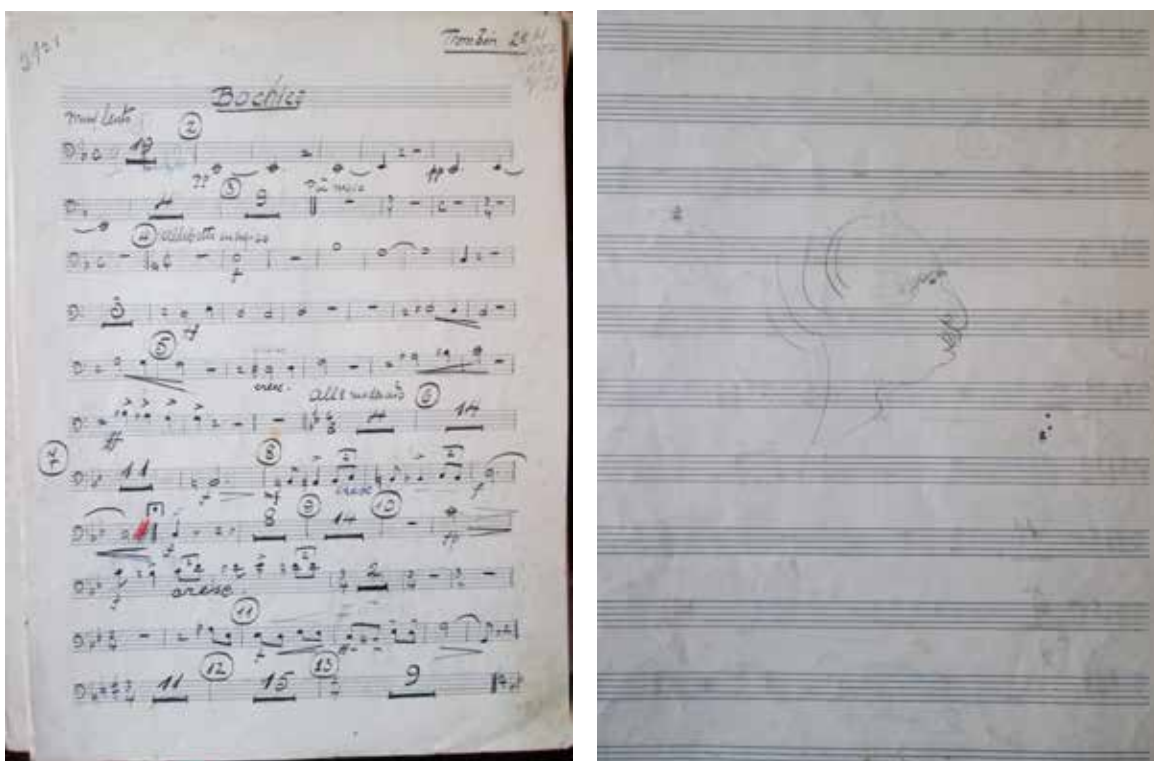


Imagen 2. Frente y reverso de la parte del segundo trombón en las partes instrumentales de *Bochica*.

Archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

Estas condiciones aparentemente desfavorables de este tipo de centros documentales y de las industrias editoriales de la región producen características propias de los documentos, que son susceptibles de leerse, estudiarse e interpretarse —

³ Las partes instrumentales están en la Carpeta 14E del archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, sin numeración de folios.

aprovecharse— por los investigadores. Son al final indicios elocuentes de prácticas que quizás pasan inadvertidas en otros lugares del mundo con un medio más adecuado.

Tal vez está en manos los investigadores la posibilidad de dar la vuelta a la situación. Las aparentes deficiencias en los centros documentales, en algunos casos, son susceptibles de generar interpretaciones que arrojen información al relato cultural y, en todo caso, implican un testimonio de nuestra realidad.

2. Acerca del archivo musical

El Patronato Colombiano de Artes y Ciencias actualmente pertenece al Colegio Máximo de las Academias Colombianas y es un órgano consultivo del Gobierno nacional. La institución posee uno de los archivos musicales más importantes del país. En él se encuentran manuscritos originales de la obra de maestros importantísimos en la producción musical académica de los siglos xx y xxi, tales como Uribe Holguín, José Rozo Contreras, Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, Blas Emilio Atehortúa y Mauricio Nasi, entre muchos otros. Sin embargo, los archivos del Patronato, en realidad, contienen más que partituras. Esta institución se conforma de tres fundaciones aparentemente independientes, pero que en su funcionamiento se amalgaman, desde sus orígenes, las funciones de cada una de ellas en una sola cabeza. Originalmente, el Patronato fue dirigido, durante varios años, por Joaquín Piñeros Corpas. Bajo la dirección de una figura tan holística se produjeron las tres fundaciones que hoy conforman la institución: Fundación Guillermo Uribe Holguín, Fundación Roberto Pizano y Fundación Joaquín Piñeros Corpas.

La primera de ellas fue creada en parte con el impulso y la revisión jurídica de Ricardo Uribe, uno de los hijos de Uribe Holguín que fue un músico empírico excepcional y abogado, magistrado de la Corte Suprema de Justicia y docente de la Escuela de Derecho de la Universidad Nacional de Colombia. La fundación fue creada inicialmente para preservar y difundir la obra del compositor. Pasados los años, ha sido un alivio para los compositores (y sus familias) que consideraron acertada la decisión de entregar a un archivo de acceso público las obras y los documentos que poseen.

Sin siquiera mencionar los archivos de las otras dos fundaciones que conforman el Patronato, dentro del archivo que posee la Fundación Guillermo Uribe Holguín se encuentran partituras, fotografías, cartas, programas de mano, recortes de periódicos, diplomas, muebles y una colección considerable de grabaciones en cinta magnetofónica.



Imagen 3. Joaquin Piñeros Corpas, Paul Hindemith y Guillermo Uribe Holguín.

Fuente: Colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

3. El indigenismo sinfónico en el Patronato

Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, un “patronato” es la “fundación de una obra pía” o el “encargo de cumplir algunas obras pías, que tienen las personas designadas por el fundador”. Más allá del origen etimológico de *pío*, como sinónimo de piadoso, la palabra se asocia con el término *impío*, que se refiere a “falto de religión” o “contrario a la religión”, que implícitamente se refiere, en realidad, a carencia de *religión católica*. Bien se podría decir, entonces, que lo indígena, en su esencia, antes de la transformación a la que forzaron a su cultura, es impío y, por ende, contrario a los orígenes etimológicos de un “patronato”. Sin embargo, esto no es más que una bella coincidencia etimológica: que el patronato, como institución, se haya dedicado especialmente a cuidar preservar y difundir la producción religiosa, folclorista y sinfónica, mas no la producción indigenista del compositor cuyo nombre porta la fundación que alberga sus archivos.

Justamente, dentro del archivo del Patronato, se encuentra la producción sinfónica de dos compositores colombianos, dedicada a la representación de lo indígena: Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia.⁴ Antagonistas en vida, hoy algunas

⁴ Además de ellos dos hay diversas obras de otros compositores que se articulan de alguna manera con el indigenismo. Sin embargo, en la mayoría de los casos se trata de piezas no sinfónicas, como *Bochica* para piano de Francisco Cristancho, *Finitto* del maestro Adolfo Mejía, *Sensemaya* para Coro de José Antonio Rincón, *Yagé* y *Lamento Indio* de Manuel Benavidez. Todas las anteriores, además,

de sus obras más importantes y representativas reposan unas al lado de otras, llevando una misma bandera y siendo sometidas a las mismas dificultades causadas por las particularidades del medio artístico y documental de la nación que ambos compartieron y representaron. La formación de ambos compositores fue muy similar y ambos portaron el título de pioneros de la música sinfónica colombiana. Precisamente, por su formación en París y por su condición de compositores e intérpretes dentro de una tradición ortodoxa y europea,⁵ la producción indigenista de ellos es poco conocida y frecuentemente ignorada, sin embargo, las partituras manuscritas de puño y letra de ambos y el formato sinfónico seleccionado es elocuente en términos de la importancia que en su producción artística le otorgaron al asunto indígena como elemento formador de identidad nacional o regional.

3.1 Guillermo Uribe Holguín

La aparición del asunto indígena no es casual en ninguno de los dos casos. Por un lado, Uribe Holguín, en una conferencia dictada en el Conservatorio en 1923, afirmó, al respecto de las posibilidades de utilización del asunto indígena en la música académica, lo siguiente:

Sabido es que todos los pueblos de la más remota antigüedad tuvieron música. Egipcios, griegos, romanos, todos cantaron y todos tocaron instrumentos, como lo revela la Historia y los bajorrelieves de los monumentos. Natural es que los chibchas, como las demás tribus que poblaron el continente americano, poseyeran alguna forma de manifestación musical, por rudimentaria que fuera. Pero si nada puede afirmarse 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 siquiera discutir el punto. La música Chibcha, que probablemente fue más bien ruido que música, se perdió para siempre [...] los chibchas no dejaron otra manifestación de arte sino los tunjos rudimentales que todavía se suelen encontrar en los lugares que habitaron esos antiguos moradores del país (Uribe Holguín, 1941, pp. 133-134).

Semejante afirmación contrasta fuertemente con el catálogo de obra del compositor. En los archivos del Patronato se encuentran las partituras de *Bochica*, op. 73 (1939); *Ceremonia indígena* op. 88 (1955) y *Conquistadores* op. 108 (1958), *Tres bocetos sinfónicos*, op. 115 (1961) y la obra más ambiciosa de todo el catálogo del compositor: el drama lírico *Furatena*, op. 76 (1943). Aunque, conviene señalar, todas las obras

son fotocopias o ediciones, las cuales se consideran, a pesar de aparecer mezclados en el catálogo del archivo sin discriminación entre originales y copias, que no son obras originales contenidas en el archivo, sino copias que deberían aparecer en el listado de la biblioteca, no del archivo de documentos históricos de la Fundación Guillermo Uribe Holguín.

⁵ La Schola Cantorum, alma máter de ambos compositores, era entonces la portadora de una postura historicista, católica y conservadora aun en el entorno francés.

son ambiciosas en términos de formato, de extensión y del desarrollo de lo que se puede denominar *leit motivs*, como hilo conductor en la forma.⁶ Basta una mirada a la cronología de los eventos para comprender que la opinión del compositor acerca del asunto indígena no es estática ni permanente. Durante los años de la República Liberal (1930-1946) el país gozó de un periodo en el que se enaltecieron algunos elementos de las culturas indígenas y se fomentó y difundió la investigación sobre ellas (Santos Molano, 2005). Un ejemplo concreto, que jugó un papel fundamental en el curso artístico de Colombia, fueron las celebraciones por el cuarto centenario de Bogotá, en 1938. En torno al evento se realizó una exposición arqueológica con objetos indígenas hallados en excavaciones y a la publicación del cuarto número del *Boletín Latinoamericano de Música*, proyecto americanista que venía adelantando desde hace algún tiempo el musicólogo Francisco Curt Lange. En el producto editorial, junto con muchos otros artículos, aparecen tres que tratan de manera directa y central la música indígena en el territorio colombiano (Curt Lange, 1938).⁷

Se conoce con certeza que Uribe Holguín tuvo acceso al boletín y, por ende, a esos tres artículos, por el capítulo titulado “El Boletín latinoamericano de música”, que el compositor dedicó en sus memorias otro artículo que Curt Lange le dedicó a él, titulado “Guillermo Uribe Holguín” (Curt Lange, 1938). Solo un año después de la publicación del boletín va a aparecer la primera obra indigenista de Uribe Holguín, la cual representa una nueva línea estética perfectamente diferenciable desde el punto de vista musical —que va más allá de los meros títulos de las obras— dentro de su producción.

Ya Duque (1980) había esbozado una división de la producción de Uribe Holguín en dos líneas, una universalista y otra nacionalista, pero acá se propone una subdivisión de la línea nacionalista en dos líneas (ver Figura 1). La primera, y más conocida, entre la que destaca la titánica colección de los *Trescientos trozos en el sentimiento popular*, es la línea del nacionalismo criollo, basado en las músicas folclóricas que conocía el compositor (el pasillo, el bambuco, el joropo y el torbellino), y una segunda línea basada en el asunto indígena. Esta última está fuertemente apoyada en los dispersos datos que aparecen en los tres artículos sobre música indígena del boletín.

⁶ Para una discusión más profunda acerca de la representación de los elementos extramusicales en la música programática de Uribe Holguín, se puede consultar a Vaughan (2015).

⁷ Los artículos referidos son: “De la música indígena colombiana” y “La música en las culturas prehistóricas de San Agustín”, de Gregorio Hernández de Alba (1938), y “Musicología indígena de la Amazonía colombiana”, de Francisco de Iguazada (1938).



Figura 1.
Universalismo y nacionalismo en Guillermo Uribe Holguín

3.2 Antonio María Valencia

En Antonio María Valencia, aunque no se encuentre tan patente la aparente contradicción y su figura no haya sido deformada tan drásticamente por los medios de comunicación y la historiografía local, tampoco se le considera un abanderado del indigenismo en nuestro país.

Tuvo una formación muy parecida a la de Uribe Holguín, y fue también abanderado de la creación del esquema de conservatorio europeo que trajo a Cali, no sin hacer algunas transformaciones al programa que creó en la capital del país el violinista y compositor bogotano. En los mismos años de la República Liberal, solo tres años después de la primera creación indigenista de Uribe Holguín, y simultáneo con un auge del indigenismo que se discutirá más adelante, Valencia toma su composición *Chirimía y bambuco sotareño*, estrenada en Popayán en 1930 y la eleva a la categoría de poema sinfónico (exactamente el mismo género —la misma etiqueta— que Uribe Holguín utilizó por primera vez en su también primera obra indigenista *Bochica*) al orquestrarla y re-titularla *Chirimía y bambuco: poema sinfónico para orquesta sobre temas indígenas de Sotaró (Cauca)* (ver Imagen 4).



Imagen 4. Detalle de la primera página del manuscrito de Chirimía y bambuco: poema sinfónico para orquesta sobre temas indígenas de Sotará (Cauca).

Archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias

De la misma manera que se mencionó anteriormente el estatus y la importancia que se encuentra en el formato instrumental de todas las obras indigenistas de Uribe Holguín, se resalta el gesto de Valencia de convertir su *Chirimía y bambuco sotareño*, para piano, en un poema sinfónico para orquesta. Además, el matiz con el que resalta en el subtítulo el asunto indígena, cuando en la difusión de la versión para piano el compositor solía bromear con la cita no a las melodías indígenas sino a la autoría de Francisco Diago, en la sección del bambuco, resulta un aspecto interesante que genera ciertas preguntas.

Por ejemplo, ¿era realmente Uribe Holguín un referente tan importante para Valencia como para inspirar la transformación de una de sus obras más conocidas para piano? En la Colombia de la primera mitad del siglo xx era difícil para cualquier compositor de música sinfónica ignorar una figura tan importante como Uribe Holguín.⁸ Sin embargo, es claro que el antagonismo entre los dos compositores estaba en todo su furor en el año cuarenta, por lo cual es poco probable que el impulso haya surgido solamente inspirado en la producción del compositor bogotano.

⁸ En algunos textos se presenta a Uribe Holguín como un compositor frustrado y apartado de la escena después de su renuncia a la dirección del Conservatorio en 1935. Sin embargo, no hay nada más alejado de la realidad. A pesar de su renuncia a la dirección del Conservatorio y su orquesta, Uribe Holguín siguió presente en los escenarios, creando música, estrenándola, publicando artículos en revistas y periódicos y tomando decisiones desde la junta directiva de la Orquesta Sinfónica Nacional hasta los años 60, cuando la ceguera lo obliga a retirarse de la vida pública y de su constante ejercicio como compositor y director. Para una discusión más profunda, ver Vaughan (2015).

Lo anterior genera, entonces, una segunda pregunta. Si no se debe —al menos no únicamente— a Uribe Holguín la inspiración para la transformación de su primera *Chirimía y bambuco sotareño* para piano de entonces de 1930, ¿por qué sucede eso en 1942? No es casual que creara la versión orquestal de esta obra un año después de la creación del Instituto Etnológico Nacional en 1941; dos años después del Congreso de Pátzcuaro; tres años después de la creación de *Bochica* (1939); y simultáneamente con la creación de *Furatena* de Uribe Holguín, proyecto del que Valencia seguramente tuvo noticias antes de su terminación definitiva en 1943.⁹

Como se hizo explícito arriba, aunque probablemente no planeaba encaminar su producción a imagen y semejanza de Uribe Holguín, es cierto que es un referente al que era difícil no contemplar, aunque fuera desde una perspectiva competitiva más que desde la admiración, y en un momento en el que está cobrando un impulso notable el indigenismo, no solo en Colombia, sino en toda América Latina.¹⁰

4. Coda

La situación de los músicos en Colombia que buscan vivir de la música no es y nunca ha sido fácil. Semejante coyuntura, de frente al indigenismo continental, es ante todo una oportunidad para articularse con los medios de comunicación de una manera efectiva. Tanto las obras indigenistas de Uribe Holguín, como el poema sinfónico de Valencia, representan ejemplos paradigmáticos del repertorio sinfónico indigenista nacional. A pesar de las evidentes diferencias entre estas dos figuras de la música colombiana de primera mitad del siglo xx, es evidente la cercanía en sus proyectos de indigenismo musical y la articulación de sus creaciones con el contexto local y continental.

En este punto, conviene adherirse parcialmente a la afirmación de Antonio García (1946), quien dijo acerca del indigenismo del país: “Bien puede afirmarse —sin emplear lenguaje figurado— que la literatura ha sido la más importante forma de conocimiento científico del indio contemporáneo” (p. 66), refiriéndose a la acumulación de

⁹ La creación de *Furatena* fue un proceso largo que generó expectativa en el público colombiano. En el prólogo de las memorias de Uribe Holguín, escrito por Antonio Gómez Restrepo y con fecha del 9 de Julio de 1941 (un año antes de la fecha de terminación de la versión orquestal del poema sinfónico *Chirimía y bambuco*), dice que “sus amigos no perdemos la esperanza de ver realizada una grande obra escénica cuyo libreto él mismo [Uribe Holguín] ha preparado, sobre tema indígena, que le permitirá aprovechar elementos autóctonos, elevándolos a la dignidad del arte moderno” (Uribe Holguín, p. 9).

¹⁰ El Congreso de Pátzcuaro implicó el compromiso de las diez naciones latinoamericanas que tuvieron representación (Colombia no firmó el primer documento por no tener representación oficial en el evento, pero se adhirió a la propuesta y creó en 1941 el instituto nacional indigenista) en el evento de crear un instituto indigenista. Sin duda, el evento fue de importancia continental y, en lo local, fue acentuado por las políticas de la República Liberal que habían arrojado eventos y publicaciones tan importantes como las que ya mencionamos arriba. Fuente: Documento oficial de la convención de Pátzcuaro emitido por el gobierno de Los Estados Unidos Mexicanos, disponible en: www.iadb.org/Research/legislacionindigena/pdocs/CONVENCIONPATZCUARO.pdf El enlace no sirve. Faltaría referenciar e indicar si es cita textual o no. Acá solo iría el autor y el año, no la referencia completa

experiencias en torno a la realidad del indio colombiano. Parcialmente, porque sí se puede considerar la literatura como la principal fuente de energía en el movimiento indigenistas, por encima de las producciones científicas de la antropología y la sociología, aunque se dude del carácter científico de estas obras. Sin embargo, la creación literaria sobre el indigenismo, presente en obras como *La vorágine* (1924), ha dado sin duda un empuje notable a la transmisión de conocimientos acerca de la realidad de las poblaciones indígenas y a la adición del tema indígena en la identidad de la nación y del continente.

Se equipara, en consecuencia, la afirmación de García sobre la música, ya que el indigenismo sinfónico, lejos de ser necesariamente exacto o científico en cuanto aplicación del lenguaje musical de las culturas indígenas —y eso sin mencionar el problema de lo inadecuado que resulta la sola utilización de la palabra *música* para referirse a las prácticas musicales de culturas indígenas que han conservado cierta distancia con la cultura occidental—, es sin duda una fuente de generación de identidad nacional. Así como la literatura se ha apoyado en la información que brindó la arqueología, la antropología y la sociología, el indigenismo sinfónico se apoyó en los aportes de la musicología en general y en los citados artículos del *Boletín Latinoamericano de Música* en particular. Aunque han aparecido varios trabajos entre los que se destacan los de Barrera (2009), Troyan (2008) y el del mencionado García (1946), se coconsidera que, desde el punto de vista analítico y propiamente musicológico, aún hay mucho por hacer en torno al indigenismo sinfónico colombiano de la primera mitad del siglo xx, desde el estreno y edición de algunas obras hasta la discusión académica elaborada.

5. Referencias

5.1. Bibliografía

Cole Lacoste, M. (1979). "La escultura en el siglo XX". En J. Pijoan (Dir.), *Historia del Arte Tomo X* (pp. 270-274). Barcelona: Editorial Salvat S. A.

Duque, E. A. (1980). "La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX". En *Gran Enciclopedia de Colombia "Arte 2"* (pp. 89-110). Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.

García, A. (1945). El indigenismo en Colombia, génesis y evolución. *Boletín de Arqueología*, 1(1).

Hernández de Alba, G. (1938). De la música indígena en Colombia. *Boletín Latinoamericano de Música*, 4, 721-732.

Hernández de Alba, G. (1938). La música en las culturas prehistóricas de San Agustín. *Boletín Latinoamericano de Música*, 4, 733-737.

Curt Lange, F. (1938). Guillermo Uribe Holguín. *Boletín Latinoamericano de Música*, 4, 757-795.

Santos Molano, E. (2005). La Revolucionaria República Liberal. *Revista Credencial Historia*, (183).

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

Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880-1871)* (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia.

5.2 Fuentes primarias

Uribe Holguín, G. Bochica op. 73: partitura general y partes en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 14E.

Uribe Holguín, G. Ceremonia indígena, tres bocetos sinfónicos op. 115: partitura general y parte en el archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 7E.

Uribe Holguín, G. Conquistadores op. 108: partitura general y partes en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Uribe Holguín, G. Coriolano op. 97: partitura general y partes en la Fundación Guillermo Uribe Holguín del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Uribe Holguín, G. Furatena: partitura general, reducción para piano y voces, libreto y partes en el archivo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 2E.

Uribe Holguín, G. Tres bocetos sinfónico op. 115: partitura general, y partes en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Carpeta 24E.

Valencia, A. M. Chirimía y bambuco sotareño, fotocopia del manuscrito autógrafo de la partitura para piano de 1930 en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Valencia, A. M. Chirimía y bambuco: poema sinfónico, partitura general en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.