

Hurtado Lorduy, Juan Carlos

El inmerecido olvido de la ópera Furatena de Guillermo Uribe Holguín
(Pensamiento), (Palabra) y Obra, núm. 16, julio-diciembre, 2016, pp. 48-55

Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614164963006>

El inmerecido olvido de la ópera *Furatena* de Guillermo Uribe Holguín

Juan Carlos Hurtado Lorduy

282

Guillermo Uribe Holguín 1880-1947 (1940-1943) (22)
op. 76

Furatena

Tragedia lírica en 3 actos y 5 cuadros

Acto II

En el jardín del palacio



Poco agitato

Musico canoro

Facsimil tomado de: Cuadernos de Literatura, Bogotá (Colombia). 10 (19): julio-diciembre de 2005. P. 11

Resumen

El presente artículo ubica dentro de un marco histórico, dramático y musical la única ópera salida de la pluma del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín, con miras a contribuir con una reflexión sobre el olvido constante en que permanece sumida la cultura musical académica del país. De esta forma, se busca generar ciertos procesos de concientización que posibiliten la mejora de tal problemática.

Palabras clave: *Furatena, ópera, Guillermo Uribe Holguín, musicológica.*

The Unfair Oblivion of *Furatena*, an Opera by Guillermo Uribe Holguín.

Abstract

This article aims at locating *Furatena* -the only opera issued from the pen of Colombian composer Guillermo Uribe Holguín- within a historic, dramatic and musical frame, in order to shed some light on the unfair oblivion in which this work remains mired along with the academic musical culture in his homeland. May thus be generated the necessary processes for awakening awareness of these problems among the public.

Keywords: *Furatena, Opera, Guillermo Uribe Holguín, Processes, Musicological Research.*

O imerecido esquecimento da ópera *Furatena* de Guillermo Uribe Holguín

Resumo

O presente artigo situa dentro de um marco histórico, dramático e musical a única ópera saída da caneta do compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín, com a intenção de contribuir a uma reflexão sobre o esquecimento constante em que permanece mergulhada a cultura musical acadêmica do país, e que desta forma, podem-se gerar alguns processos de conscientização que possibilitem a melhora da mencionada problemática.

Palavras chave: *Furatena, ópera, Guillermo Uribe Holguín, processos de pesquisa musicológica.*

La presencia del compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín (Bogotá, 1880-1971) tuvo gran importancia dentro del panorama musical académico del país durante el siglo xx. De hecho, ha sido considerado por Egberto Bermúdez y Ellie Anne Duque como el primer compositor de escuela que tuvo la nación (Bermúdez, 2000). Es muy conocida la historia sobre su formación en la *Schola Cantorum* de París –dónde también se formaría Antonio María Valencia–, en donde recibió toda la influencia del sinfonismo de Vincent D'Indy, y posteriormente de la Escuela Impresionista de Claude Debussy (Duque, 2008). Al regresar al país se enfrenta con la difícil tarea de elevar el nivel de la entonces Academia Nacional de Música, hoy Conservatorio, que a su vez debió contar con una orquesta que con el paso de las décadas se convertiría en la Sinfónica de Colombia (Uribe, 1941).

Estéticamente hablando, Uribe Holguín protagoniza en su época una de las más interesantes, pero a su vez acaloradas discusiones musicales que vivió el país durante el siglo xx –tal vez hoy en día aún vigente–. Él, junto con sus seguidores del Conservatorio, representaban la propuesta académica de tradición europea, mientras que Antonio María Valencia, Emilio Murillo Chapull –por quien el compositor caeño profesaba antipatía por su manera *rústica* de entender el nacionalismo– y otros compositores, eran partidarios de una tradición musical inspirada en el folclor colombiano (Bermúdez, 2000). Esto llevó a duros y encarnizados enfrentamientos que resultaron en enemistades y que concluyeron con la renuncia por parte de Uribe Holguín a la dirección del Conservatorio (Uribe, 1941). Sin embargo, es notorio observar cómo este último no se oponía totalmente al nacionalismo, ya que parte de su obra musical, además de estar impregnada por el impresionismo francés, constituye un importante aporte musical de inspiración folclórica (Duque, 2008). Más bien era enemigo de la simpleza y carencia de escuela con la que desde algunos sectores no académicos se esgrimía a favor de esta tendencia (Uribe, 1941). A continuación, se dejará hablar al propio compositor a través de apartes de su autobiografía *Vida de un músico colombiano*, y que de esta forma el lector pueda tener una aproximación certera a los conceptos de este ilustre músico:

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, pp. 126-127).

Y más adelante, prosigue el maestro:

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 two-step, 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 inmaculado manto del patriotismo. Cómodo pero ingenuo proceder (p. 135).

Es entonces dentro de este ambiente bastante tenso que surge gran parte de su obra, y *Furatena Op 76*, que él llama Tragedia Lírica, no podía ser la excepción –si bien para los tiempos de su composición ya la lucha entre académicos y nacionalistas había cesado, los ecos de la batalla aún resonaban–. Uribe Holguín, desde muy joven, tuvo deseos de componer una ópera. Sin embargo, no pudo finiquitar tal proyecto sino de una forma tardía en su carrera como compositor,

debido a la falta de experiencia y de conocimientos en este, para él, novedoso terreno. En principio se sintió atraído por las obras del verismo italiano tales como *I Pagliacci* y *La Bohème*, posteriormente se apasionó por el repertorio francés, *Manon*, pero al conocer el melodrama wagneriano su gusto operístico sufrió una transformación considerable que influyó decisivamente en la gestación de *Furatena* (Uribe, 1941).

En 1940 inicia la composición de esta ópera con libreto propio, recreación fantástica basada en los retazos fragmentarios que sobreviven en las crónicas de los conquistadores acerca de Furatena, cacica hermosa de la tribu precolombina de los muzos y también en el mito de Fura –Tena, creado por esta misma tribu. Concebida en tres actos y cinco cuadros, Uribe Holguín en primera instancia redacta el libreto en pocos días; sin embargo, la música no correría la misma suerte, ya que cambia tantas partes, que al final poco subsistió de lo inicialmente compuesto. Llegó a pensar que moriría sin haberla terminado. Afortunadamente, en la última página del score general de la partitura autógrafa –la cual reposa en la Fundación Guillermo Uribe Holguín, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias–, se puede leer: 11 de octubre de 1943 (Uribe, 1941).

La acción de *Furatena* transcurre durante el siglo xvi. Es una melodramática historia de amor entre Furatena, hermosa cacica de los muzos y Don Álvaro, capitán español al mando de la expedición conquistadora. Hay un tercer personaje principal: Anabí, criado de Furatena, quien al iniciar la ópera le lleva las malas nuevas acerca de la presencia de extranjeros a su señora, reaccionando esta con odio ante el conquistador y deseando su muerte –tal como cuando Isolda reacciona con furia ante Tantris (Tristán) antes de beber el filtro mágico–. Sin embargo, cuando los dos se encuentran cara a cara bajo la luz de la luna, quedan perdidamente enamorados. Posteriormente se casan y Don Álvaro se convierte en cacique de la tribu. Los dos amantes cambian de modo de ser recíprocamente: el capitán deja a los suyos por amor a Furatena haciéndose un muzo más, mientras esta renuncia a sus dioses para acoger la fe católica. Al finalizar la ópera, los amigos de Don Álvaro irrumpen violentamente y el capitán lucha a favor del pueblo de la cacica cayendo mortalmente herido. Furatena al ver el cuerpo sin vida de su esposo, reprocha al Dios cristiano, y maldiciendo las riquezas que buscan los españoles se clava un dardo cayendo exámine al lado de su amado. Luego Fernández, otro de los conquistadores, somete a los indígenas, quienes pacíficamente se doblegan para ser perdonados. El telón cae mientras el conquistador cubre con un estandarte español los dos cuerpos sin vida de los amantes, simbolizando con ello la unión forzada de dos razas (Uribe, 1950).

En este punto, resulta importante hacer notar que este tipo de temáticas relativas a la época de la conquista, aunque no constituyen un tópico común del repertorio lírico universal, sí son tocadas en ocasiones. Tenemos así varios ejemplos que sería prudente recordar. Óperas como *Montezuma* –Antonio Vivaldi–, *Les Indes Galantes* –Jean Philippe Rameau–, *Alzira* –Giuseppe Verdi–, son obras europeas que enmarcadas dentro de una mirada exótica están ambientadas en dicha época. Por su parte, compositores latinoamericanos deseosos de contribuir de una u otra forma con la gestación de una ópera nacional en sus respectivos países compusieron obras que igualmente hacen alusión a la conquista: *Atahualpa* –Carlo Enrico Pasta–, *Ollanta* –José María Valle Riestra–, *Guatimozín* –Aniceto Ortega–, *Tabaré, Las vírgenes del sol* –Alfredo Schiuma–, *La leyenda de Urutáu* –Gilardo Gilardi– y *Ollantay* –Constantino Gaito– (Fraga y Matamoro, 2007).

Desde el punto de vista del carácter de personaje, los únicos claramente definidos por Uribe Holguín son Furatena, Don Álvaro y Anabí. Vemos así que la cacica es una mujer arrogante y alta ante todos, pero que en su intimidad es muy temerosa, frágil y carente de afecto; es una heroína atípica, ya que jamás duda entre el deber a la patria y el amor, decidiéndose inmediatamente por el segundo. Por su parte, Don Álvaro es el típico conquistador europeo arrogante, que declara siempre la superioridad de su raza y de su fe, que no obstante y de manera inconsciente también es

cambiado por Furatena al hacerse un aborigen más entre los muzos. Por último, Anabí es un rol de barítono poco habitual. Jamás hace nada en contra de su señora, ni se interpone entre esta y su esposo; es más, acepta dócilmente la autoridad de Don Álvaro.

El libreto está redactado en prosa, conteniendo solo un breve fragmento en verso en el cuadro primero del acto III, cantado por Nayra, doncella de Furatena, y que presagia inconscientemente la muerte de la cacica: *Pasó la barca el río* (Uribe, 1950). Se pueden observar asimismo ciertas semejanzas entre la ópera colombiana y otras del repertorio lírico europeo, especialmente *Pelleas et Melisande* de Debussy y *Tristan und Isolde* de Wagner, principalmente en lo que respecta al concepto filosófico de noche u oscuridad que se dan en estas dos últimas obras. Sin embargo, en relación con sus elementos netamente literarios y dramáticos, lo que más llama la atención de *Furatena* es la rendición pacífica del indígena frente al español, que según Luis Fernando Restrepo, profesor de literatura en la Universidad de Arkansas, y quien hace un análisis *indianista* de esta obra, tal situación representa un llamado de Uribe Holguín a la conciliación de ambas culturas –el mismo mensaje se encuentra en la ópera *Montezuma* de Antonio Vivaldi– y, por lo tanto, a la conciliación entre nacionalistas y académicos (Restrepo, 2005).

Pasando a la parte musical¹, se puede apreciar claramente que la decisión del compositor de redactar un libreto en prosa, obedece a su intención de estructurar la ópera con base en los modelos wagnerianos y debussyanos que rompen totalmente la división entre arias, dúos, coros y recitativos². De hecho, desde el inicio hasta el final, la música de la línea vocal trabaja en función del texto y de la prosodia de las palabras. El recitativo usado por Uribe Holguín guarda estrecha relación con el de *Pelleas*, no dejando exhibir a los solistas virtuosismo vocal alguno. Pese a esto, en ocasiones el denso recitativo se interrumpe dando paso a eclosiones melódicas extraordinariamente líricas que recuerdan a Puccini, tal como ocurre al final del acto I cuando al ver por primera vez a Don Álvaro, Furatena canta: *Eres tan blanco como la nieve de los altos riscos* (Uribe, 1943), entre otros fragmentos. Esta fuerte presencia del recitativo también hace pensar en la *Tragedie Lyrique* del barroco francés en donde el recitativo era omnipresente y los fragmentos melódicos eran escasos, estando casi siempre a cargo de la danza (Grout y Palisca, 1997). Si se compara el término *Tragedia Lírica* de *Furatena* con el de *Tragedie Lyrique*, y no perdiendo de vista la formación francesa del compositor, es fácil deducir su influencia. Finalmente, respecto a los aspectos vocales, es muy importante señalar que el canto de *Furatena* es exclusivamente silábico³ desde el inicio de la partitura, teniendo esto por función aproximar el canto al habla, algo que es igualmente utilizado por Debussy en *Pelleas*.

La tipología de las voces es otro asunto importante. Derivado precisamente del ímpetu y ligereza del recitativo utilizado por Uribe Holguín, se observa que las voces en cuanto a características y color son muy similares a las usadas en la única ópera de Debussy. Tenemos así que Furatena y Don Álvaro son una soprano lírico-ligera y un tenor lírico ligero respectivamente, aunque con acentos heroicos, y Anabí, un barítono que no usa el fuerte de su registro grave, aproximándose tal vez a lo que se conoce como un barítono lírico o *Martin*.

La música está fuertemente impregnada por sonoridades impresionistas dentro de un lenguaje musical tonal expandido, que igualmente incluye irrupciones modales propias de músicas indígenas. A pesar de ello, aunque en lo dramático se aprecia por parte del músico su compromiso con el proyecto de una ópera nacional, –en algún momento de su vida pensó en componer una tetralogía chibcha que compitiera con *El anillo de los Nibelungos* (Uribe, 1941)–, la música más bien refleja una intención cosmopolita y universalista. Obras de este compositor, verdaderamente con espíritu nacionalista en lo musical, debemos verlas en *Tres Ballets criollos* y demás (Duque, 2008).

El ritmo es un elemento importante en *Furatena* y la convierte en una obra contemporánea que utiliza recursos como la polirritmia y la irregularidad métrica con constantes cambios de compases. La orquestación utilizada por Uribe Holguín es enorme, llegando a superar los 130 músicos (Duque, 2008), si hemos de creer en las palabras del autor. Esta fue una de las razones principales por las cuales se llegó a interpretar solamente el acto I en versión de concierto en octubre de 1962 en el Teatro Colón de Bogotá (Caro, 1962). Resulta curioso que José Ignacio Perdomo Escobar, en *La ópera en Colombia*, afirmara que el estreno aconteció el 30 de septiembre de ese mismo año (Perdomo, 1979), contrario a la fecha –19 de octubre de 1962– que ofrece el programa de mano que reposa en el Centro de documentación musicalM. Elsa Gutiérrez, quien hizo parte de los intérpretes y quien manifiesta no recordar demasiado sobre las incidencias de tal evento, sugiere que la fecha correcta tal vez sea esta última, dada la evidencia de este último documento (E. Gutiérrez, comunicación personal. Junio 01 de 2015). La soprano Dolly Rubens, el tenor Santiago Belza y el barítono Marcel Stambach fueron los solistas principales. Elsa Gutiérrez y Marina Tafur cantaron las partes secundarias de las hechiceras, y de igual forma hicieron parte de la interpretación el Coro del Conservatorio y la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigidos por Olav Roots⁴. Dicha velada fue grabada y hoy día reposa en RTVC Señal Memoria.

A continuación, dejemos que sea el mismo compositor quien hable acerca de su más ambiciosa obra, a través de una entrevista con Guillermo Rendón:

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 Duckas (sic. Lo correcto es Richard Strauss) pero en sentido (forma y expresividad). Mi tristeza más grande es morirme sin conocerla. (Duque, 2008).

En charla con el maestro Alejandro Chacón –Director escénico de la Ópera de Colombia–, este manifestaba que la principal dificultad para revivir *Furatena* y otras obras líricas del repertorio colombiano, radica en el hecho de que nuestro país no ha contado con una gran tradición operística que facilite tal labor, cosa que, por el contrario, sí ha ocurrido en otros países latinoamericanos como por ejemplo Argentina, en donde los procesos de inmigración fueron mucho más fuertes.

Por otro lado, también considera que el denso lenguaje musical de la ópera de Uribe Holguín, muy próximo al impresionismo francés de *Pelleas et Melisande*, así mismo dificultaría un posible acercamiento del público a esta partitura. En cuanto a la dificultad del espacio para cobijar la orquesta que acompañe la obra, Chacón hace notar que actualmente el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo cuenta con un foso para albergar unos ciento veinte músicos aproximadamente, con lo que queda claro que en nuestros días, la problemática para una resurrección de *Furatena* ya no es asunto de la existencia o no de un teatro adecuado, sino, aún de orquesta, pues a la fecha no existe en el país

1 Las consideraciones analítico-musicales del presente artículo son autoría de Juan Carlos Hurtado Lorduy.
2 Estilo cantable a medio camino entre el canto y la palabra hablada que tuvo sus orígenes en la Camerata Fiorentina que dio vida a la ópera, y que en la escuela italiana tuvo por función dar avance a la acción en contraposición al aria con efusión de sentimientos, pero que en Wagner y Debussy constituyen el fundamento estructural de sus obras líricas.

3 Silábico hace referencia a cantar una sola nota musical o sonido por cada sílaba del texto, en oposición a canto melismático, que significa cantar varias notas o sonidos por sílaba.

4 Información ofrecida por el programa de mano de la función: Biblioteca Nacional de Colombia, CDM.



*Foto, Guillermo Uribe Holguín.
Tratamiento digital.*

una agrupación orquestal tan numerosa como la que requiere esta ópera. Por último, expresa Chacón que la Ópera de Colombia al ser una institución privada, con muchos problemas financieros, no tiene la responsabilidad de rescatar o revivir este tipo de repertorio nacional, tarea que, por su naturaleza, le compete más a sectores académicos y universitarios (A. Chacón. Comunicación personal. Agosto 19 de 2015).

En este sentido, María Padilla, bibliotecaria del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, donde reposa la partitura manuscrita de la obra, expresa que al ser esta una institución sin ánimo de lucro, la principal dificultad en este tipo de labor musicológica nuevamente radica en lo económico, especialmente en lo que respecta a la edición de obras, ya que estas son muy costosas, aunque lo han logrado hacer con algunas obras de Uribe Holguín. Además, expresa Padilla que se necesitaría la colaboración de músicos, intérpretes y musicólogos, por lo que el Patronato a la fecha actual no dispone de tales recursos (M. Padilla. Comunicación personal. Septiembre 21 de 2015).

Hernando Caro Mendoza consideraba a *Furatena* como la ópera de mayor envergadura compuesta en Colombia, dejando aparte los italianismos de Ponce De León (Caro, 1962). Sin embargo, como se ha podido observar, su suerte no ha sido diferente a la de las demás obras que conforman nuestra cultura musical académica, quedando en el olvido sin jamás representarse de forma integral. El país está en mora de generar fuertes procesos de investigación musicológica con impacto positivo que impidan que *Furatena* y otras obras del patrimonio musical de Colombia duerman un eterno sueño en bibliotecas y archivos.

Referencias:

- Bermúdez, E. y Duque, E. (2000). *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá*. Bogotá: Fundación de Música Juan Luis Restrepo.
- Caro, H. (1962) *Guillermo Uribe Holguín, Compositor Colombiano*. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/40340/1/11766-29659-2-PB.pdf>
- Duque, E. (2008). *Guillermo Uribe Holguín*. Recuperado de http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0011_1.html
- Fraga, F. y Matamoro, B. (2007). *Los clásicos de la ópera –Historia de la ópera–* (Rinaldo). Madrid: Editorial Prisa Innova.
- Grout, D & Palisca, C. (1997). *Historia de la música occidental*, vol I. Madrid: Ed. Alianza Música.
- Perdomo, J. (1979). *La ópera en Colombia*. Bogotá: Editorial Arco.
- Restrepo, L. (2005). *La ópera *Furatena* de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje*. Recuperado de http://www.academia.edu/11056612/La_operá_Furatena_y_el_imposible_duelo_de_la_conquista_en_la_%C3%A9poca_de_la_modernidad_salvaje
- 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: Editorial 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*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Uribe, G. (1962). *Furatena*, acto No 1. (Orquesta Sinfónica de Colombia, O Roots). Disco sonoro. Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia.

Juan Carlos Hurtado Lorduy.

Licenciado en música, egresado de la Universidad Pedagógica Nacional. Docente en colegios distritales, allí es profesor de canto y director de coros. Correo electrónico: jucahur@hotmail.com

Artículo recibido en diciembre de 2015 y aceptado en febrero de 2016



Foto: Teatro Colón, Bogotá.

EFE/Mauricio Osorio - Tratamiento digital

