

8.8. IDENTIDAD Y MEMORIA: UN ANÁLISIS PRELIMINAR DEL MITO PREHISPÁNICO EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL ACADÉMICA COLOMBIANA

Pilar Jovanna Holguín

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Favio Shifres

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM). Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Fundamentación

La música brinda la posibilidad de representar espacios, personas, movimientos, ideologías o acontecimientos definidos en algún momento en el transcurrir de la historia. Esta función, se proyecta en una doble vertiente. Desde una perspectiva poiética, le permite al músico elaborar los acontecimientos del mundo según su punto de vista – lo que incluye su historia, su cosmovisión, sus creencias, etc.-, y configurar los rasgos de su identidad. Pero además le brinda a quien recepciona el hecho musical una vía sensible para la interpretación de aspectos de la realidad. De este modo, la representación de los hechos históricos en las obras musicales puede ser considerada a través de esa doble vía ofreciendo múltiples perspectivas y, por ende, múltiples significaciones.

En América Latina, una parte importante de la producción musical de corte académico, ha problematizado el vínculo con los acontecimientos del pasado tanto en lo relativo a su representación como fuente del contenido temático de las obras musicales, como en cuanto a su condición de vehículo de las necesidades expresivas de los propios compositores. Particularmente en esta dirección, una parte importante de la producción artística se ha centrado en cuestiones como la identidad, la otredad, la inequidad, y la recuperación y/o reconstrucción de la memoria cercenada, entre otros. En este marco, la memoria aparece en tensión con la Historia (oficial) toda vez que aquella es considerada como el rescate de la historia de los vencidos y, por lo tanto, la que ha sido silenciada por los triunfadores. Memoria e Historia surgen de esas tensiones como conceptos dicotómicos. La memoria es un fenómeno colectivo y siempre vivido de forma social. Es el conjunto de recuerdos de un individuo, pero mediados por el lenguaje, el espacio, la memoria colectiva familiar y las tradiciones (Halbwachs, 1991, 2004).

En cualquier situación el ser humano se ve influenciado socialmente, por lo tanto, cualquier representación o recuerdo establecido en su memoria colectiva hace parte de varios grupos a los cuales perteneció y que hacen parte de la referencia socio-histórica que influenció la memoria del individuo” (Rueda Arenas, 2013; p. 28).

La memoria en oposición a la Historia, adquiere una importancia ética fundamental en condiciones de sometimiento (Adorno, 1993, 2004). En ese sentido, Tafalla (2003) asegura que la memoria tiene una fuerte connotación moral, toda vez que permite “tomar conciencia crítica del pasado y sobre todo conceder justicia a sus víctimas” (p. 126), a través

de la elaboración de “una crítica a la Historia erigida por los vencedores” (Rueda Arenas, 2013; p. 30).

El entramado entre Historia, memoria e identidad, adquiere en América Latina una complejidad particular debido al desarrollo de la conquista, colonización y conformación de los estados nacionales, que consolidó una matriz de poder sobre las formas de conocer, sentir, ser y estar en el mundo que se denomina genéricamente *colonialidad* (Quijano, 2000; Wynter, 2003). La colonialidad garantiza que los discursos vencedores se afiancen en el sentido común, invisibilizando los conflictos de los que emergen y sus víctimas, y cercenando cualquier posibilidad de discursos alternativos.

En la multiplicidad de caras discursivas a través de las cuales la colonialidad ejerció su dominio desde el siglo XVI, el argumento civilizador del siglo XIX resulta particularmente relevante para el presente trabajo. Es durante la constitución de los estados nacionales en América Latina que conforme este fundamento civilizador, los imperios coloniales apuntalan a las elites criollo-mestizas, ilustradas y urbanas, en la invención de un sentido común propio que resultó funcional a los gobiernos extranjeros para lograr equilibrios geopolíticos en el siglo XIX (Mignolo y Gómez, 2012).

En este marco se constituye un concepto de *Arte Latinoamericano* que obedece a la lógica civilizadora a partir de programas formales de educación artística erigidos sobre los modelos europeos (Holguín Tovar y Shifres, 2015; Shifres 2015; Shifres y Gonnet, 2015), cuyo agente principal es un sujeto que navega entre dos aguas al plantearse su propia identidad como miembro (o epígono) de la elite dominante y al mismo tiempo atravesado por la herida colonial (Mignolo, 2014) en su propia experiencia europea. Así, se plantea el problema de la identidad musical que, como vemos, es fundacional en los circuitos formales de la música en los estados-nación americanos desde su conformación en el siglo XIX, aunque, claramente las lógicas, los problemas y las perspectivas ideológicas que llevaron a los compositores de finales del XIX a plantearse la cuestión de la identidad fueron sustancialmente diferentes a los que llevaron a planteos análogos a los compositores de la segunda mitad del siglo XX. Aquellos, encontraron la solución al conflicto en la invención del folklore (Roy, 2002) y la idealización de la ruralidad, sin detenerse a considerar la memoria de quienes la padecían. Por el contrario, para los compositores de finales del siglo XX, identificados con perspectivas críticas de la modernidad, esa indiferencia es inadmisibles. Sin embargo, a menudo esas mismas teorías críticas remarcan su condición subalterna toda vez que,

muchos de los eslóganes artísticos de los sesentas, incluyendo el reclamo de autenticidad, creatividad, y compromiso político y social, ya habían sido implementados y variados en

Occidente, tan sólo para ser trivializados y apropiados por el capitalismo global (Tlostanova, 2011; p.13)

Por tal motivo, la opción no es manifiesta y ha dado lugar a múltiples elecciones. En este trabajo nos proponemos describir una alternativa particular al problema de la construcción de la memoria en co-construcción de la propia identidad, que algunos músicos latinoamericanos han encontrado en el rescate de mitos prehispánicos. En particular abordamos la música compuesta por compositores colombianos con formación académica de finales del siglo XX. Ellos eligieron mitos indígenas para representarlos en música. A partir de esto surgen cuestiones como cuál es el contexto ideológico de las obras que

genera la construcción de la memoria colectiva (memoria como identidad) y qué elementos de los enfoques anteriormente expuestos se evidencian en esas obras (memoria como reivindicación del pasado). En este trabajo argumentamos sobre el valor del mito como alternativa y presentamos un corpus de obras de compositores colombianos de finales del siglo XX, que optaron por ella con un análisis preliminar que identifica dos categorías de tratamiento del mito en la conformación de la sonoridad musical: el aspecto tímbrico y la temporalidad.

Tensión entre memoria e Historia en la creación musical

La naturaleza sensible de los mensajes artísticos, en general, y de las obras musicales, en particular los convierten en un ámbito privilegiado para influir en la reconstrucción de la memoria y en como la historia reconstruida es percibida, pudiendo contraponerse a los hechos históricos institucionalizados e intervenir en la consolidación de la memoria colectiva.

La dicotomía entre memoria e Historia, adquiere una forma particular en la experiencia del sujeto compositor académico, en el que la Historia, es la historia de la música occidental y la memoria es la memoria de su pueblo, grabada en su propio cuerpo y en sus retinas. Por un lado, su propia identidad como músico está atrevesada por el *Modelo Conservatorio* (Shifres, 2015), que se constituyó sobre la base de la imposición de

[u]na jerarquía estética global donde se privilegian las formas de belleza y gustos occidentales y se inferiorizan las formas de belleza y gustos no occidentales ... (y) ... Una jerarquía pedagógica global donde se privilegian las pedagogías occidentales de matriz cartesiana sobre las pedagogías no occidentales institucionalizada en el sistema escolar mundial (Grosfoguel, 2014; p. 380).

El resultado de esta imposición es la necesidad que, como se dijo, desde finales del siglo XIX, los músicos latinoamericanos tienden a contactarse con músicos identificados con las vanguardias europeas, que paradójicamente los impulsa a reflexionar sobre cuestiones identitarias que deberían reflejarse en la música. Así, es que se abocan al establecimiento de relaciones y búsquedas de las características del hombre americano que aparecen como prometedoras en la cohesión de elementos que evidenciarán aspectos relacionados con la identidad.

Muchos de estos elementos fueron buscados en la música prehispánica (Tello, N.D.). Sin embargo, la empresa conquistadora, desde el Siglo XVI tuvo entre sus objetivos la supresión de las formas culturales preexistentes. De modo tal que buena parte de esas *sonoridades* aparecen en la actualidad parcializadas, distorsionadas, o simplemente *inventadas* (Alonso Bolaños, 2008). Los silencios son las ausencias de los sonidos que ya no existen, en los lugares en los que ya no existen. Esos sonidos han sido reemplazados por otras sonoridades, y las lógicas de la representación que pusieron esos sonidos en un determinado momento fueron reemplazadas por las lógicas hegemónicas de los sonidos en ciertos escenarios, y en ciertas circunstancias.

Esto no impidió que esas nociones contribuyeran a fijar un marco para abordar las cuestiones relacionadas con la idea de autenticidad y de verdad de la cultura, propia de las primeras décadas del siglo XX. Ya en los años 30, Chávez elogió la música indígena por

expresar “lo más profundo del alma mexicana” (Tello, N.D.; p.14). Esta idea subyace la producción de no pocos autores latinoamericanos que abordaron la temática indigenista al menos en una de sus obras.

El mito como posibilidad de creación

Las clases dominantes han convertido lo indígena en lo tradicional, como símbolo de la comunión del hombre con la tierra, convirtiendo el concepto en una categoría universal. Aunque el pasado étnico aparece constantemente en las prácticas del nacionalismo, no debe ser pensado como una experiencia exclusivamente ligada a la creación de las naciones “El pasado étnico se percibe a través de mitos, símbolos y leyendas, mientras que el nacionalismo emerge como la primera expresión de conciencia y defensa cultural de dicho pasado étnico. El uso de mitos impulsa a la acción colectiva y demuestra tener la capacidad para la movilización popular” (Gutiérrez, 1990;s.p.).

No obstante, lo que en un primer momento puede ser visto como una expresión de nacionalismo, durante los últimos 50 años del siglo XX, se va transformando. Paulatinamente, los compositores pasaron de considerar sólo aquellos elementos que desde las categorías musicales europeas podían ser vistos como *materiales* de sus producciones (melodías, ritmos, timbres, etc.) a tener en cuenta otros aspectos de las ontologías en cuestión vinculadas en un sentido más amplio a las cosmovisiones propias. De este modo se estableció una relación directa con los componentes fundantes de estas culturas, como las concepciones del ser y el estar en el mundo que determinan los mitos. La interacción de estos elementos con los problemas que los compositores venían formulando en sus críticas generó, probablemente, espacio para nuevos significados musicales.

Es así que la composición así orientada enmarañó el mito indígena con elementos de la escritura compositiva europea. La perspectiva occidental subalterniza el mito, como un saber que es de «los otros», y contrario al conocimiento propio de la cultura trasatlántica (el logos) (Flores Fuya, 2012). Del mismo modo Eliade (2001) sugiere que pareciera que el mito pertenece a sociedades que no se encuentran dentro del modelo de sociedad occidental (con una fuerte

tendencia histórica). Estas comunidades que no están inmersas en el modelo histórico occidental no se identifican con la linealidad de la historia ya que ésta no da lugar a su modelo de existencia.

Pero, al mismo tiempo, los mitos pueden entenderse como formas estéticamente elaboradas de conjuntos de valores y creencias de las sociedades que los gestaron. Los mitos son manifestaciones del modo narrativo de comprender la realidad (Bruner 1991, 1988), y esta forma es por definición afín a la expresión artística. Los artistas que toman como referencia los mundos míticos pueden dar saltos en el tiempo en cuanto a los niveles de expresión que pueden desarrollar tomando, de acuerdo con las comunidades indígenas, otra concepción del tiempo que prescinde de la linealidad de la historia tradicional (Rojo, 2011).

A su vez, el mito está presente en las voces que actualmente se silencian. No es simplemente una evocación del pasado y de historias ya contadas desde un romanticismo que buscó el pasado y lo trajo al presente para que el indio fuese reconocido, como lo explica Ruiz (2012). Sino que es un medio a través del cual las voces de las víctimas se

actualizan en una forma de resistencia que revitaliza los modos de ser, sentir y conocer que han sido silenciados. Es en esa dirección que desde los años 70, muchos de estos elementos originarios son retomados en los discursos políticos y artísticos: “El creciente valor del mito prehispánico como identificador de América Latina, asentó en las particulares circunstancias históricas que caracterizaron las relaciones de las Américas” (Serviddio, N.D, p.1).

El retorno a ese pensamiento originario les permite a los compositores pensar en bases ontológicas para las obras y por lo tanto el indigenismo que sostiene lo latinoamericano. El discurso identitario reforzado con alusiones a lo prehispánico sirvió como base ideológica para sustentar las prácticas artísticas. Existe una necesidad de re-significación del concepto de pensamiento mágico como postura ontológica y estética para recuperar la concepción mágica religiosa; pero este fenómeno de recuperación de los mitos indígenas latinoamericanos no solamente obedece a un proceso netamente artístico sino además político (Rojo, 2011).

En el plano artístico, nos interesa, inicialmente reconocer qué aspectos de la música pueden ser identificados con las ontologías originarias entramadas en los mitos abordados. La tabla 1, muestra el corpus relevado a partir de una multiplicidad de fuentes de documentación musical en Colombia, y una clasificación preliminar de las obras relativa al tratamiento de tales ontologías en las composiciones.

Autor	Obra	Año	Abordaje ¹	Timbres ²	Cosmovisión ³
Jaqueline	La Creación de la Tierra	1971/72	Metafórico	Uso de los	Cantos sobre la

¹ Se refiere al carácter general del abordaje del mito (programático, metafórico, textual, etc.)

² Refiere a la presencia de instrumentos originarios, sonoridades de la naturaleza, etc.

³ Refiere a la presencia de aspectos de las cosmovisiones originarias, tales como cuestiones de la temporalidad (circular vs. lineal), o lo grupal (colectivo vs. jerárquico), etc.

Nova				cantos indígenas transformados en laboratorio electrónico.	creación de la tierra de los indígenas U'wa
Blas Emilio Atehortúa	ApulnkaAtawalpaman: una elegía americana a la muerte de Atahualpa	1971	Programático	Formato tradicional de orquesta, coro y solistas (idioma quechua)	Canción épica escrita en el siglo XVI- Elegía
Jesús Pinzón	Rito Cubeo	1982	Programático	Uso de escalas y ritmos de la música de los cubeos (timbres orquesta tradicional: vientos y percusión)	Ceremonia ritual para el nacimiento de un niño
Jesús Pinzón	Goé-payari: canto a la vida después de la muerte	1982	Programático	Uso de timbres de la orquesta que generan efectos	Mito del héroe redentor que se funde con el universo
Francisco Zumaqué	Música para una cosmogonía: sobre Bachué, o la creación del hombre entre los Muiscas	1977	Programático	Orquesta tradicional	Mito de creación de los Muiscas
Guillermo Rendón	Serkan Ikala Op.27, variaciones sobre un texto sagrado de los Tule	1980	Metafórico	Uso de la orquesta tradicional (flauta, oboe, clarinete en sib, violín, violonchelo y percusión)	Canción sagrada de difuntos de la cultura Tule-Cuna

Tabla 1. Corpus de obras de compositores colombianos de finales del siglo XX que abordan el mito prehispánico. Categorías preliminares de análisis

Reflexiones finales

La Memoria es el recuerdo colectivo que busca resistir la Historia de los que triunfan haciendo sonar la voz de los que se quiso silenciar. Por ello, la memoria es un instrumento fundamental para la administración de justicia. La memoria permite a cada generación reparar las injusticias del pasado restituyendo a las víctimas parte de lo negado.

La Memoria se basa en los hechos reales. La Historia en una interpretación sesgada de ellos. En otro plano, el mito no se plantea la realidad de los hechos. Forma parte de un modo diferente de comprender el mundo que no está gobernado por el logos. Por eso, no puede ser comparado con la falsedad de la Historia (oficial). Al mito no le cabe criterio de verdad, tampoco al arte. Por ello el mito también es memoria. El mito también necesita ser restituído, ya que fue robado, omitido, silenciado. Esta restitución forma parte de la responsabilidad de la memoria actual y en ese sentido es esencial para la reparación a las víctimas.

La pregunta ética es si es posible redimir a las víctimas haciendo uso del lenguaje de los victimarios. Pero, las obras de arte vinculadas a la memoria hablan de dos momentos históricos diferentes, por un lado el momento que rememoran y por otro lado el momento en que se produce. El mito es la memoria, y los sonidos musicales son acciones de las nuevas generaciones para restituir la memoria. La música surge, entonces, como la acción de la memoria, no como el recuerdo en sí. Como tal, como recurso de la cognición, no adhiere al discurso filosófico eurocentrado que impuso un modo de ser, saber y sentir. Por el contrario, se desprende en él, y es entonces reparadora. En la música actual, el mito puede pasar de la resistencia a la re-existencia.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1993). "La educación después de Auschwitz". En *Consignas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Adorno, Th. W. (2004). *Minima Moralia*. Madrid, Akal.
- Alonso Bolaños, M. (2008). *La "Invención" de la Música Indígena de México*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Bruner, J. (1991). *The narrative construction of reality*. *Critical Inquiry*, 1–21.
- Bruner, J. (1988). *Realidad mental y mundos posibles* (Vol. 19962001). Barcelona: Gedisa.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé editores
- Flores Fuya, F. (2012). "Hacia una definición no culturalista o local del mito". *Mutis*, 2(1), 95-110.
- Grosfoguel, R. (2014). "La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global". En B. de S. Santos & P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, pp. 373–405. Madrid: AKAL.
- Gutiérrez, N. (1990). "Memoria indígena en el nacionalismo precursor de México y Perú". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 1(2), s.p. Disponible en <http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1302/1328>, página visitada el 02-07-2017
- Halbwachs, M. (1991). "Fragmentos de la memoria colectiva". *La Revista de Cultura Psicológica*, 1, 1-11.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Holguín Tovar, P. J., & Shifres, F. (2015). “Escuchar música al sur del Río Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana”. *Revista Calle 14*, 10(15), 40–53.

Mignolo, W. (2014). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. 2da. Edición. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Mignolo, W. D., & Gómez, P. P. (Eds.). (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Editorial UD.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Caracas, Venezuela: CLACSO.

Rojo, F. (2011). *Trilogía*. En *Artistas latinoamericanos: afinidades y coincidencias en torno a lo ancestral, el rito, el mito y el símbolo: recuperado de <http://itmojs.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/view/83>*, el 8 de septiembre de 2013.

Roy, W. G. (2002). Aesthetic Identity , Race , and American Folk Music. *Qualitative Sociology*, 25(3), 459–470.

Rueda Arenas, J. F. (2013). “Memoria histórica razonada. Una propuesta incluyente para las víctimas del conflicto armado interno colombiano”. *HistoReLo Revista de Historia Regional o Local*, 5(10), 15-52.

Ruiz, J. C. (2012). “Haciendo del conjuro un encuentro: sobre la innumerable nación y la magia de los Bachués”. *Manguaré*, 26(1), 123-159

Serviddio, F. (s.f). *Ser latinoamericano: lo precolombino como herramienta latinoamericanista en los años sesenta*. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/Serviddio.pdf>

Shifres, F. (2015). “Los desafíos epistemológicos de la cognición corporeizada a la pedagogía musical”. En O. Grau, F. Ortega, G. Celedón, & E. Oyarzún (Eds.), *La Instancia de la*

Música (pp. 113–142). Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Universidad de Chile.

Shifres, F., & Gonnet, D. (2015). “Problematizando la herencia colonial en la Educación Musical”. *Epistemus - Revista de Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 3(2), 51–67. <http://doi.org/http://dx.doi.org/10.21932/epistemus.3.2971.2>

Tafalla, M. (2003). “Recordar para no repetir: el nuevo imperativo categórico de T W Adorno”. En J. Mardones y M. Reyes Mate (Eds). *La ética ante las víctimas*, pp. 126-154. Barcelona: Anthropos.

Tello, A. (N.D.). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. Recuperado de www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20MÚSICA.pdf , página visitada el 26 de 03 de 2007.

Tlostanova, M. (2010). Trans-Moderna En Eurasiática Y El Anti-Sublime. *Calle 14: Revista de Investigación En El Campo Del Arte*, 5, 10–31. <http://doi.org/http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2011.1.a02>

Wynter, S. (2003). Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation—an argument. *The New Centennial Review* 3(3), 257-337.