

Fuentes Hernández, Fabio Miguel

La música del pueblo wiwa: trabajo de campo y aplicaciones en la composición de música contemporánea

Duodécima Semana de la Música y la Musicología, 2015
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación
Musicológica “Carlos Vega” – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fuentes Hernández, Fabio M. “La música del pueblo wiwa : trabajo de campo y aplicaciones en la composición de música contemporánea ” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología : Música actual y tecnologías aplicadas, XII, 28-30 octubre 2015. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/musica-pueblo-wiwa-trabajo-campo.pdf> [Fecha de consulta:]

LA MÚSICA DEL PUEBLO WIWA: TRABAJO DE CAMPO Y APLICACIONES EN LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

**FABIO MIGUEL FUENTES HERNÁNDEZ (UNIVERSIDAD DE CALDAS,
MANIZALES – COLOMBIA)**

Resumen

El presente informe de investigación tiene por objeto divulgar la reciente producción de dos discos (audio y multimedia), cuyo contenido se relaciona con la información del material de campo recopilado durante el desarrollo de mi tesis de doctorado en música -área composición- en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.

El compendio de piezas resume los resultados del trabajo etno-musical, la posterior selección, análisis y edición de una significativa parte del material audiovisual recopilado (audio, fotos y video) durante las entrevistas y grabaciones de las piezas indígenas en los asentamientos de la zona baja del río Ranchería al nordeste de Colombia. La grabaciones de audio se hicieron en espacio abierto y en estudio, siendo posteriormente editadas, mezcladas y masterizadas en el caso de las piezas musicales (música sagrada y campesina). Respecto de los archivos audio visuales, estos fueron editados parcialmente de manera que pudiesen ilustrar a través de una producción multimedia la relación de aspectos mayormente significativos del trabajo y la implementación de los materiales en la estructura e instrumentación de las obras compuestas.

La iniciativa de la producción discográfica surgió a partir del investigador, siendo concertada con las fuentes cooperantes con el fin de aportar un legado al pueblo *wiwa*, útil para fortalecer y divulgar sus propios valores dentro de las comunidades y fuera de ellas. Esta comunicación, en todo caso, incluye una somera información a cerca del pueblo *wiwa*, antecedentes de investigación y metodología aplicada, información que considero pertinente para situar al lector en el contexto de la presentación del producto discográfico.

Palabras clave: *Wiwa* – composición musical- Río Ranchería - Colombia

Abstract

The following research report shows two compact discs (audio and media), that result from the outdoor work that I made during my PHD thesis in musical composition at the Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.

The pieces summarize the results from the ethno-musical work; selection, analysis and edition from a significant part of the audiovisual material (audio, photos, video) collected during the interviews and recording from the indigenous music at the settlements from the lower Rancheria river (Norwest from Colombia). The audio recordings were done at external places and professional studios, edited, mixed and mastered (sacred and peasant music). Multimedia material was partially edited in a way in which they can show a relation between significant work aspects and the implementation of the materials on the structure and instrumentation of the composed pieces.

The main goal of the discographic work is to leave a legacy to the *wiwa* community, in order to get stronger and can socialize their values with other communities and their own. This document includes a short amount of information about *wiwa* community, background research and a treatment method, that in my opinion, will be useful to have a better understanding of the context and the presentation itself.

Key words: *Wiwa* – Musical composition - Ranchería River - Colombia

El resultado de la reciente producción discográfica (*La Música del Pueblo wiwa*), objeto esta comunicación, se proyecta sin duda como el aporte más significativo de mi investigación sobre la música de esta cultura ancestral y su aplicación en la composición musical. El producto documenta los encuentros entre el suscrito investigador y la fuente primaria durante los viajes de campo programados a la zona de los asentamientos en la Sierra Nevada de Santa Marta, un macizo piramidal y aislado del límite más septentrional de la cordillera andina, cuyos terrenos sirven de asentamiento a 4 de los pueblos indígenas más importantes de esta zona en Colombia, entre ellos el *wiwa*.

Gran parte de la investigación musical sobre las culturas de la Sierra Nevada de Santa Marta (SN) se ha enmarcado dentro de los estudios y trabajos de campo realizados a la luz de áreas afines a la Antropología. Respecto del pueblo *wiwa* no había publicaciones o precedentes de trabajos fundamentados en el análisis de recopilaciones sonoras realizadas en la zona de sus asentamientos, el antiguo valle San Sebastián de Taironaca.

El antropólogo austriaco Gerardo Reichel-Dolmatoff, acerca de estos territorios de la Sierra, señala que los mismos fueron densamente poblados de acuerdo a las fuentes históricas en los recuentos de las crónicas de la conquista española:

“La alta cultura de los indios había desaparecido ya durante el primer siglo de la conquista. Sus remanentes descendieron a un nivel cultural inferior al ser rechazados a áreas marginales. Las tribus fronterizas a las de la Sierra Nevada desaparecieron, se aculturaron o se fugaron en los siglos siguientes. En términos generales los grupos indígenas que alcanzaron a sobrevivir como sociedades autóctonas hasta entonces, sobreviven aun aproximadamente en el mismo territorio y aunque aculturadas y menos numerosas, esencialmente en las mismas condiciones.”¹

Respecto de las comunidades *wiwa*, recientemente se hicieron esfuerzos por evitar —en el caso idiomático— la incapacidad de hablar y escribir en su propia lengua. Sin embargo las iniciativas no incluían las tradiciones musicales desde la perspectiva de la investigación y la conservación de sus más importantes componentes. Esto nos permite afirmar que el trabajo que presento en el marco de este evento, a la vez que inédito, aporta un importante legado para llenar en parte este vacío.

En cuanto a la ubicación geográfica de los *wiwa* (véase Figura 1), en zonas cálidas y templadas —hasta unos 2000 metros de altura— cercanas a grupos de mestizos, mulatos y zambos, con los cuales interactúan, su música ha sido vulnerable a usos instrumentales ajenos a sus costumbres y expuesta a la influencia de otras expresiones propias de los pueblos de la sabana que rodea la SN.

¹ DOLMATOFF, R. *Datos Histórico-Culturales sobre las Tribus de la antigua Gobernación de Santa Marta*. Bogotá: Banco de la República, 1951, p. 55.

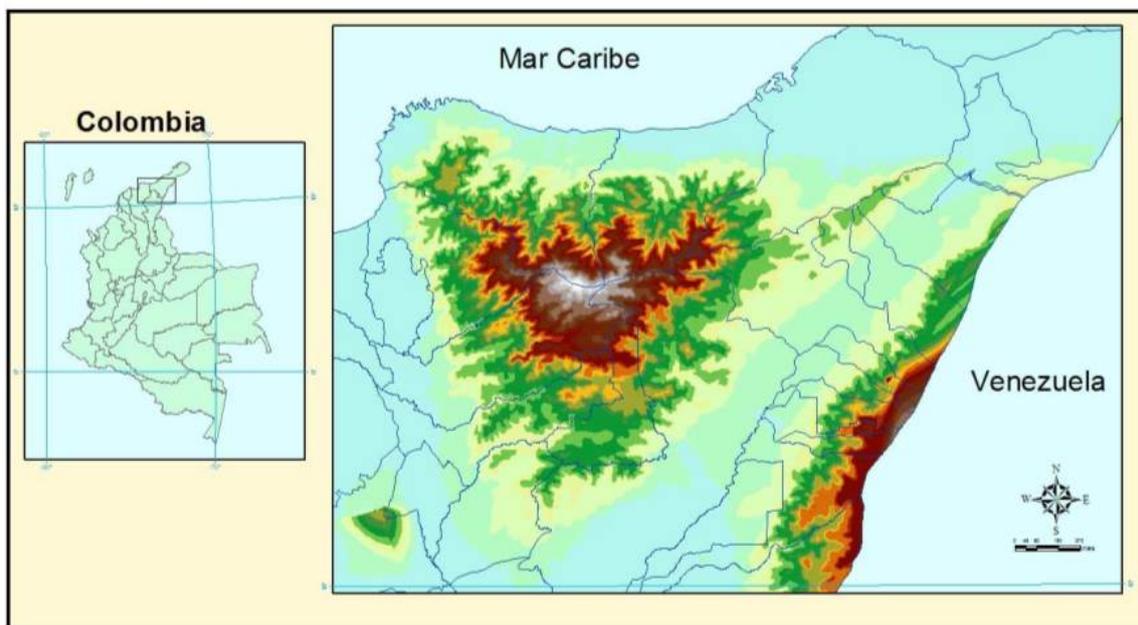


Figura 1. Ubicación Sierra Nevada de Santa Marta.

Sobre el *estado real de la cuestión* relativa a la música de las culturas de la SN, el investigador y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Carlos Miñana Blasco, al referirse al panorama de la producción académica en torno a la música de los pueblos indígenas en las dos últimas décadas, asevera que es “[...] bastante escasa, dispersa y que [...] no permite la mayoría de las veces dar cuenta de la situación de la música en sus territorios”²

Tal como refiere Miñana Blasco, sólo en 1958 se realiza un primer trabajo musicológico por parte del alemán Fritz Bose quien transcribe seis piezas grabadas entre los *kogui* por Konrad Preuss en 1926, hallando similitudes entre la música de estas tribus y otras del Norte y Suramérica (Navajos y Uitotos) y reconociendo la base pentatónica de su estructura.

Más recientemente, el musicólogo colombiano Egberto Bermúdez emprendió la investigación en la región, aportando la publicación de algunos trabajos discográficos entre los cuales figura el denominado *Shivaldaman*. Las grabaciones se hicieron en junio de 1983 (Proyecto *Beats of the Heart*); abril de 1992 (*Expedición Humana*); octubre y noviembre de 1993. Se trata de música *kogui* (narraciones, toques de trompa, cantos, toques de flautas *kuísis* o gaitas con maraca), *wiwa* (narraciones, cantos, carrizos, baile del chicote, gaita y tambor), e *ika* (narraciones, carrizo y maraca, chicote con acordeón).

Un referente relevante de consulta durante el trabajo de recopilación y la toma de decisiones para la escritura de la música indígena se encontró en el tratado

² MIÑANA, C. “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama Regional”. En: *Revista A Contratiempo Música en la cultura*. Bogotá: Vol. 3. N° 13. 2009, p. 8.

Etnomusicología de Enrique Cámara de Landa³. Este documento ofrece un amplio espectro de procedimientos para la recopilación de la información en campo y trata diversos enfoques metodológicos y de análisis musical. Fue vital este tipo de referencia para definir los procedimientos que se aplicarían en la labor de transcripción, especialmente, la aplicación de una metodología afín a la escuela del Museo del Hombre de París, cuyo principal recurso es la representación gráfica de los componentes de las piezas musicales.

Desde el punto de vista de los métodos etnológicos de recolección y análisis, fueron de gran valor para su consulta los trabajos y monografías que sobre los indios americanos (como los *Sioux*, los *Chipewa* o los *Papago*, entre otros) dejó la etnóloga Frances Densmore (1867-1957) quien pasó gran parte de su carrera dedicada a esta labor investigativa. Densmore buscó preservar y resignificar en su momento los valores y culturas indígenas a través de la recolección y conservación de su música, para lo cual realizó un amplio trabajo de campo a lo largo del territorio norteamericano. Sus monografías fueron publicadas por el *Southwest Museum and the Bureau of Ethnology* en la década de 1930.

Otros escritos como los de Zoltán Kodály y Béla Bartók, entre otros, y en Colombia algunos trabajos de Jesús Pinzón o Fabio González Zuleta, quienes dedicaron parte de su actividad compositiva a la recolección de la música folclórica de sus países, fueron tenidos en cuenta para analizar puntos de vista sobre la forma de representación musical, de apropiarse y disponer nuevas composiciones e ideas musicales a partir de la investigación etnomusicológica⁴.

Dado el poco material existente respecto a la música de los *wiwa* y a la alarmante pérdida de sus valores, considero que uno de los aportes más significativos del presente trabajo es que logra poner en conocimiento de la comunidad académica la recolección y pre-clasificación de buena parte del material inédito mencionado, así como una serie de propuestas de notación y análisis de las primeras transcripciones. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, el aporte más importante no es de carácter musicológico: el trabajo realizado sobre la música *wiwa* (los registros sonoros, la clasificación, los análisis, etc.) está direccionado a crear herramientas para la composición; en otras palabras, la presente investigación no sólo se justifica porque aporta a la conservación de una tradición musical perdida, sino porque la *revitaliza*. Gracias a ello, el investigador y jóvenes compositores podrán crear nuevas obras musicales.

Las composiciones fueron concebidas a partir de grabaciones tanto musicales como de testimonios orales y rituales indígenas; prestando la máxima atención, para el desarrollo de las obras, al paisaje sonoro⁵ de los nativos determinado por las distintas circunstancias de su diario vivir, las condiciones climáticas de la zona, sus mitos, las narraciones significativas y las expresiones propiamente musicales de su cultura. Lo expuesto implica no sólo una re-significación de los valores de la cultura musical indígena a través del ejercicio de recopilación, análisis y creación musical, sino la publicación de un material inédito que puede ser objeto de estudio y análisis desde el enfoque de otras disciplinas afines.

³ Cfr. CÁMARA DE LANDA, E. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.

⁴ Cfr. FERNANDEZ CALVO, D. *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Peruana de Arte Orval, Lima, Perú. EDUCA-ORVAL, 2010.

⁵ Téngase en cuenta que por “paisaje sonoro” aquí no me refiero a la forma de composición electroacústica sino al entorno acústico propio del medio ambiente en el cual habitan las comunidades.

Para llevar a buen término el objeto principal de la investigación —la composición de tres piezas musicales fundamentadas en la música del pueblo *wiwa*—, me pareció indispensable la revisión del acotado material que estuviera a disposición y encontrar los elementos suficientes con miras a establecer algún tipo de clasificación útil para la creación musical. Dicha verificación y posterior ordenamiento de los materiales me permitió establecer una serie de criterios para fundamentar las obras, los procedimientos implementados, su forma general y su estructura interna. Por esto me propuse:

1. Implementar estrategias que permitieran un adecuado acceso a la información requerida.
2. Definir cómo y dónde tendría lugar el acceso a esta información, a sus fuentes primarias, y contar con la supervisión de una autoridad mayor indígena.
3. Definir la aplicación de los conceptos o procedimientos musicales derivados del análisis a fin de determinar qué materiales serían utilizados y de qué manera serían aplicados en las composiciones abordadas.

Una vez obtenido el suficiente material, se emprendió el proceso de clasificación para determinar categorías, delimitar las fuentes a utilizar y la manera cómo éstas serían parte del plan general de cada obra. Debe aclararse que sólo se grabaron y transcribieron las piezas autorizadas por el *mamo* (autoridad máxima indígena) obteniendo la respectiva explicación sobre cada una de ellas; el material al que se accedió se puede clasificar en Música sagrada (gaitas y chicotes) y Música campesina (juglar), la cual no es considerada sagrada por la autoridad *wiwa*, puesto que es ejecutada por mestizos y se encuentra influenciada por otras culturas. Siguiendo el criterio del *mamo*, únicamente la música sagrada fue utilizada como base fundamental para las composiciones de esta investigación, debido a su valor simbólico y cosmogónico dentro de la comunidad. A continuación se resumen las siguientes etapas previas al trabajo compositivo:

1. Selección de las piezas (realizada por el *mamo*)
2. Explicación por parte del *mamo* sobre el significado de cada pieza
3. Grabación
4. Transcripción global del material a notación occidental tradicional
5. Ponderación y escogencia del material utilizado en las composiciones
6. Revisión y Análisis del material elegido
7. Representación mixta⁶

Posteriormente elegí cada una de las herramientas para la estructuración de las composiciones, tratando de visualizar lo más acertadamente posible las distintas técnicas que serían aplicadas: el tratamiento estético de las obras, la orquestación, los medios mixtos y, en determinados casos, los lenguajes de programación, edición y audio que fueran pertinentes.

⁶ La representación mixta o sinóptica utilizada, sigue la metodología de la escuela francesa impulsada por Gilbert Rouget desde el Museo del Hombre de París. Esta metodología está explicada en una publicación de 1981 titulada: *Ethnomusicologie et representations de la musique* editada por el Centro Nacional de la Investigación Científica, en la cual se hace referencia a cinco casos de transcripción sinóptica realizada por distintos autores desde el Departamento de Etnomusicología del Museo. Cfr. FERNANDEZ CALVO, D. “La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N° 21, Editorial EDUCA, 2007, p. 174.

La estética personal responde a una postura que he venido desarrollando durante varios años, la cual en buena parte condiciona el tratamiento tímbrico y la estructura musical en favor de la concientización de las problemáticas ecológicas. Para el caso de los pueblos indígenas, es muy importante entender que la alteración del equilibrio ecológico por parte del ser humano presenta una analogía con la pérdida de los valores culturales y las costumbres de estos pueblos, los cuales, debido al acoso tecnológico y arrinconamiento de la civilización moderna, son víctimas del desarraigo, la desaparición y el desplazamiento. Se asumió, por tanto, a favor de estos fundamentos ecológicos, un compromiso estético que supuso una metodología de experimentación tímbrica, un trabajo conjunto con los intérpretes, una verificación de los resultados y una ponderación para definir las representaciones gráficas más adecuadas dentro de las partituras.

Los aspectos esenciales que determinaron las estructuras de las obras, las ideas generatrices y los recursos para desarrollarlas se enumeran a continuación:

1. Aspectos tímbricos propios o derivados de los instrumentos indígenas y del paisaje sonoro de su entorno.
2. Aspectos derivados de las estructuras musicales de la música *wiwa*, que se aplicaron en las composiciones (escalas, modos, estructuras rítmicas, de tempo y carácter, giros interválicos y afinación, etc.).
3. Tópicos que tienen relación con la visión cosmogónica de los *wiwa*, sus expresiones literarias y su tradición oral (fábulas, relatos, creencias, etc.).
4. Desarrollo de las posibilidades de ejecución de los instrumentos indígenas y la inclusión de un grupo musical *wiwa* como parte del plan estructural e instrumental de las de las obras.

Para la obra *Shihkakubi* y la pieza mixta *Gaitas*, se planteó el uso de los instrumentos indígenas ampliando sus posibilidades tímbricas y de ejecución. El trabajo de las composiciones y el orgánico instrumental se resume en una serie de piezas (al menos 2) para instrumentos solos. Dichas obras son para Flauta en Do y en Sol. En el caso de una de ellas se utiliza el carrizo, las maracas y la caja indígena, sirviéndome de un tratamiento mixto que incluye sonidos electrónicos y espacialización. Por otra parte, la obra de mayor dimensión se presentó para conjunto de cámara compuesto por cuerdas (cuarteto en formato tradicional o ampliado), maderas (Flautas, Clarinetes), piano, mesosoprano, percusión e instrumentos indígenas.

La música de programa se manifiesta en las obras principalmente de dos maneras: tanto en el contenido de la imitación de los fenómenos acústicos propios de SN (cantos de aves, aullidos, grillos, brisa, lluvia, etc.) como en la representación simbólico-musical del pensamiento *wiwa*. En el primer caso, las obras (entendidas como herramientas para manifestar determinada posición respecto de la conservación de los recursos naturales) se nutren y se sirven de un recurso programático en cuanto se trasmite un determinado ambiente natural. En el segundo caso, dicho recurso, justificado desde el enfoque etnomusical, se plantea como un soporte imprescindible para el entendimiento de sucesos de naturaleza cosmogónica o religiosa de la cultura *wiwa*. También se realizan asociaciones entre procedimientos musicales y fenómenos físicos, por ejemplo en la relación de la altura y la profundidad con los registros grave y agudo o en el caso en que se relaciona el paso de luz a oscuridad con un tratamiento gradual del timbre. Este procedimiento se observa en el segundo sector de la pieza de *Shihkankubi*, el cual describe la ceremonia de un funeral realizado por un *mamo*; allí el plan de la textura, el color y la disposición de las alturas en una matriz tipo cuadrado

romano, se relacionan con acciones específicas realizadas por el *mamo* durante la ceremonia⁷.

En el campo del uso de técnicas extendidas para la interpretación de la flauta se consultaron los textos de Robert Dick⁸, Pierre-Yves Artaud y Gerard Geay⁹ y se trabajó la obra *Chicote* con un doctor en interpretación de la flauta contemporánea de la universidad de Montreal. Como referente reciente sobre el uso de microtonalidad y armónicos en la cuerda (en el caso del violonchelo), debo los escritos y datos de autores y composiciones ofrecidas por Martín Devoto¹⁰. En sus artículos se ofrece un espectro muy interesante sobre recursos y maneras de tratamiento diverso por parte de compositores latinoamericanos como Julián Carrillo, Mario Lavista, Carmelo Saitta, además de compositores de otras latitudes. Aunque la música *wiwa* no tiene una tradición fundamentalmente microtonal establecida y reconocida, algunos procedimientos de este orden fueron utilizados para ciertas secciones de las obras. Sin embargo el propósito de dichos procedimientos es ajeno a un interés particular referente a la estructura básica de ésta música indígena y más bien estuvo dirigido al desarrollo de ciertas texturas y colores de algunos planos instrumentales.

BIBLIOGRAFÍA

CÁMARA DE LANDA, E. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004.

DOLMATOFF, R. *Datos Histórico-Culturales sobre las Tribus de la antigua Gobernación de Santa Marta*. Bogotá: Banco de la República, 1951.

FERNANDEZ CALVO, D. *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Peruana de Arte Orval, Lima, Perú. EDUCA-ORVAL, 2010.

-----“La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas”. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* N° 21, Editorial EDUCA, 2007.

⁷ El procedimiento va más allá del concepto de lo descriptivo, entendido tradicionalmente, en tanto que se usa intencionalmente una herramienta compositiva: en este caso la figura de la matriz, su contorno se utiliza como representación de la tumba y tratamiento del oficio religioso, siguiendo una direccionalidad de movimientos determinada por los puntos cardinales (norte-sur-este-oeste). Lo representativo es un desplazamiento en el espacio, análogo a los movimientos que realiza el *mamo* para abrir y cerrar simbólicamente la tumba.

⁸ DICK, R. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. 2ª ed. United States of America: Multiple Breath Music Company, 1989.

⁹ ARTAUD, P., & GEAY, G. *Present Day Flutes*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques, 1980.

¹⁰ Vale la pena mencionar dos de sus artículos: *Microtonos en el violonchelo: algunas soluciones posibles al problema de su interpretación* (2010), publicado en la revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega; y *La sucesión de Farey y los armónicos lejanos del violonchelo* (2011), publicado en la revista de investigación musical contemporánea de la Universidad Nacional de Lanús.

MIÑANA, C. “Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama Regional”. En: *Revista A Contratiempo Música en la cultura*. Bogotá: Vol. 3. N° 13. 2009.

Fabio Miguel Fuentes Hernández es Doctor en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Su tesis doctoral se fundamentó en la música de la cultura *wiwa* de la Sierra Nevada de Santa Marta con un trabajo de recopilación, análisis y aplicación de los materiales en la composición. Discípulo de los maestros colombianos Jesús Pinzón Urrea y el director Solón Garcés, realizó también estudios en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales bajo la dirección del maestro Roberto Caamaño. Entre sus obras para música de cámara, electroacústica y sinfónicas, así como orquestaciones, y composición para teatro y cine, se han estrenado Colombia, Argentina, Estados Unidos, Canadá y Europa (en la Tribuna Internacional de Composición de la Unesco), cerca de 300 trabajos de los cuales hay gran número dedicado a formatos para orquesta de cuerda y ensambles de música mixta. Estéticamente sobresale una pronunciada temática ambientalista como eje compositivo de su obra. Tuvo a su cargo el Laboratorio de Música Electroacústica Jaqueline Nova de la Universidad Autónoma de Manizales entre 1.993 y 1.995, donde fundó el grupo de música electroacústica *OZONO*, el cual desarrolla actualmente una dinámica estable de trabajo compositivo e interpretación de la música mixta. Se ha desempeñado como violinista y violista en distintas orquestas de cámara y sinfónicas de Colombia, ocupando a su vez el cargo de primera viola de la Orquesta de Cámara de Caldas durante 18 años. En la actualidad se desempeña en la dirección y la docencia del Departamento de Música de la Universidad de Caldas.
