



Los indígenas en el teatro de Hernando de Bengoechea

Ernesto Mächler Tobar

► To cite this version:

Ernesto Mächler Tobar. Los indígenas en el teatro de Hernando de Bengoechea. Réceptions réciproques de la littérature française en Colombie et de la littérature colombienne en France, Ernesto Mächler (CEHA - Centre d'Etudes Hispaniques d'Amiens, Université de Picardie Jules Verne); Catherine Heymann (GRECUN – Groupe d'Etudes, CRIIA, EA 369 - Université de Paris - Ouest Nanterre), Nov 2016, Amiens, Francia. hal-03504527

HAL Id: hal-03504527

<https://u-picardie.hal.science/hal-03504527>

Submitted on 29 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SORATÁMA

Los indígenas en el teatro de Hernando de Bengoechea

Ernesto Mächler Tobar

CEHA – Université de Picardie Jules Verne

ernesto.machler@u-picardie.fr

Era una bella paradoja en sí. Un dandy samario deambulando por los Campos Elíseos. Si bien nació en París el 3 de mayo de 1889, era de claros orígenes de Santa Marta, por ese entonces un tranquilo puerto sobre el Caribe colombiano, conocido solamente porque allí había muerto años antes el Libertador Simón Bolívar (1782-1830). El adolescente conocerá ese puerto, así como Bogotá, la capital, entre los años 1901 y 1905. Pero su destino lo esperaba en Francia: Jaime Hernando de Bengoechea y Valenzuela ofrendará su vida combatiendo durante la Primera Guerra Mundial. Guardó la nacionalidad colombiana¹, lo que le impide alistarse en el ejército regular francés; se enrola por ello como voluntario en la Legión Extranjera, afectado a la sección de ametralladoras. Crea entonces una pequeña biblioteca que puede transportarse a lomo de las mismas mulas que portan aquellas. Después de un entrenamiento en el país vasco francés (especie de retorno a los orígenes)², es enviado a Champagne, cerca de Arras, en cuyas trincheras una bala le atraviesa el cuello el 6 de mayo de 1915. El *Journal officiel* del 24 de mayo de 1922 le otorga la medalla militar, acotando: « *Brave légionnaire. Belle attitude au feu. Est tombé glorieusement pour la France, le 9 mai 1915, au cours de l'attaque des Ouvrages-Blancs. Croix de guerre avec étoile d'argent* »³.

¹ Olivier Compagnon lo presenta erróneamente como brasileño o argentino, añadiendo: « *étranger ou membre de la communauté nationale, il n'y a ici guère de différence* ». Compagnon, O., *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2013, p. 176. Valga la pena acotar que 13 colombianos estuvieron en el frente, todos condecorados con la Croix de Guerre. Entre ellos dos médicos, Genaro Rico y Lisandro Leyva, ambos con Légion d'Honneur. Existe una excepción: en 1918 un colombiano fue fusilado acusado de ser espía de los alemanes. Cf. Vejarano Alvarado, F., "Combatientes colombianos en la Gran guerra" en *Revista Credencial*, N° 305, mayo 2015, www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/combatientes, consultado el 20 de febrero de 2018.

² Los ancestros de los Bengoechea son migrantes vascos. *Bengoe* significa abajo y *echea* es una casa, de modo que sería posible traducir el apellido como casa abajo de la colina.

³ Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, Paris, Amiot-Dumond, 1948, p. 317. Bengoechea hace parte de los 560 escritores que se sacrificaron por Francia durante el período 1914-1918 y que son honrados en el Panteón. Entre los franceses presentes en el conflicto se hallan Guillaume Apollinaire, Henri Barbusse,

Hasta donde es posible afirmarlo, sus deseos de escribir un *Journal* de la guerra no se concretizaron, y apenas se conserva una cuarentena de cartas en las que a menudo declara su amor por Francia; estas contienen poca información concreta debido a la censura militar. Las primeras son banales y de tono alegre, para volverse después más concisas, pero siempre cuidándose de desaparecer el espantoso cotidiano de la guerra: pulgas, lluvia, oscuridad, hambre, desesperación, muerte. Esta última, excepto aquella de los aristócratas que fallecen en glorioso combate, es negada. Si de un lado parece compartir con Guillaume Apollinaire el « *Ah ! Dieu que la guerre est jolie* », del otro se lamenta a menudo del idioma utilizado por sus compañeros de tropa (muchos no son franceses, o son campesinos u obreros analfabetas), suerte de torre de Babel. Nostálgico de una hermandad latinoamericana, menciona en su correspondencia que combatió a órdenes del teniente venezolano Ramírez, y que trabajó amistad con un aristócrata brasileño.

Poco se conoce de su error, y gran parte de la información es poco fiable. Después de su temprana muerte, los libros de su autoría en francés fueron editados gracias a una suscripción por su hermano Alfred, en la ciudad de Saint-Raphaël (Var), al sur de Francia⁴. Dos volúmenes: las poesías recogidas en *Les crépuscules du matin* (1921), de estilo modernista o simbolista, y el teatro recopilado en *Le vol du soir* (1922). Extrañamente, no fueron comentados ni en Francia ni en Colombia, y pasaron pronto al olvido. ¿Problema de los escritores bilingües o de segundas patrias? El caso no es tan excepcional entre los latinoamericanos, como lo prueba el ensayo de Marcos Eymar⁵.

La resurrección comienza con el retrato hagiográfico de Léon-Paul Fargue (1878-1947), *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète* (1948), del que se sospecha que puede ser un libro de encargo. En este ensayo se apoya con insistencia Darío Achury Valenzuela para escribir la extensa biografía *Cita en la trinchera con la muerte* (1973), de donde pocos elementos quedan pasado el filtro de una lectura atenta⁶. Extraño, si recordamos que Achury califica el libro de Fargue como «tautológicas divagaciones líricas» en las cuales Bengoechea

Georges Bernanos, Louis-Ferdinand Céline, Blaise Cendrars, Jean Giono y Jean Giradoux, para no mencionar sino algunos.

⁴ Alfred de Bengoechea (1877-1954) también era escritor y publicó dos obras: *L'Orgueilleuse Lyre* y *D'Ombre et D'Azur*.

⁵ Eymar, M., *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, Paris, L'Harmattan, 2011. Piénsese en José María de Heredia (1842-1905), Flora Tristán Moscoso (1803-1844), Nicanor della Roca Vergalo (1846-1919), la Condesa de Merlin (1789-1852) o Ventura García Calderón (1887-1959), entre tantos otros.

⁶ Achury Valenzuela, D., *Cita en la trinchera con la muerte. Vida y muerte del poeta-legionario colombiano Hernando de Bengoechea muerto en acción de guerra por la causa de Francia (1889-1915)*, Bogotá, Instituto de Cultura, 1973. Este mismo autor había publicado un artículo sobre el legionario. Achury Valenzuela, D., "En el centenario de Proust: episodios intrascendentes de la amistad de Proust con el poeta-legionario colombiano Hernando de Bengoechea", en *Revista Universidad Nacional*, Bogotá, N° 9, 1971, Bogotá, pp. 101-117.

se ve forzado «a ocupar en el relato la evanescente posición de una sombra»⁷. Por cierto, Fargue mismo comenzaba su retrato aclarando que su anhelo es «*le faire jaillir de l'ombre comme un héros*»⁸.

Posteriormente, tanto José Francisco Socarrás⁹ como Ramón Illán Bacca¹⁰ se abrevan en Achury. Todos ellos insisten en que Bengoechea se codeaba con la *crème de la crème*, condes y condesas, tanto a nivel literario como social, pero sin avanzar pruebas concretas. Lo mencionan como amigo de André Gide, Marcel Proust, Paul Valéry, Pierre Louÿs y Émile Antoine Bourdelle, por ejemplo; este último efectivamente realizó varios dibujos y dos bronces del poeta en 1921 y 1924¹¹. Pero ni en las extensas memorias de Gide ni en las de Bourdelle mismo aparece mencionado. Mucha incertidumbre... E igualmente se sostiene que era cercano del pintor impresionista colombiano Andrés de Santamaría, quien realizó un retrato de Alfred de Bengoechea¹².

Publicadas bajo el título de la primera de ellas, tres son sus obras de teatro conocidas: *Le Vol du soir*, *Le Masque de la mort rouge* y *Soratâma*; esta última retiene nuestro interés por su estrecha relación con el mundo indígena, y la consideraremos en detalle más adelante. *Le Vol du soir* gira en torno a las meditaciones de la ociosa Madge, mujer madura casada con un industrial dedicado a su trabajo absorbente, a la espera de Edgardo, un hombre que le ha prometido mejores días. Cuando este intenta cumplir su promesa, ella decide cambiar de opinión y no aceptar. Por su parte, *Le Masque de la mort rouge* es el proyecto para un ballet sobre el cuento «*The Masque of the Red Death*», de Edgar Allan Poe (1809-1849), con las acotaciones para su montaje. A los personajes del estadounidense, Bengoechea añade otros tomados de la Biblia, de la *Divina Comedia* y de *The Tempest*, de Shakespeare (Próspero). Todos se divierten esperando la muerte, como ocurre en el *Decamerón* de Boccaccio. Esta obra muestra notoria influencia de Serge Diaghilev y de sus Ballets Rusos, en especial de

⁷ Achury Valenzuela, D., *Cita en la trinchera con la muerte. Vida y muerte del poeta-legionario colombiano Hernando de Bengoechea muerto en acción de guerra por la causa de Francia (1889-1915)*, pp. 379 y 450.

⁸ Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, p. 7.

⁹ Socarrás, J. F., "Prólogo", en Hernando y Alfredo de Bengoechea, *Poesías*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1994, pp. 7-52.

¹⁰ Bacca, R. I., "¿Por qué se mató Silva?", en Revista *Huellas*, vol. 99, Universidad del Norte, Barranquilla, enero-junio 2016, pp. 4-13. Bacca, R. I., "¿Un samario amigo de Proust?", en *Crónicas históricas*, Barranquilla, Ediciones Universidad del Norte, 2a edición, 2007, pp. 37-42.

¹¹ La carátula del libro *Le Vol du soir* trae una fotografía con la mención: «*Portrait par E. A. Bourdelle*». Bengoechea, H., *Le Vol du soir*, Saint-Raphaël, Éditions des Tablettes, 1922. En la del libro de Fargue aparece una fotografía del primer busto en bronce realizado por el escultor francés, una de cuyas copias se halla en el Museo Nacional de Colombia (Bogotá). Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*. Bourdelle aparece mencionado en dos de las cartas de guerra de Hernando (p. 297 y 313). La importancia de esta amistad es reiterada a menudo. Cf. Achury Valenzuela, D., "En el centenario de Proust: episodios intrascendentes de la amistad de Proust con el poeta-legionario colombiano Hernando de Bengoechea", pp. 101-117.

¹² Ver las cartas de guerra del 1 de enero y del 10 de febrero de 1915. Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, pp. 286 y 297.

Scherezade, a cuyas presentaciones fue asiduo. Es necesario mencionar aquí la amistad que lo unió a Isadora Duncan (1877-1927)¹³, a quien evoca en su correspondencia desde las trincheras en el frente: « *Par quelles impressions a dû passer cette chère Isadora depuis la déclaration de guerre ! Tout ce qu'elle aime, atteint, divisé, spolié !* »¹⁴; al escribirlo parece olvidarse de su propia situación personal.

Con seguridad la creación dramaturgica de Bengoechea fue influenciada por Aurélien-Marie Lugné-Poe (1869-1940) y Paul Fort (1872-1960), fundadores del *Théâtre d'Art* que funcionó entre 1890 y 1893, experiencia que continuó posteriormente con el *Théâtre de l'Œuvre* de 1893 a 1897¹⁵. Achury Valenzuela recuerda que «Triple fue la finalidad de esta fundación: volver por los fueros del teatro noble, escarnecido por el llamado teatro de bulvar, renovar las tendencias escenográficas del siglo XVIII desdeñadas por la escuela realista y defender a los poetas y a la poesía»¹⁶. El espectáculo teatral formaba parte de las preocupaciones esenciales de Bengoechea, incluso durante la guerra: « *Avec un de mes camarades nous préparons une comédie-revue suivi de réveillon et tout le tremblement* », escribe el 12 de diciembre 1914¹⁷.

Le pays du Condor

La obra *Soratâma* trata de la conquista de América, del país de los Muiscas, y del amor de la hija del cacique Taréma por el conquistador Alvar. « *La scène est au Nouveau Monde, en l'Empire Muyscase, aux temps héroïques de la Conquête espagnole* », precisa Hernando de Bengoechea¹⁸. La protagonista indígena, que algunos nombran Furatena y otros Soratama o Zoratama, es conocida por las evocaciones de Juan de Castellanos (1522-1607) en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589), donde la presenta sencillamente como la compañera

¹³ Socarrás, J. F., "Prólogo", p. 38.

¹⁴ Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, p. 299. Bengoechea había escrito una bella evocación de Isadora: « *Voici la messagère des dieux. Elle sort de l'ombre en un frisson, avec l'incertitude de la flamme qui naît, des ailes qui vont prendre leur essor. Et l'on pense à la glaise déjà pétrie et presque divine que le sculpteur dépouille de ses langes. Elle vient en marchant et déjà c'est une danse. Le sol ne la supporte pas, elle s'y pose. Elle est nue sous sa tunique légère. Ses bras purs, ses nobles jambes dévolus à la lumière, elle vient exalter harmonieusement le culte oublié du corps* » (p. 207). Ver los textos « *La danse d'Isadora Duncan* » y « *Les Ballets Russes à l'Opéra* », que originalmente hacen parte de *Le sourire de l'Île de France* (pp. 205-222).

¹⁵ Bengoechea venía a las reuniones donde Lugné-Poe. Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, p. 55. Un miembro del teatro, Michel Balfort (cuyo nombre de artista era Roger Karl), comenta irónico el 11 de enero de 1951 después de una representación: « *Mon Dieu, que ces acteurs, ces metteurs en scène se donnent du mal, s'agitent, s'affairent pour de médiocres résultats !* ». Balfort, M., *Journal d'un homme de nulle part*, Paris, Éditions Galilée, tome 3, 1979, p. 156. En los 4 tomos de sus memorias tampoco es mencionado Hernando.

¹⁶ Achury Valenzuela, D., *Cita en la trinchera con la muerte*, p. 150.

¹⁷ Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, p. 277.

¹⁸ Bengoechea, H., *Soratâma*, en *Le Vol du soir*, p. 95.

india de Lázaro Fonte, lugarteniente de Gonzalo Jiménez de Quesada, durante su destierro en Pasca. El cronista escribe:

La moza, compañera de su pena,
aderezóse lo mejor que pudo,
según suelen cacicas de su tierra
(a la cual no faltaba gallardía,
aire, disposición y gentileza)¹⁹.

La separación de estos amantes se produce cuando llegan a la sabana de Bogotá los otros dos conquistadores: Sebastián de Belalcázar y Nicolás de Federman. Fonte decide entonces prevenir a Jiménez de Quesada, el primer llegado, con lo cual recupera su respeto. La historia sitúa estos acontecimientos en país de los Muzos, o de sus vecinos los Colimas. En la pieza dramática de Bengoechea, don Alvar sería un avatar de Lázaro Fonte, y el país del Cóndor correspondería al reino Muisca. La princesa Soratâma, por su parte, es la hija del gran Uzaque (ahijado de Taréma). ¿Podemos considerarla como una traidora a su etnia, tal Malintzín o Catalina? Castellanos nota simplemente su acción como informante, una vez certificada la llegada de Belalcázar y Federman:

El cual [Fonte], certificado por la india,
su tutriz y prudente defensora,
aquello de ser verdad indubitante,
al General Jiménez de Quesada
acordó de envialle mensajero²⁰.

¿Cuál es el argumento de la obra de Bengoechea? El primer episodio muestra la llegada de los conquistadores de Castilla liderados por don Alvar. En el cacicazgo del Cóndor, país de los Muyscaces, la diferencia entre planicies y mar es imposible de distinguir, y aparece tal un espejismo ante los cansados españoles: « *Trop désirable est ce pays pour que l'atteigne un mortel* »²¹; su capital, « *Téhusaquil, cité d'or ou mirage* », diríase a la espera. El país se muestra generoso y observándolo Alvar arenga a sus soldados: « *Fils d'un empire où jamais le soleil ne se couche, considérez la beauté de ce pays qui s'offre à nous comme une amante à conquérir* »²². Con los tesoros llega Soratâma, oculta entre velos y protegida por su cabellera, y prendado don Alvar se lanza a su conquista.

El segundo episodio tiene lugar a orillas de la laguna sagrada de Téhusaquil, donde debe llevarse a cabo una ceremonia similar a la de 'El Dorado'²³. El agorero Fativa insite en

¹⁹ Castellanos, J., *Elegías de varones ilustres de Indias*, Bogotá, Gerardo Rivas Moreno, 1997, p. 1225.

²⁰ *Ibid*, p. 1227.

²¹ Bengoechea, H., *Soratâma*, p. 100.

²² *Ibid*, pp. 102 y 111, respectivamente. Curioso anacronismo, pues la expresión es evidentemente posterior.

²³ Dada la cercanía de los términos, podemos suponer que se trata de Teusaquillo y de la laguna de Guatavita. Todo esto, como la grafía utilizada para el nombre de la princesa, Soratâma, ¿pueden ser considerados como grafías afrancesadas?

que el cacique Taréma no debe bañarse, pues ha tenido un presagio: ha soñado que cuando el cacique se sumerga en la laguna se ahogará y sus aguas se teñirán de rojo. Su interpretación es que ello anuncia suplicio y muerte tanto para el cacique como para toda la etnia. Llegan algunos indígenas portando enormes gavilanes atravesados por flechas, e informan que se aproximan de las fronteras seres que poseen dos cuerpos: « *Ils ont chacun deux corps... un pour la course et la bataille, vertigineux, un autre pour le repos. Tels de grands condors volant à ras de terre, tels ils vont* ». Se decide entonces que es necesario efectuar sacrificios de sangre: « *Qu'on offre en holocauste le bienheureux Guésa, l'adolescent le plus beau, le plus pur, le plus sensible ! Que l' élu aille au dieu, lui parle, l'attendrisse !* »²⁴; rituales propiciatorios para invocar la protección de los dioses, que parecen haberlos abandonado.

El tercer episodio está ambientado en el interior de un bohío indígena. Alvar corteja con insistencia a Soratâma pero la insta a acompañarlo a conquistar Téhusaquil. Ella le advierte que eso la convertiría no solamente en una traidora a su etnia sino también a su padre, el cacique. Zachay, la favorita Calandayma ya entregada a los invasores, anuncia anticipadamente la victoria española a Alvar: « *Chef au lumineux visage, honneur à ta rouge victoire ! [...] Dès demain tu peux y pénétrer comme une flèche d'or en un cœur noir !* ». Enamorado, éste responde: « *Je ne veux plus de sang, ni batailles, ni pillages, ni rien de cruel* »²⁵, a la vez que siente la duda apoderarse de su coraje conquistador.

El cuarto y último episodio presenta de nuevo las orillas de la laguna de Téhusaquil, en horas del crepúsculo. ¿Presagia este el final indígena? El Xeque y el agorero Fativa, constatando la derrota de los guerreros y el abandono de sus dioses, se encuentran casualmente con Soratâma, quien vestida de harapos y errando como enajenada carga un niño en sus brazos. Ha vivido nueve felices meses, el tiempo de su embarazo, en el país de Furaténa, pero es consciente de la traición de don Alvar, quien ha destruido Téhusaquil y el templo de Zuhé (Sol), y por ello ha decidido abandonarlo escapando con el hijo de sus amores. El conquistador se presenta e intenta justificarse explicando que se ha visto obligado a atacar pues los jefes indígenas no han escuchado sus promesas de paz: « *Notre guerre est sacro-sainte, semeuse d'énergie, donneuse de noblesse. Je la bénis par-dessus la souffrance* ». Ante la ineficacia de sus aclaraciones se ve obligado a seguir su camino. Soratâma teje una balsa con los juncos de la laguna, y empuja suavemente a su hijo sobre las aguas. Después, sube a las rocas y se suicida arrojándose al vacío: « *Elle y reste, extasiée, en*

²⁴ Bengoechea, H., *Soratâma*, pp. 122 y 123, respectivamente.

²⁵ *Ibid*, pp. 128 y 129, respectivamente.

une sorte d'hallucination heureuse. Puis, elle tombe soudain, mystérieusement »²⁶. Las didascálicas intentan dejar la duda, pero es un telón final que cae el que insiste en la destrucción del mundo conquistado.

Desde su primera aparición, tesoro en medio de tesoros, Soratâma, con sus cabellos asaz largos y negros como la noche en que llegan los conquistadores, es un trofeo que requiere ser abierto. Cubierta de velos, es presentada por las didascálicas: « *Une femme semble-t-il, toute enveloppée d'une sorte de grand châle sombre et qui dissimule son visage entre ses bras et sous sa chevelure* »²⁷. Belleza oculta, es entonces lo que hay que conquistar, que descubrir, que penetrar, pero también que doblegar, pues representa lo peligroso por desconocido. ¿Lilith? Los tesoros vienen envueltos en fardos de colores vivos, excepto Soratâma, que llega protegida por uno oscuro; el resplandor viene de su carácter y no del vestuario, y hay que encontrarlo como la riqueza de una mina. Valdés la presenta a su jefe, don Alvar, afirmando: « *C'est une fille, et des mieux nées, à ce qu'on dit. Main ferme, pied menu. Le reste, pur, si j'en crois mes regards ou plutôt, mes soupçons* ». La relación entre el español y Soratâma es posible: ella se parece a lo dejado en España, es semejante, de cierta manera: « *Cela tient-il à sa brune pâleur ?... elle a comme un parfum d'Andalousie* », sostiene el conquistador²⁸, e incluso es bella como ninguna. ¿Viajar para encontrar reminiscencias de lo que se ha dejado atrás?

La informante de primera hora, Zachay, es indígena de menor rango, y a pesar de ser colaboradora y cercana del invasor será presentada vestida « *toute bariolée* » y adepta del vino con el que éstos sobornan. Al ser Calandayma, eternos enemigos de los Muyscaces, « *ces mornes vampires, ces araignées tisseuses d'un bonheur impie* », empujada por su deseo de venganza anhela la rápida victoria de los nuevos aliados, y por ello emplea un lenguaje metafórico pero transparente. Como vimos, los castellanos deben: « *pénétrer comme une flèche d'or en un cœur noir* »²⁹. Léase, traer la luz prístina para acabar con la oscuridad Muyscace; por cierto los recién llegados son percibidos por los indios como dragones con escamas de oro y plata.

El nuevo entorno es inaprensible para los extranjeros: son interpelados por una naturaleza apabullante que los empuja a considerar, en la luz crepuscular, que la laguna es primero un mar, luego una serie de planicies y finalmente un oasis. Y terminan por realizar

²⁶ *Ibid*, pp. 147 y 149, respectivamente.

²⁷ *Ibid*, p. 109.

²⁸ *Ibid*, pp. 140 y 111, respectivamente.

²⁹ *Ibid*, pp. 103, 129 y 128, respectivamente.

que ciertamente están en « *le pays du Condor!* »³⁰, donde las riquezas deben abundar, por lo que han escuchado. La realidad no puede ser precisada, ¿cómo nombrarla entonces? Es obligatorio aprender de los traductores, de los intermediarios, de los traidores. Recordemos de paso que en la obra estos indios han opuesto débil resistencia pues son vencidos con aparente facilidad. De acuerdo a una jerarquía no establecida legalmente, menos oposición a la conquista ofrecía el indígena, menos bárbaro, menos idólatra y menos antropófago era considerado en la escala de catalogación. La única crítica contemporánea hallada proviene del cronista parisino Gérard d'Houville, quien opina que esta obra es una: « *brève et poignante tragédie héroïque où s'annonce un talent original et vrai, puissant de toute la sève chaude et colorée du pays natal* »³¹. ¿Es aceptada pues brota de la nostalgia de un extranjero? Ya posee el necesario 'color local' que fascina a los editores.

La música, ¿una oscura incógnita?

En la página de guarda de la obra de Bengoechea se indica someramente: « *Soratâma, drame musical en quatre episodes. Musique de Guillermo Uribe* »³². Todo parece indicar que el autor soñaba con una ópera de temática indígena cuya música había previsto compuesta por su compatriota, pero a partir de allí lo demás es misterio³³. Para su única ópera, *Furatena*, op. 76, compuesta entre 1940 y 1945, el compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) parece haber privilegiado la utilización de un drama de creación propia, acotando curiosamente: «No contiene esta obra ningún elemento histórico. Es una pura ficción»³⁴. Por cierto, esta no es la única obra del músico con inspiración indígena; compuso igualmente el poema sinfónico *Bochica*, op. 73, y la *Ceremonia indígena*, op. 88³⁵. Uribe Holguín integró

³⁰ *Ibid*, p. 106.

³¹ D'Houville, G., "Mes spectacles", en *Le Gaulois du Dimanche*, N° 16460, samedi 28 octobre 1922, p. 4. En realidad es un seudónimo tras el cual se oculta Marie-Louise Antoinette de Heredia, hija del poeta José María de Heredia, y amiga cercana de la familia Bengoechea.

³² Bengoechea, H., *Soratâma*, p. 93.

³³ Para una interesante lista de óperas universales con temática indígena, Cf. Hurtado Lorduy, J. C., "El inmerecido olvido de la ópera Furatena de Guillermo Uribe Holguín", en (*Pensamiento*), (*palabra*)... y obra, N° 16, julio-diciembre 2016, p. 51.

³⁴ Uribe Holguín, G., "Furatena", en *Revista Ximénez de Quesada*, vol. III, N° 12, junio 1962, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, p. 9. Valga la pena anotar ciertos anacronismos en su libreto, como el hecho de que al utilizar «pañuelo blanco, no pueden ser indígenas» (p. 34), para indicar que quieren parlamentar en paz, o de que los amantes hayan estado de «luna de miel» (p. 35), por ejemplo.

³⁵ Perozzo, C., "Guillermo Uribe Holguín", en *Gran Enciclopedia de Colombia*, tomo 18, Biografías 3, Bogotá, El Tiempo y Círculo de Lectores, 2007, pp. 233-234. Esta obra comporta las siguientes partes: Himno a Zuá, Danza Ritual, Invocación a Chía y Bodas del Cacique. Cf. Restrepo, L. F., *El Estado impostor. Apropiaciones literarias y culturales de la memoria de los muiscas y la América indígena*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2013, p. 135. Agradecemos muy especialmente a Luis Fernando Restrepo el acceso no solamente al texto de la ópera de Uribe Holguín, sino al programa de mano.

un «importante aporte musical de inspiración folclórica» dentro de sus creaciones³⁶, insertándose en un momento en que el Estado colombiano busca la consolidación de una identidad nacional. Al analizar esta ópera, Luis Fernando Restrepo afirma con lucidez: «Se trata de propuestas que al buscar recuperar lo perdido, terminan siendo cómplices con proyectos modernizadores que beneficiarán sólo a unos cuantos y explotarán brutalmente aquellos grupos sociales cuyas tradiciones culturales resaltaban estéticamente»³⁷.

Tal y como Bengoechea, Uribe Holguín sentía gran admiración por Richard Wagner (1813-1883)³⁸; ello es notorio en su ópera, de 3 actos y 4 escenas, comenzada en 1940 con texto de su autoría, pero jamás interpretada en su integralidad, apenas lo será el «Acto primero en forma de concierto»³⁹. El libreto trata los amores de Furatena, mujer arrogante o *femme fatale*, y don Álvaro en el siglo XVI. El primer acto tiene lugar en el jardín florido del palacio de Furatena, una tarde de sol. El criado Anabí la informa de la llegada de extranjeros, y del miedo que comienza a apoderarse de los Muzos: «Cuentan que dos cabezas tiene cada uno y que disparan rayos. Pero sean o no como los pintan, reaccionarán tus súbditos y venceremos a los intrusos si a atacarnos han venido»⁴⁰. Un pájaro sagrado cae muerto con herida de extraño proyectil. El agorero Chasui cuenta su sueño: el lago se ha oscurecido hasta teñir sus aguas de rojo, lo que hace huir peces y otros animales, para luego desbordarse y cubrirlo todo. Don Álvaro de Mendoza, prisionero narcotizado, es traído ante una Furatena maravillada, que desatándolo lo despierta para dar inicio al idilio.

El acto segundo posee dos escenas. La primera tiene lugar en el bohío de Anabí: Furatena y don Álvaro han pasado varios días de amor, pero éste, que ignora totalmente quién es ella y los tesoros que posee, la ha bautizado y le ha propuesto llevarla a España. Furatena se confía con Anabí, a quien su padre ha encargado de protegerla: «Me cuenta de su vida, me instruye, hace proyectos para realizar conmigo, me cambia las ideas...», y anuncia que ya está esperando un hijo. El idilio es tan perfecto, que ella ha olvidado los presagios. Don Álvaro, excelente cazador, trae gran cantidad de aves, y ofreciéndolas pretencioso comenta: «Mis

³⁶ Hurtado Lorduy, J. C., "El inmerecido olvido de la ópera Furatena de Guillermo Uribe Holguín", p. 51.

³⁷ Restrepo, L. F., "La ópera Furatena de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje", en *Cuadernos de literatura*, vol. 10, N° 19, julio-diciembre 2005, Bogotá, p. 9.

³⁸ Bengoechea, en una de sus cartas de guerra, escribe: «*Pour un Wagner, par exemple, je fais abstraction de la nationalité et je fredonne souvent avec joie ses motifs les plus beaux qui ne sont pas teutons, mais, bien au contraire, pleins du soleil de la Méditerranée*». Fargue, L-P., *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, pp. 297-298.

³⁹ El programa del Teatro Colón, con la Orquesta Sinfónica de Colombia, está fechado del 19 de octubre de 1962, a las 6:45 de la tarde; Dolly Rubens es Furatena y Santiago Belza don Álvaro. En el texto que lo acompaña, Hernando Caro Mendoza afirma que es «el único esfuerzo de gran envergadura realizado entre nosotros en el terreno operático (aunque el término se preste a equívocos)» Caro Mendoza, H., *Programa de concierto Furatena, de Guillermo Uribe Holguín*, Bogotá, Teatro Colón, 1962, p. 2.

⁴⁰ Uribe Holguín, G., "Furatena", p. 15.

armas saben matar. Cuando quieras, te enseñaré a manejarlas»⁴¹. La segunda escena tiene lugar en el campamento español, durante el crepúsculo. Los invasores están libando con vino, y tratan de embriagar a los indígenas para sustraerles el oro, pero ya surgen quejas de algunos lados por el maltrato. Don Álvaro y Furatena se presentan como esposos a la tropa. El Templo es quemado por los soldados ebrios, y ante las quejas de la reina sintiendo que los dioses han perecido, su marido comenta: «Si mueren, prueba de que son frágiles. Te haré conocer el mío, el verdadero, el que no puede morir. Sobre las ruinas de estos templos caducos, levantaremos catedrales, cuyas torres se erguirán gigantescas y orgullosas»⁴².

El tercer acto consta igualmente de dos escenas. La primera transcurre en el palacio de Furatena, que ha sido abierto al público a la vez que sus tesoros. Ahora el pueblo puede mirar de frente a su reina y alegre se entera que don Álvaro es ahora el nuevo rey. La segunda escena representa el jardín del palacio. Los españoles atacan, y los Muzos huyen despavoridos. El nuevo rey encabeza los guerreros indígenas, pero poco después fallece en el combate. Desesperada, Furatena ordena la destrucción del palacio y se suicida con una flecha envenenada. El capitán Fernández y los castellanos llenan la escena, y él afirma conciliador: «Os hemos vencido, pero no es nuestro fin exterminaros. Sois ya súbditos del más poderoso y magnánimo monarca de la tierra». El confrontamiento ha sido entonces inevitable «entre dos razas que se encuentran y por fuerza deberán penetrarse». El libreto concluye con una anotación de las didascálicas: «Se oye a lo lejos el estridente grito de la raza vencida»⁴³.

La unión de culturas es aquí posible, pero con una de las dos razas penetrada o vencida: el indígena es así sujeto reificado de pacificación. Las visiones cruzadas de sus protagonistas son altamente connotadas. Él tiene «pelo más fino que el plumaje del pavo real», en ella «su cabellera semeja la melena de los leones africanos»⁴⁴; él entonces encarna lo aéreo, lo civilizado, ella representa lo terrestre, lo obviamente salvaje. Piénsese que «Mientras los descubridores de América se preguntaban si los indígenas tenían un alma inmortal como los europeos, los indígenas se preguntaban si los asaltantes españoles tenían un cuerpo corruptible como los americanos »⁴⁵. Imposible comprender al otro sin ampliar o diversificar el ángulo de visión y de interpretación.

⁴¹ *Ibid*, p. 29 y 31, respectivamente.

⁴² *Ibid*, pp. 39-40.

⁴³ *Ibid*, p. 51, ambas citas.

⁴⁴ *Ibid*, p. 26.

⁴⁵ Rojas, R. A., y Arango, L., "Del actor observado al actor observador: hacia una metodología etnográfica para el teatro", en *(Indagando la escena). Becas de investigación teatral, 2013*, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2015, p. 370.

Si una de las características del salvaje es la antropofagia (etiqueta con la cual la historia ha signado a los Muzos), esta se detiene aquí en el libar la sangre del enemigo: «que la sangre del invasor fecunde el suelo, ya cansado de dar. La que sobre la beberemos en festín opulento», léase servirá de desalterante⁴⁶. Es claro que el interés no radica en la precisión histórica, eso lo ha acotado Uribe Holguín desde un principio. Como sostiene Restrepo, esta ópera de mirada nostálgica busca la recuperación de un «mundo indígena y popular arcaico idealizado». Lo salvaje, prosigue, «es el elemento primario de un espíritu nacional que será domesticado por la cultura occidental, no a la fuerza, sino por el amor»⁴⁷. Esto permite una lectura donde se demolirán templos y fortalezas conquistadas, para construir sobre esos cimientos y con sus mismas piedras las nuevas catedrales, como lo han hecho tantas civilizaciones a lo largo de la historia de la humanidad. Se diría un presagio dos siglos antes de Hegel: hay que quemarlo todo para que el Espíritu pueda florecer en América.

Podemos situar entonces esta obra dentro de la corriente indianista, significativa por aquel entonces, y que por cierto considera la aculturación como la única salida posible al problema del indio. Ello puede tal vez explicar el porqué Uribe Holguín se sirve en su creación de ritmos folclóricos colombianos tales el bambuco y el joropo llanero entre otros⁴⁸, elementos musicales que hasta entonces no han sido considerados por la cultura dominante. Curiosamente, ni Caro Mendoza, ni Restrepo ni Hurtado Lorduy mencionan a Hernando de Bengoechea en sus investigaciones sobre *Furatena*. Uribe Holguín, que ha estudiado desde 1907 en la célebre *Schola Cantorum* de París, vuelve a Colombia en 1910⁴⁹, de modo que es muy factible que se haya cruzado con Bengoechea entre la colonia de compatriotas que residían por aquel entonces en la capital francesa⁵⁰. El cuadro propuesto más abajo permite comparar las dos obras, y ver tanto similitudes como diferencias.

Temporal cierre de telón

La historia de la reina de los Muzos, en muchos aspectos similar a la de Soratâma como se ha visto, ha sido recreada por los dramaturgos Jacinto Albarracín (1876-19?) en *Furatena*

⁴⁶ Uribe Holguín, G., "Furatena", p. 15. Otros ejemplos: «Muera el intruso, muera el invasor. Con su sangre calmaremos la sed de la fatiga» (p. 23) y «Le sacaremos el corazón, a ver cómo palpita, y beberemos su helada sangre» (p. 24).

⁴⁷ Restrepo, L. F., "La ópera Furatena de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje", pp. 13 y 16, respectivamente.

⁴⁸ *Ibid*, p. 21.

⁴⁹ Pardo Tovar, A., *La cultura musical en Colombia*, Bogotá, Ediciones Lerner, Historia Extensa de Colombia, vol. 20, tomo 6, 1966, p. 221.

⁵⁰ Se afirma que eran amigos. Cf. Achury Valenzuela, D., "En el centenario de Proust: episodios intrascendentes de la amistad de Proust con el poeta-legionario colombiano Hernando de Bengoechea", p. 105.

(inicios del siglo XX), y por Tulio Barrientos en su tragedia *Zoratama*, de los años 1960; ambas permanecen inéditas⁵¹. Similar recreación de estos amoríos se halla en las novelas *El Dorado* (1896) de Eduardo Posada (1862-1942)⁵² y *El último cacique de la Sabana* (1985) de María Luz Arrieta de Noguera⁵³, con algunas variantes. En *La princesa y el centauro* (1982) de Enriqueta Montoya de Umaña (1911-19?)⁵⁴ la princesa indígena es llamada Bogotá, pero una vez bautizada tomará el nombre de María. Desde el inicio de la obra, ella se distingue de los de su etnia e incluso siente repugnancia durante los sacrificios sangrientos⁵⁵. ¿Se requiere destacar su diferencia para colocarla al mismo nivel del conquistador? ¿Mostrarla *menos* salvaje? En estas novelas, Fonte y Zoratama han contraído nupcias según el ceremonial indígena, pero una vez perdonado aquel y de vuelta entre los suyos, abandona la esposa sin remordimientos, con descendencia o sin ella. La necesidad de imaginar un español de alma pura surge tal vez como imperativo: se argumenta así que no todos los españoles fueron tan sanguinarios y crueles como lo muestra la historia, y que generosos ellos lo aportaron todo en sus caravelas. Un poco de barniz rosa para borrar el sabor de una leyenda negra, y que corresponde a una época de creación que poco se cuestiona el dominio colonialista español.

Por su parte, Joaquín Piñeros Corpas (1915-1982) ficcionaliza en la novela *Fomagata* (1979) la historia de la princesa Furatena en el momento de la llegada de los extranjeros invasores⁵⁶. La protagonista ha recibido en bautizo este nombre para reivindicar un pasado indígena que desaparece: una reapropiación del personaje de leyenda. Jesús Arango Cano (1915-2015) utiliza como temática de su novela *Las esmeraldas sagradas (El tesoro de Fura-Tena)* (1974)⁵⁷ la leyenda del enorme tesoro de la reina, escondido por los indígenas durante la Conquista y redescubierto años después por los esmeralderos en la región de Muzo⁵⁸. En Francia, otra recreación es *Fura-Tena* (2004), de Jean Bertolino (1936), aunque en ella se interesa más por la región Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta. En nuestros días, el nombre de Furatena y la leyenda que se creó alrededor están estrechamente ligados a las

⁵¹ Mächler Tobar, E., "‘Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario!’ Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano", en *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 19, N° 36, 2005, pp. 316 y 318. En relación con los diferentes nombres de Furatena, Páramo Bonilla aporta diversas leyendas sobre este personaje. Una de ellas recuerda a Ibama, hija de Itoco (¿un hijo de Furatena?), asesinada por los españoles por no revelar el escondite de las esmeraldas. Pero existen varias otras posibilidades. Páramo Bonilla, C. G., "El corrido del minero: hombres y guacas en el occidente de Boyacá", en *Maguaré*, vol. 25, N° 1, enero-junio 2011, Bogotá, pp. 58, 69 y 94-95, entre otras.

⁵² Posada, E., *El Dorado*, Bogotá, Editorial Minerva, 1936.

⁵³ Arrieta de Noguera, M. L., *El último cacique de la Sabana*, Bogotá, Biblioteca Familiar, 1985.

⁵⁴ Montoya de Umaña, E., *La princesa y el centauro*, Bogotá, Editorial Presencia, 1982.

⁵⁵ Mächler Tobar, E., *Vision de l'Indien à travers le roman colombien du XXe siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 1998, tome 2, pp. 459-462.

⁵⁶ Piñeros Corpas, J., *Fomagata*, Bogotá, Banco de la República, 1979.

⁵⁷ Arango Cano, J., *Las esmeraldas sagradas (El tesoro de Fura-tena)*, Armenia, QuinGráficas, 1974.

⁵⁸ Mächler Tobar, E., *Vision de l'Indien à travers le roman colombien du XXe siècle*, tome 2, pp. 462-465.

esmeraldas, a sus minas y a la historia de violencia ligada a su extracción. No obstante, si bien varias otras novelas se han abrevado en este aspecto reciente, no las consideraremos aquí al no centrarse en la problemática tratada⁵⁹.

Soratâma no podía ser cualquier india, se imponía una reina, una princesa o al menos una mujer situada en la alta jerarquía de la aristocracia. Recordemos que todo matrimonio entre un español y una indígena, de por sí desaconsejado por la Corona, conllevaba para aquél un descenso en la escala social; la situación que obtuviera ella no tenía importancia desde la mirada española. La excepción, y el único aceptado, era el matrimonio con una indígena de la alta nobleza, motivo entonces de ascenso social y del interés por establecer alianzas estratégicas. Quizá ello explique también que la princesa de ficción sea siempre *la* más hermosa entre las mujeres, y que el idilio no implique conflicto inicial alguno entre la pareja. En los dos casos estudiados, *Soratâma* y *Furatena*, el romance de la pareja comienza con uno de los dos privado o impedido del uso de sus sentidos: ella envuelta y él narcotizado. Es necesario que la indígena sea una salvaje ‘pacificable’ o ‘integrable’, o diferente del resto de su etnia, para justificar así la asimilación o la inclusión dentro de la nueva identidad nacional, es especial durante los cuestionamientos que sobre ésta y el progreso civilizatorio ocuparon la primera mitad del siglo XX. Para ello es obligatorio que Soratâma llegue prisionera al amanecer, preludio henchido de posibilidades; la desaparición (o asimilación) de la indígena ideal será evidente metáfora del crepúsculo indígena: « *Je sens sur moi les larmes de ma race, j'entends toute ma race en moi pleurer, je vois toute ma race en moi mourir* », suspira tardíamente una Soratâma que comienza a desvariar⁶⁰. Al suicidarse la madre, el indio ‘puro’ desaparece del paisaje demográfico nacional, y se disminuye la tara asociada. Es necesario cuestionarse si con esto se soluciona el problema indio ficcional. El hijo mestizo sobrevive cual sedimentación de una deseable y futura integración social, con sus ecos de paternalismo y de buenas intenciones: « *Il sera beau comme un soleil levant ; il fera rayonner la paix à l'infini ; quand il sera roi, des peuples entiers s'endormiront avec un sourire* »⁶¹. Cual Moisés, este mestizo rescatado⁶² deberá liderar el porvenir de un idílico nuevo Estado-nación.

⁵⁹ Para una lista interesante al respecto, Cf. Páramo Bonilla, C. G., "El corrido del minero: hombres y guacas en el occidente de Boyacá", p. 28.

⁶⁰ Bengoechea, H., *Soratâma*, p. 148.

⁶¹ *Ibid*, p. 148.

⁶² Tanto por lo que ha sido rescatado de las aguas como por el precio que paga por su liberación.

Hernando de Bengoechea (1889-1915)	Guillermo Uribe Holguín (1880-1971)
<i>Soratâma</i>	<i>Furatena</i>
Drama musical Escrito antes de 1915, publicado en 1922 4 episodios Tiempos heroicos de la Conquista	Ópera Escrita entre 1940 y 1945, publicada en 1962 3 actos y 5 cuadros Mediados del siglo XVI
Personajes 10 con nombre propio Varios otros no especificados 4 españoles hombres 6 indígenas (2 mujeres) (Augur + sacerdote)	Personajes 10 con nombre propio Varios otros no especificados 4 españoles hombres 6 indígenas (3 mujeres) (Augur + agorero)
Pareja central Princesa Soratâma (hija de Taréma) Don Alvar Amor inmediato Ella viene envuelta / prisionera Él parte con el tesoro y sus huestes Ella se suicida; hay 1 hijo	Pareja central Reina Furatena (hija de Otemate) Don Álvaro de Mendoza Amor inmediato Él viene narcotizado / prisionero Él muere combatiendo del lado indígena Ella se suicida; no hay descendencia
Etnia Muyscaces y Calandaymas	Etnia Muzos
Visión del español Seres con dos cuerpos Dragones con escamas de oro y plata	Visión del español Seres con dos cabezas Brillo que asusta al indígena
Presagio El cacique se ahoga y el lago se tiñe de rojo (¿muerte del cacique?)	Presagio El lago se hace sangre y lo ahoga todo (¿muerte de la etnia?)
Aves sagradas muertas por flechas (?)	Ave sagrada muerta por proyectil español
Sacrificios humanos: el Guésa	Se bebe la sangre de los enemigos
Abandono por parte de los dioses	Abandono por parte de los dioses
No hay paz indígena/español El futuro no se precisa	El español protegerá al indígena libre Las razas deberán penetrarse
Ambientación 1. Campamento español; noche/amanecer 2. Lago sagrado Téhusaquil; día soleado 3. Interior bohío; lluvia 4. Orillas del lago sagrado; crepúsculo	Ambientación 1. Jardín florido del Palacio; sol 2. a. Bohío indígena b. Campamento español 3. a. Palacio de Furatena b. Jardín del Palacio

Bibliografía

- ACHURY VALENZUELA, Darío, "En el centenario de Proust: episodios intrascendentes de la amistad de Proust con el poeta-legionario colombiano Hernando de Bengoechea", en *Revista Universidad Nacional*, N° 9, Bogotá, 1971, pp. 101-117.
- ACHURY VALENZUELA, Darío, *Cita en la trinchera con la muerte. Vida y muerte del poeta-legionario colombiano Hernando de Bengoechea muerto en acción de guerra por la causa de Francia (1889-1915)*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1973.
- ARANGO CANO, Jesús, *Las esmeraldas sagradas (El tesoro de Fura-tena)*, Armenia, QuinGráficas, 1974.
- ARRIETA DE NOGUERA, María Luz, *El último cacique de la Sabana*, Bogotá, Biblioteca Familiar, 1985.
- BACCA, Ramón Illán, "¿Por qué se mató Silva?", en *Revista Huellas*, Vol. 99, Barranquilla, Universidad del Norte, enero-junio 2016, pp. 4-13.
- BACCA, Ramón Illán, "¿Un samario amigo de Proust?", en *Crónicas casi históricas*, Barranquilla, Ediciones Universidad del Norte, 2a edición, 2007, pp. 37-42.
- BALFORT, Michel (Roger Karl), *Journal d'un homme de nulle part*, Paris, Éditions Galilée, 4 tomes, 1977-1979.
- BENGOCHEA, Hernando de, "Sorâtâma", en *Le Vol du soir*, Saint-Raphaël, Éditions des Tablettes, 1922, pp. 93-149.
- CARO MENDOZA, Hernando, *Programa de concierto Furatena, de Guillermo Uribe Holguín*, Bogotá, Teatro Colón, 1962.
- CASTELLANOS, Juan de, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Bogotá, Gerardo Rivas Moreno, 1997.
- COMPAGNON, Olivier, *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 2013.
- D'HOUVILLE, Gérard, "Mes spectacles", en *Le Gaulois du Dimanche*, N° 16460, samedi 28 octobre 1922, p. 4.
- EYMAR, Marcos, *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, préface de Daniel-Henri Pageaux, Paris, L'Harmattan, 2011.
- FARGUE, Léon-Paul, *Hernando de Bengoechea ou l'âme d'un poète*, Paris, Amiot-Dumont, 1948.
- HURTADO LORDUY, Juan Carlos, "El inmerecido olvido de la ópera *Furatena* de Guillermo Uribe Holguín", en *(Pensamiento), (palabra)... y obra*, N° 16, julio-diciembre 2016, pp. 48-55.
- MÄCHLER TOBAR, Ernesto, *Vision de l'Indien à travers le roman colombien du XXe siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 2 tomes, 1998.
- MÄCHLER TOBAR, Ernesto, "'Conserve su puesto. ¡Este no es su escenario!'" Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano", en *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 19, N° 36, 2005, pp. 299-336.
- MONTOYA DE UMAÑA, Enriqueta, *La princesa y el centauro*, Bogotá, Editorial Presencia, 1982.
- PÁRAMO BONILLA, Carlos Guillermo, "El corrido del minero: hombres y guacas en el occidente de Boyacá", en *Maguaré*, Vol. 25, N° 1, enero-junio 2011, Bogotá, pp. 25-109.
- PARDO TOVAR, Andrés, *La cultura musical en Colombia*, Bogotá, Ediciones Lerner, Historia Extensa de Colombia, volumen XX, tomo 6, 1966.
- PEROZZO, Carlos, "Guillermo Uribe Holguín", en *Gran Enciclopedia de Colombia*, Tomo 18, *Biografías 3*, Bogotá, El Tiempo y Círculo de Lectores, 2007, pp. 232-234.
- PIÑEROS CORPAS, Joaquín, *Fomagata*, Bogotá, Banco de la República, 1979.
- POSADA, Eduardo, *El Dorado*, Bogotá, Editorial Minerva, 1936.
- RESTREPO, Luis Fernando, *El Estado impostor. Apropiaciones literarias y culturales de la memoria de los muisca y la América indígena*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2013.
- RESTREPO, Luis Fernando, "La ópera *Furatena* de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje", en *Cuadernos de literatura*, Vol. 10, N° 19, julio-diciembre 2005, Bogotá, pp. 10-23.
- ROJAS, Rory Alejandra & ARANGO, Luisa, "Del actor observado al actor observador: hacia una metodología etnográfica para el teatro", en *(Indagando la escena). Becas de investigación teatral, 2013*, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2015, pp. 329-470.
- SOCARRÁS, José Francisco, "Prólogo: Hernando y Alfredo de Bengoechea", en Hernando y Alfredo de Bengoechea, *Poesías*, traducción y prólogo de José Francisco Socarrás, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1994, pp. 7-52.
- URIBE HOLGUÍN, Guillermo, "Furatena", en *Revista Ximénez de Quesada*, Vol. III, N° 12, junio, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1962, pp. 9-51.
- VEJARANO ALVARADO, Fernán, "Combatientes colombianos en la Gran Guerra", en *Revista Credencial*, N° 305, Bogotá, mayo 2015, en línea www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/combatientes, consultado el 20 de febrero de 2018.