

marco de la expedición, las fotografías son consideradas como evidencia científica que respalda las observaciones etnográficas. No están pensadas como documentos autónomos que cuenten con una narrativa fotográfica propia, al estilo de los ensayos y crónicas fotográficos que en ese momento, ya publicaban agencias fotográficas como la Magnum en la revista *Life*, solo por citar un ejemplo. En esa medida, si bien las fotografías no ofrecen un valor técnico ni estético considerable, pues no aprovechan los recursos de la fotografía como lenguaje, las mismas si tienen un valor documental que no se puede despreciar. Con todo, este tratamiento fotográfico da cuenta del modo característico de hacer etnografía en la época, que se centraba en los inventarios de cultura material y en documentar las formas básicas de supervivencia de los grupos observados.



Sin embargo, y dadas las posibilidades de edición de hoy en día, uno esperaría que en el diseño del libro las fotografías ocuparan un espacio mayor que el concedido a los textos, para que se pudieran contemplar con más cuidado y apreciar su valor documental. Se me antoja, por mero capricho y por puro gusto personal, que el tamaño de las fotografías en el libro no es consecuente con la idea de álbum fotográfico, pero esto, por supuesto, es una observación marginal que en nada pone mácula ni resta méritos a tan valioso y bien logrado documento. Pues, más allá del merecido homenaje que se ha querido rendir a don Ramón Carlos Góez, el ilustre educador antioqueño, es muy seguro que en el recorrido por estas

imágenes los lectores se pregunten, tal vez nostálgicos, tal vez indignados, por la suerte de esas tierras y sus gentes que hoy se enfrentan sin mayores posibilidades de supervivencia a las locomotoras del desarrollo minero y agroindustrial que avanzan sobre sus territorios. Hay suficientes evidencias para afirmar que las recomendaciones de los exploradores de marras se han cumplido casi al pie de la letra, pues como afirma el prologuista, los informes de Bolinder y Góez eran explícitos en aconsejar al Gobierno emprender la acción civilizadora que integrara a los indígenas en un circuito comercial vinculado a la economía capitalista.

Ovidio Delgado Mahecha

## En el umbral del lenguaje

### *La lengua umbra Descubrimiento - Endolingüística - Arqueolingüística*

GUILLERMO RENDÓN G.  
Ministerio de Cultura, Programa  
Nacional de Concertación Cultural,  
Universidad de Caldas, Instituto  
Bókkota de Altos Estudios, Asociación  
para el Fomento de la Calidad Artística,  
Manizales, 2011, 267 págs., il.

EN LA novela *Ulises*, el escritor irlandés James Joyce –cuya relación personal y literaria con la música ha sido estudiada y esclarecida en múltiples ensayos– pone en boca de uno de los personajes que deambulan en ese largo día por Dublín, esta frase llena de intenciones: “Los tenores no ven más allá de la partitura”. Aunque es claro que el comentario está dirigido a evidenciar el restringido ámbito intelectual de los cantantes –y, quizá por extensión, a los músicos en general– habría que tener en cuenta sin embargo, la relación de los compositores con la poesía al escribir canciones o ciclos de ellas apelando al repertorio versificado, o con el material novelístico en el caso de libretos para el teatro lírico. En cuanto a lo demás, pocos ejemplos podrían mencionarse. Tengo en la memoria al compositor John Cage (1912-1992), quien además de artista gráfico era

experto en hongos, es decir, micólogo; y también al francés Olivier Messiaen (1908-1992), quien se convirtió en experto en aves, es decir, ornitólogo, sobre todo en sus múltiples maneras de cantar. También cabría mencionar a Albert Schweitzer (1875-1965), quien además de organista, constructor de órganos y estudioso de la música de J. S. Bach, logró reconocimiento como erudito en el Nuevo Testamento, y al apartarse del liberalismo teológico fundó aquello que se conoce como Escatología realizada.



La frase del personaje joyceano podría aplicarse sin preámbulos a la escena musical colombiana en donde para confirmar tan pesimista situación, solo podría mencionarse el nombre de Guillermo Rendón (Manizales, 1935). Este menudo e incansable compositor y ejecutante de varios instrumentos, puede agregar a su singular formación académica, temas tan aparentemente contradictorios al ejercicio musical como son Ciencias etnográficas y Filosofía que estudió en la Universidad Humboldt de Berlín, en donde obtuvo el título de doctor en 1970. No obstante, antes de esa experiencia universitaria internacional y de viajes a Brasil, Argentina y Checoslovaquia, Rendón había incursionado en el campo de las ciencias etnográficas. Eso fue en 1964. Ocho años después, fue comisionado para dirigir una investigación en el Vaupés, y se había vinculado a la Universidad de Tunja como profesor titular en los cursos de Antropología cultural, lo que lo llevó a formar parte de la expedición a la región de los tunebos en Boyacá que también despertó el interés de la compositora colombiana Jacqueline Nova (1935-1975). Toda esta actividad se resume en 1974 en el libro *Teorética del arte* editado por Ediciones Bókkota que se convertirá años después en Instituto de Altos Estudios. Compositores y músicos de

nuevas generaciones compartieron allí diálogos y enseñanzas de una novedosa manera de considerar en el país el arte en relación con la herencia de las comunidades indígenas estudiadas en sus tradiciones sociales, culturales, lingüísticas, y en las muestras de sus habilidades creativas encontradas en pictografías y petroglifos, reproducidas e impresas luego con respeto y sentido de su valor científico. El segundo libro de Rendón se publica en el 2000. *Antropología del arte, constantes andinoamazónicas*, propone leyes que resultan de la praxis y el estudio de fenómenos desconocidos siguiendo el método filosófico de Hegel: frente a las relaciones con la “idea pura”, que propone el filósofo alemán, Rendón toma partido por articular el todo con las partes. No existe el ideal inalcanzable, afirma Rendón, pero es posible identificar lo que él llama las “posibles imposibles mediadas por los hombres”, en un tránsito dialéctico que se sublima en el acto creativo. Es decir, una forma de apoderarse de la libertad para llevarla a categorías de lo humano en la apropiación de los propios valores. En un sentido político, el investigador amplía su visión hasta convertirla en herramienta de “descolonización del tercer mundo y de todos los países interferidos en su cultura”. El libro se complementa con diseños y apropiaciones de vestigios pictográficos que nos llevan en primera instancia a un inesperado encuentro con el arte moderno y sus elucubraciones en la abstracción (una fotografía tomada en 1974 en la serranía del Sarare muestra a Rendón, a su esposa y al equipo de investigadores, rodeados de miembros de la comunidad u’wa, objeto de sus pesquisas). Esas huellas de un grafismo potencialmente creativo se resumen en las conclusiones que Anielka Gelemur –esposa del compositor– define como leyes dialécticas de simetría asimétrica, que operan como ejes direccionales en el abanico de grafías de diseño geométrico. Se trata de aplicar una disección milimétrica a los dibujos tallados o pintados sobre piedra como una manera de detectar acciones repetidas o singulares de una racionalidad creativa que ya no es posible poner en duda.

Entre tanto, en medio de sus expediciones, sobre todo a regiones específicas de la cordillera Central,

Rendón continuaba su labor en la composición. Entre las partituras escritas en diversos géneros, destacan aquellas relacionadas con temas de carácter histórico y ancestral: *Sonata para violín y piano con recitativo quechua* (1962) (sobre la indestructibilidad de la materia), *Okobuma* –Quebrada del arco iris– (1965), *Chaka*, poema a varias voces sobre el texto de Léopold Sédar Senghor (1965), *Serkan Ikala* (1968), variaciones sobre texto sagrado de los kuna, *Oráculos* (1986) estructurada sobre antiguos poemas egipcios y estrenada en Holanda, *Afroenergesis* (1980) para orquesta y premiada en el concurso de música sinfónica de Colcultura, *Pillkumayo* –Río de los pájaros– (1980), *El templo blanco* para orquesta (1992).

El libro *La lengua umbra* es resultado de quince años de investigación ininterrumpida siempre apoyada por la dedicación de la pianista y antropóloga Anielka Gelemur. Esta lengua, que se ubica en la zona del municipio de Riosucio (Caldas), en el resguardo indígena Escopetera-Pirsa y en poblaciones aledañas, nos habla en sus 153 fonemas de una historia que acumula varios siglos.



Pedro Cieza de León en el libro *Crónica del Perú* cuya primera parte se publicó en Lima en 1553, ofrece valiosas pistas históricas acerca de su práctica y ubicación geográfica. A partir del capítulo XIV, se refiere a la villa de Ancerma (sic) –cuyo nombre proviene del vocablo ancer con el que sus habitantes nombraban la sal– poblada de gentes dispuestas, belicosas, diferente en la lengua a las pasadas. En el capítulo XVI, Cieza de León, escribe:

“El sitio donde está fundada la villa de Ancerma es llamada por los indios naturales Umbra, y al tiempo que el adelantado don Sebastián de Belalcázar entró en esta provincia [...] como no llevaba lenguas, no pudo entender ningún secreto de la provincia”. Y, más adelante, agrega: “Cuando hablan con el demonio dicen que es a oscuras sin lumbre, y uno que para ello está señalado habla por todos, el cual da las respuestas”. La villa de Ancerma fue fundada por el capitán Jorge Robledo “en nombre de su majestad”. Una lengua como esta de más de seis siglos de existencia tenía mucho que decir al oído de Guillermo Rendón. La portada del libro está ilustrada con la espiral de un petroglifo hallado en la región umbra al cual el diagramador Giovanni Ladino agregó la escritura de los fonemas. La espiral significa “el pensamiento humano”. En el alfabeto fonético internacional –AFI– no figuran hasta ahora los diacríticos (partícula gráfica que modifica el sonido) que fue necesario crear para el umbra. Se trata de una lengua “pura” que no posee prefijos ni sufijos prestados de otras culturas, y que para la traducción al castellano fue necesario apelar al sentido, dejando de lado la práctica de los modos infinitivos en la conjugación de verbos: *anogida iusi*, significa hoja muerta, poema perfecto anota Anielka Gelemur. En 1995 en el recorrido de una exploración en el proyecto Caldas rupestre, la lengua apareció como un conjuro de magia. El cacique dijo: “la lengua se llama umbra y es distinta a la embera-chamí”. ¿Cuántas familias la hablan? “Unas siete familias”, contestó. ¿Son ansermas los umbras? La respuesta fue, sí. Se había descubierto una lengua nueva. A la que se refiere fray Pedro Simón en el siglo XVI cuando escribe: “las provincias circunvecinas al Valle del Umbra son de unas mismas costumbres. En lengua se diferencian poco las provincias de la villa de Ancerma”. En 1627, Lesmes de Espinosa Saravia, oidor de su majestad y Rodrigo Zapata, escribano, legalizaron el traslado de los indios de la Montaña por la parte de Pirza de la loma: “que llaman en su lengua hunca y por la parte de hacia el Chocó, otra que llaman umbriaya”. “Hunca es deformación de umbriaya ya que los pirzas son también umbras, y el

valle de Pirza forma parte actual del resguardo Escopetera-Pirza”, aclara Rendón con su estilo claro y conciso.

Fig. 1.



Los especialistas hallarán en este libro un jugoso plato sobre todo en la lectura de los capítulos titulados “Endolingüística” y “Arqueolingüística”. En el primero de ellos, aprendemos que un morfema es cada elemento formal mínimo de la palabra y que la lengua umbra que, por lo demás se construye por sintaxis, se ubica en el lindero entre el gesto mímico y el valor fonético: del vocablo bamba por ejemplo, que significa niño, pequeño, resulta la idea de lo bello y pequeño de la flor, es decir, el pétalo. “Además de su orden jerárquico, el ritmo, la elegancia y la agilidad fonomática desempeña un papel significativo en su construcción”, afirma el autor. Es una lengua sustantiva, autónoma, de base radical como son el alemán y el griego, que se deja escuchar en medio de la emoción que traduce el asombro. Muchos de los sonidos son tan primarios que nos remiten a la arqueolingüística: sonidos sobrepuestos a gestos de orden primario como la onomatopeya y la mímica que ligados reproducen “el esfuerzo, el dolor”, el miedo, el sigilo... el grito o el susurro antes del nacimiento de la palabra. ¿Por qué se perdió esta lengua? “Porque el español no era capaz de escribirlo”, responde Andrés Abelino Largo, uno de los nueve hablantes de la lengua involucrados en la investigación. Para delinear la escritura del umbra, Rendón ha empleado como base el AFI fonético tratando de llenar los vacíos que necesariamente ocurren cuando el lingüista enfrenta una lengua nueva que tampoco coincide en la sistematización del teclado de los

computadores. Entonces, como en este caso, el investigador debe diseñar su propio método que parte del habla intrínseca y de la cultura que representa, o sea, su autonomía. El umbra es ante todo una lengua ecológica. En este punto de la lectura, el libro de Rendón se abre al interés de los músicos y compositores. En la página 20, el autor revela su sensibilidad frente al material sonoro que percibe en esta nueva lengua que “acaba de nacer a mis oídos”, sus sonidos, sus sonidos mágicos. Todo ello, hace sentir al investigador tan logrado como si estuviera componiendo la macrosinfonía de los mundos (el compositor norteamericano Charles Ives aspiraba a que cada ser humano llegara a escuchar su “propia sinfonía”). En términos generales, se afirma que el sonido verbal posee características semejantes a los sonidos musicales: altura, intensidad, duración, timbre y articulación modal, aunque los sonidos del habla son indeterminados y conllevan rasgos psíquicos de la expresión. La articulación es el modo de emisión del sonido verbal. En la evolución de la música del siglo XX compositores como Leoš Janáček, Béla Bartók y Zoltán Kodály aportaron su conocimiento en la transcripción óptima de la cadencia hablada de los habitantes de las regiones balcánicas al pentagrama. Luego, Arnold Schönberg y Alban Berg codificaron el experimento para crear el *Sprechberg* a partir del canto popular alemán. Esta novedosa forma de entonación se define como entonación indeterminada y se ejecuta como línea vocal que inicia en una altura específica de la notación musical hasta derivar en la voz hablada. En el trabajo de Rendón estos antecedentes lo llevan a codificar la cadencia propia de la lengua umbra en breves pentagramas que podrían adaptarse como génesis de piezas musicales de inusual sonoridad. El libro contiene catorce ejemplos relacionados con situaciones de despedida, lugar (puerta, abismo), hogar (leña, carbón), calor, cansancio; la cadencia núm. 7 que conlleva la idea de accidente se pronuncia con los ojos entrecerrados y por extensión al recibir malas noticias. Las cadencias núms. 13 y 14 prefiguran animales y su movimiento: mariposa, avispa, volar, hormiga, alacrán, lombriz. En síntesis, el umbra es una lengua sustantiva que

no se margina de las alusiones a lo bello natural, a la ornamentación, y a la flor como apropiada etimología. Sin dejar de tener en cuenta la singularidad sonora de los apellidos: Caura (agua pura), Kiragáma (nombre del cerro), Paragwai (papagayo de colorido plumaje), Kunumbí (sitio del maíz) y en fin, Samoga (misterio, miedo).

\* \* \*

La capital del país ha sido escenario de dos reconocimientos a la música de Guillermo Rendón. En 1985, el Centro Colombo Americano de Bogotá organizó en la Sala Tairona un recital monográfico que mostró a los asistentes la complejidad de su música de cámara. En el cuaderno editado para la ocasión con el rótulo *Mirando el siglo XX*, el compositor se dirigía a los músicos de nuevas generaciones: “[...] si quieres amasar el barro y crear el siglo XX [...] debes tener presente el manual de historia vivida en tu país, pero contada y recontada desde el ideograma de piedra hasta la labio escritura”. Casi tres decenios después, la Biblioteca Luis Ángel Arango presentó un recital conformado por seis piezas de diversas épocas en las que el título de cada una de ellas anunciaba una visión ampliada de su ideario intelectual: *Tránsito y estremecimiento*, *Extrañación*, *Diálogo en el bosque*, *Bucólicas* (con poemas de Fernando Mejía), *Serkan Ikala*. En el texto para el programa de mano, Rodolfo Acosta se refería al año 1935 como una especie de *annus mirabilis* para la música colombiana, pues en él nacieron además Jacqueline Nova y Germán Borda, quienes, sumados a otros de sus colegas, formaron “la más nutrida generación [...] que nuestro país hubiere visto hasta el momento”. En el caso de Rendón, ese milagro es continua causa de asombro.

**Carlos Barreiro Ortiz** (†)