

bIBLIOTECA  
dIGITAL

# LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS  
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE

**CDM**

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL  
LAURO AYESTARÁN



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

**mec**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
URUGUAY

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

1ª edición, 2018.

Edición digital, 2018.

© 2018, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2018, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán  
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.  
Teléfono +598 2709 9494.

## A PROPÓSITO DE LAS MÚSICAS INDÍGENAS ANDINAS: SONIDOS PARA ANIMAR EL MUNDO

Las músicas comúnmente llamadas “andinas” conforman un vasto universo heterogéneo, de fronteras ambiguas, del cual hacen parte, además de las músicas indígenas, músicas urbanas o semi-urbanas conocidas como “mestizas”, distintos tipos de músicas “populares”, músicas tocadas por conjuntos musicales “folklóricos”, músicas escritas por compositores formados en la tradición clásica occidental y tantas otras más que circulan en un extendido espacio geográfico de la América del Sur.

De este vasto universo sonoro, las músicas indígenas<sup>1</sup> forman un substrato que de manera directa o indirecta, han irrigado e irrigan las demás, convirtiéndose en fuente inagotable de inspiración para otros grupos sociales, fenómeno que puede ser comparado al que sucede con numerosas músicas afro-descendientes de América Latina. Por su parte, las músicas que componen el espacio cultural indígena actual son múltiples y diversas y son en sí mismas el fruto de una confrontación cultural que se ha extendido en el tiempo, desde la conquista hasta nuestros días, siendo ellas expresión e incluso, un medio de construcción de distintos posicionamientos de las sociedades andinas frente a entornos político-culturales históricamente opresivos.

---

<sup>1</sup> Por “músicas indígenas”, categoría que no deja de ser problemática, entiendo aquí aquellas que los miembros de las comunidades indígenas reconocen como suyas y que son portadoras de una proposición estética propia.

Recordemos que como consecuencia de la conquista y del traumatismo posterior, los grupos indígenas no han cesado de transformarse buscando estrategias que les permitan existir con una identidad propia. En un trabajo anterior sugerí que lo que se ha aplicado históricamente y que por lo menos algunos grupos, siguen aplicando hoy ante la globalización, es un sistema de “lógicas múltiples del encuentro” (Martínez 2009). Lógicas que ponen simultáneamente en juego estrategias diferentes que incluso pueden aparecer como contradictorias. Así, por un lado, se guardan importantes continuidades con el pasado. Pensemos, por ejemplo en la existencia de instrumentos de música que se tocan desde los tiempos precolombinos, como ciertas flautas de Pan (siku) ejecutadas por pares de instrumentos complementarios. Flautas semejantes, por pares, ya se tocaban en la época Moche (100-700 d. C), como lo muestra una abundante iconografía. Y por otro lado, se han absorbido y reelaborado de modo extremadamente imaginativo, materiales culturales impuestos por las sociedades dominantes colonial o republicana. Las músicas indígenas actuales no pueden ser entonces entendidas en términos de “sobrevivencias” del pasado, como lo hicieron los etnomusicólogos a comienzos del siglo



*Fig. 1.* Vasija moche (Museo de Berlín, VA 4676) con músicos tocando flautas de Pan por pares (dibujo de J. Golte)

XX, ni tampoco como el resultado de algún tipo de aislamiento. Se han forjado, generalmente de manera silenciosa y obstinada, en un enfrentamiento cultural profundamente asimétrico. Pienso que si estas músicas han existido y existen tan presentes hasta nuestros días, es debido en gran parte a la voluntad de existir y a la capacidad de resiliencia que han mostrado las sociedades indígenas, y sobre todo, a que estas expresiones culturales resultan de una actitud vital colectiva fuertemente creativa.

Desde el punto de vista del sonido, el universo musical indígena actual, repartido en un amplio espacio geográfico, es extremadamente variado y en ningún caso podría resumirse en un conjunto de características fijas y compartidas por la mayoría de las expresiones musicales que lo forman, sin embargo, lo atraviesan importantes continuidades que pueden aparecer en distintos aspectos de las construcciones sonoras. Es el caso de la predominancia de una estética del sonido ampliamente difundida que comenzara a explorar Thomas Turino en Perú en 1989 y que no ha cesado de precisarse gracias a trabajos como el del etnomusicólogo y físico acústico Arnaud Gérard. Se trata de una estética que privilegia los sonidos densos, chillones, vibrantes, sonidos disonantes causados por fenómenos acústicos de batimientos<sup>2</sup> (Gérard 1997, 2009), obtenidos mediante procedimientos sabiamente elaborados. Es interesante observar que muchos de los elementos que crean continuidades en el espacio cultural andino del presente, las crean también con el pasado. Gérard ha mostrado que los sonidos pulsan-tes, con batimientos, de las orquestas de flautas rurales de Bolivia, tanto como la utilización de sonidos multifónicos<sup>3</sup>, producidos individualmente por flautas de Pan o por flautas con aeroducto (tarkas o pinkillos), son sonidos “ancestrales” (2009) que existían ya en la época inca e incluso mucho antes, en la cultura Paracas (700 a. C.).

---

<sup>2</sup> El batimiento es un fenómeno acústico que se produce cuando dos fuentes (voces, cuerdas, o instrumentos de viento), emiten simultáneamente dos sonidos de frecuencia muy próxima, casi a la misma altura, creando una sensación de fuerte disonancia (Gérard 2009: 126-127).

<sup>3</sup> Los sonidos multifónicos son aquellos producidos por un solo instrumento que emite dos o más sonidos de alturas diferentes a la vez. Son sonidos complejos, inestables, que evolucionan rápidamente en el tiempo y que producen sensación de redoble, disonancia y estridencias (Gérard 1997).

Pero las continuidades entre las músicas indígenas se encuentran también en ciertas conceptualizaciones y prácticas musicales, en la manera como se piensan los sonidos y en los tipos de experiencia que se construyen con ellos. Y en un hecho central: la música es un medio privilegiado para establecer una relación sensible con el mundo. Con música se crean redes de sociabilidad entre los humanos y con música también se interactúa con seres no-humanos, piedras, cerros, animales, plantas, productos alimenticios o entidades del invisible. Ahora bien, entender las situaciones descritas anteriormente (¿por qué los músicos de una comunidad han venido a tocar para una roca?) implica interesarse en las vinculaciones entre la visión del existente y la ontología andina de la música y del sonido, cuestión sobre la cual la antropología ha ido avanzando en las últimas décadas gracias a distintas contribuciones, especialmente las de Stobart (2006). En este texto trataré brevemente y por cierto de manera no exhaustiva, esta problemática poniendo énfasis en algunos aspectos que me parecen necesarios para comprender la originalidad de esta propuesta cultural andina.

### **De la fuerza en música**

Antes que nada, algunas líneas sobre una cosmología compleja en la cual la ambigüedad y la fluidez de las entidades que la componen y de las relaciones que mantienen entre sí, no son una dificultad de orden menor. Una cosmología que ha planteado a la antropología andinista problemas que están lejos de ser resueltos, como el del estatus ontológico de los diferentes tipos de seres que pueblan el universo<sup>4</sup>. Guardemos por el momento que las comunidades indígenas comparten una visión del existente en la que entidades no humanas, plantas, animales, cerros, ciertos objetos culturales como los tejidos, los instrumentos de música, o las varas de mando de los jilaqatas, las autoridades tradicionales indígenas, están dotados de intencionalidad, de subjetividad y de afectos. Tienen una interioridad semejante, al menos en parte, a la de los humanos. Hablando de estas entidades, los campesinos indígenas

---

<sup>4</sup> Para una discusión crítica sobre este tema, ver Cavalcanti (2014).

dicen que poseen un *animu*<sup>5</sup>, o un *ajayu*<sup>6</sup>, energía vital que puede manifestarse en diferentes grados y bajo formas distintas (Allen 1982: 179)<sup>7</sup>. El equilibrio de este cosmos viviente es frágil e inestable y como lo subraya Cavalcanti, la reproducción de la vida depende de los esfuerzos, de la energía dispensada por unos y por otros a través de una red de intercambios basada en el principio andino de la reciprocidad (2014: 458). Son entonces el esfuerzo y el gasto de energía, quienes constituyen el fundamento de toda acción constructiva y el fundamento de la sociabilidad (Cavalcanti 2007: 6).

Contamos actualmente con diversos datos etnográficos que indican que las nociones de energía y esfuerzo son igualmente centrales en la concepción y en las prácticas musicales apareciendo en diversos aspectos de ellas. Citaré aquí algunos ejemplos que me permitirán precisar este propósito. Uno de los más explícitos se refiere a la conocida relación que existe en los Andes entre música y consumo de alcohol, tema que estudié hace algunos años (2002) a partir del ejemplo de los músicos y personajes rituales llamados “monos” pertenecientes al grupo quechua Jalq’a<sup>8</sup>. Estos personajes cómicos, humildes y andrajosos (los monos son siempre definidos como “pobres”), son de hecho verdaderos maestros del ritual y grandes conocedores de la música. Tocan sus quenenas en las fiestas que en la época seca se destinan a celebrar diversos santos y su repertorio está en estrecha relación con el consumo de alcohol. Recordemos que la abundante ingestión de bebidas alcohólicas en los rituales andinos, puede entenderse, entre otros, como un medio de lograr un estado de transformación de la conciencia propio al rito y propicio a la comunicación con las entidades del invisible. Así, los Jalq’a afirman que la chicha viene del santo, “es agua de nuestra señora”, me dice un amigo durante la

---

<sup>5</sup> *Animu* deriva del término hispánico, ánimo, alma.

<sup>6</sup> *Ajayu* es un término aymara que también se usa en el quechua y que es usualmente traducido en los diccionarios como “espíritu”.

<sup>7</sup> Ver también, por ejemplo, Cruz (2012) o Stobart (2006: 27-30).

<sup>8</sup> Los jalq’a son un grupo étnico de lengua quechua formado aproximadamente por unas 35.000 personas, viven de la agricultura y del pastoreo y sus comunidades se extienden en una amplia zona hacia el oeste y noroeste de la ciudad de Sucre en Bolivia.

Fiesta de Santa Mercedes en la comunidad de Maragua, santoj yaku, mamitaj yaku, “agua del santo, agua de la Mamita”.

Los monos tocan sus instrumentos para estimular el consumo general de la asistencia y especialmente el del Pasante (la persona que toma a su cargo la realización de la fiesta), pero además ellos mismos consumen de manera continua chicha y preparaciones a base de alcohol destilado. Este consumo ininterrumpido, característico de la fiesta, permite que los cuerpos de los músicos no se sequen, que estén siempre húmedos, lo que es condición indispensable para una buena ejecución musical.

Los monos afirman que tomar chicha y alcohol es necesario para tener “memoria” y “fuerza”. La noción de “memoria” se refiere a un estado de lucidez ligado a una ligera o mediana embriaguez que permite al músico recordar fácilmente las melodías del repertorio y “recibir en su cabeza” las músicas enviadas por el santo. La “fuerza” es una noción compleja que abarca distintas realidades conectadas. Primero, caracteriza la sensación emocional y corporal del músico quien toca con más o menos fuerza según las circunstancias, enseguida, se trata de un valor estético que permite evaluar la calidad de una ejecución, más que tocar afinado o sin errores lo que se juzga es la fuerza de la música, y finalmente se aplica a los



*Fig. 2 y 3.* Monos de la comunidad de Milluni (izquierda) y Potolo (derecha). (Fotos R. Martínez)



sonidos mismos, a la capacidad que poseen de crear en los que escuchan, los asistentes a la fiesta y el santo, una intensa emoción designada usualmente con el término “alegría”.

Los datos citados en las líneas precedentes permiten aprehender los lazos entre interpretación musical y consumo de alcohol a la luz de un proceso en el que la energía del alcohol es transformada por los cuerpos mojados de los músicos en fuerza musical que actúa, en este caso, sobre los músicos y el santo. Esta concepción de la música como energía que aparece en diferentes fuentes etnográficas, ha llevado a Stobart a proponer una relación entre el sonido y el *animu*, la fuerza vital de las cosas (2006: 27-30). Por lo demás, numerosas facetas del consumo de alcohol y de la música en la fiesta jalq'a, conllevan fuertemente la idea de circulación. Como es el acto de beber chicha y producir música. Al interior de la fiesta, tanto las bebidas alcohólicas como los sonidos circulan originando redes de intercambio que en el caso de la bebida son notablemente codificadas y complejas combinando parámetros como las categorías de destinatarios, los recipientes, el género de los servidores o el tipo de tragos. En la música, según las piezas que se estén tocando (hay piezas destinadas especialmente a cada tipo de asistentes), se crean interacciones particulares entre el santo, los músicos y las distintas personas presentes. Si en el contexto de la fiesta, un observador exterior percibe la música como una producción difusa, desde el punto de vista jalq'a, la energía musical, además de crear un ambiente general, se encuentra intencionalmente dirigida. Así, la música no solo es pensada como fuerza, sino como una energía en movimiento que los seres humanos mismos hacen circular con su esfuerzo.

### **Fuerza, cariño y sociabilidad**

La capacidad agentiva de los sonidos aparece claramente en el contexto de las músicas destinadas a animales domésticos, plantas y productos alimenticios. Tocar y cantar para llamas, ovejas, plantas de maíz o papas, hace parte de un vasto conjunto de prácticas con las cuales los humanos actúan sobre el ciclo productivo. Proceso cuya concepción, no puede reducirse a una dimensión puramente económica y funcional (Stobart 2006: 5-7). La producción agrícola

y el pastoreo hacen parte del ciclo de la vida, de la tierra animada y del cosmos (*ibid.*). Estudiando los cantos destinados a los animales Arnold y Yapita hablan de una “poética de la creación” (1988), mientras que Stobart, refiriéndose a la interdependencia entre creación musical y producción socio-económica, se refiere a una “poética de la producción” (2006: 5-7).

Entre los qaqachaka de Bolivia, el ciclo de la siembra comienza con las canciones de las mujeres destinadas a las semillas y la gente afirma que “el canto de las mujeres riega y humidifica el suelo preparándolo para la siembra” (Arnold *et al.* 1992: 163). Pero antes de cantar las mujeres qaqachaka han bebido abundantemente chicha confeccionada con los granos de la cosecha anterior y, como la tierra, “tienen que humedecerse para devenir fértiles” (*ibid.*). Una vez más aquí aparecen los cuerpos humedecidos por la chicha, como una figura esencial de la agentividad musical. Las “canciones borrachas” de las mujeres qaqachaka, dice Arnold, actúan sobre la tierra, sobre las semillas y el ciclo productivo y, por analogía, sobre las mujeres mismas (*ibid.*), descripción que me permite subrayar otro aspecto de las relaciones entre humanos y no humanos, no son unívocas. No se trata aquí de humanos actuando sobre la naturaleza, como en el conocido paradigma occidental postmoderno de dominación y depredación, sino que de una relación de mutua dependencia y transformación.

Los lazos que se tejen con los animales, plantas y productos son pensados como un diálogo a través del cual los comuneros “hablan” con ellos (Arnold *et al.* 1992: 119). Este diálogo puede establecerse con música instrumental pero usualmente es por medio de canciones que la gente se dirige a sus animales o a sus plantas. Numerosas comunidades andinas poseen repertorios compuestos de decenas de canciones destinadas específicamente a diferentes categorías de animales, plantas o productos<sup>9</sup>. En estos contextos las prácticas musicales designan los seres domésticos como interlocutores dotados de sensibilidad, otorgándoles un estatus de persona. Para dirigirse a plantas y productos como las papas y el maíz, se utiliza el término *mamala*, “madre”. Del análisis de los textos

---

<sup>9</sup> Ver por ejemplo, Arce 2012, Arnold y Yapita 1988, Arnold *et al.* 2002, Rivera 2003.

de las canciones qaqachaka destinadas a las papas y al maíz realizado por Arnold surge que los hombres se dirigen a ellos con “cortesía”, “respeto” y “cariño” (*op. cit.*: 121) principios de base de la sociabilidad andina. La emotividad y el afecto que impregnan las relaciones con plantas y animales aparece en los textos de las canciones y en el hecho mismo que se destine una música instrumental a “alegrar” las plantas en las chacras o los animales en los corrales.

Músicas instrumentales y cantos crean redes de sociabilidad compartida entre seres humanos, seres domésticos y otras entidades, sociabilidad marcada por el poder emocional de la música. Manuel Arce (2012) mostró como en los rituales de la siembra de la papa en la región de Tarcuyo (Perú), los cantos wanka interpretados por cantoras especializadas llamadas igualmente wanka, estructuran una sociabilidad densa formada por redes relacionales que en cada etapa del ritual van implicando de manera real o imaginaria distintos tipos de entidades, la papa (plantas y tubérculos), la Pachamama (Madre tierra), entidades meteorológicas (lluvia, nubes, viento), lugares sagrados del espacio circundante (la laguna Yanacocha), los pasantes y participantes al ritual. En un ambiente de intensidad emocional creciente provocada en gran parte por la música, las interrelaciones se construyen a través de los aspectos performativos del canto (quien canta para quien, por ejemplo), a través de los textos de las canciones que, como lo he señalado, convocan distintas entidades, e igualmente por medio de los sonidos: el análisis de Arce revela que existe una relación entre el tipo de entidades convocadas por los textos de las canciones y los intervalos musicales utilizados en los cantos (2012: 183-274).

Pero hay otro aspecto del canto de las mujeres wanka que quiero resaltar aquí. Es conocido que en distintas regiones de los Andes las mujeres, cuando cantan como cuando ríen, suelen cubrirse la boca con una mano o con la punta de su chal, lo que probablemente tenga que ver con proteger las aperturas del cuerpo; durante el ritual de la siembra, las wanka de Tarcuyo cantando en círculo cerrado en un estado de gran concentración sobre sí mismas, cierran los ojos y esconden la cara replegando hacia ella una de sus faldas, procedimiento que apaga las voces y vuelve ininte-

ligible los textos de las canciones. Arce pone en relación esta actitud performativa con el mundo oscuro confuso y subterráneo del interior de la tierra, de la Pachamama, en la que los tubérculos crecerán. Hipótesis que confirma al observar que en esta misma zona, los cantos destinados al maíz, que crece en el aire y al sol, son entonados con los ojos abiertos, voces claras y agudas y posturas corporales abiertas (*op. cit.*: 155). Cantando, los cuerpos de las wanqa incorporan las cualidades sensibles de la Pachamama y según un proceso analógico comparable al de las mujeres qaqa-chaka, establecen una identificación con la entidad evocada.



Fig. 4. La wanqa Juana, de la localidad de Tarcuyo (Foto Manuel Arce)

### **Sobre el esfuerzo o la energía dispensada**

Bajo otra forma, la noción de energía aparece también en la importancia que se atribuye en la ejecución musical y coreográfica al esfuerzo corporal. La performance andina implica totalmente el cuerpo y exige un trabajo físico que tiene que ver con la capacidad de resistencia. Los músicos tocan en secuencias muy largas, a veces durante horas, sin reposo, tocan desplazándose e incluso corriendo, como en ciertos trayectos a los santuarios, pueden llevar

trajes pesados o voluminosos, ejecutan a menudo dos instrumentos (flautas y tambores) realizando simultáneamente coreografías complejas. Este esfuerzo, caracterizado por Laura Fléty a propósito de los bailarines urbanos de Morenada que en La Paz danzan en la fiesta de Jesús del Gran Poder, “moviliza una fuerza motriz, muscular y respiratoria y también una fuerza psíquica puesto que implica la voluntad y la resistencia moral a la fatiga” (2015: 89). De hecho, los músicos o los bailarines (categorías que a menudo en los Andes se confunden en una misma persona), se encuentran en un estado de “fatiga sobrepasada” acompañado de euforia que – de modo comparable al consumo de bebidas alcoholizadas – implica una modificación de la consciencia que hace parte de la experiencia ritual.

El esfuerzo corporal y la resistencia son fuertemente apreciados y en general los músicos y bailarines no muestran el cansancio ni se quejan jamás. Trascendiendo el mundo indígena estos valores impregnan las capas populares de las ciudades fuertemente marcadas en los últimos decenios por la inmigración campesina. La descripción hecha por Fléty de las reacciones del público paceño ante los bailarines de morenada conocidos por llevar durante horas trajes de un volumen y un peso agobiadores<sup>10</sup> ilustra esta situación:

“Los espectadores que ven bailar los morenos reconocen y aplauden el despliegue de la fuerza corporal. Ofrecen generosamente a los bailarines fuertes tragos, los animan con los aplausos y se dirigen a ellos gritando “fuerza, fuerza, moreno”, o “pisa fuerte”. Los gritos destacan explícitamente el esfuerzo corporal continuo del bailarín que se traduce en los golpes de los pies sobre suelo ejecutados mientras que cargan sobre la espalda, los hombros y la cabeza, todo el peso de su traje.

”Si los morenos desfilan de manera demasiado pasiva, caminando en vez de bailar, los espectadores silban y lanzan invectivas a los bailarines que son así llamados al orden. Una buena danza exige un gasto energético visible” (Fléty 2015: 90).

---

<sup>10</sup> El traje antiguo podía pesar hasta 30 kilos, hoy los materiales nuevos (plástico) han permitido reducir el peso.



*Fig. 5. Bailarín moreno (Foto L. Fléty)*

Hemos visto que la capacidad agentiva de los sonidos permite a los seres humanos crear relaciones y redes de sociabilidad compartida con entidades del invisible, como los santos, o entidades de la esfera doméstica. En la última parte, refiriéndome a un análisis de Zoila Mendoza, etnomusicóloga peruana, me interesaré en la situación del peregrinaje en la cual la experiencia de los sonidos ligada a la del movimiento (que es energía dispensada), crea formas de conexión específica con el espacio salvaje.

### **Vinculándose al espacio de las montañas**

Los campesinos indígenas clasifican el espacio terrestre a partir de su grado de socialización (Cruz 2012: 223). Fuera de los territorios de las comunidades y otros espacios domésticos, las áreas salvajes son el dominio de los animales silvestres y de las entidades no-humanas de las cuales muchas son consideradas peligrosas y amenazantes para los humanos (*op. cit.*: 225).

Diversas prácticas musicales conectan a los humanos con este espacio y las entidades que lo pueblan. Una de las más conocidas es la de ir a “atrapar” (japi’y) la música de los llamados sirenos o sirenas, seres demoníacos que “dan” las melodías y “dan voz” a los instrumentos musicales<sup>11</sup>. Los peregrinajes son otra de ellas. Ocurren fundamentalmente durante la época seca en la que los habitantes de las comunidades, a veces por cientos o por miles, emprenden largos caminos dirigiéndose a los grandes santuarios regionales para festejar una virgen o un santo. Como todo desplazamiento colectivo estos viajes se realizan con música. Los músicos tocan cuando los cortejos avanzan por los senderos montañosos o por los lechos secos de los ríos y siguen tocando, con muy pocas pausas, en los descansos rituales (chataquillas) que hacen los grupos para comer, beber y reposarse. Estas prácticas ambulatorias, muy difundidas en el mundo andino, fueron abordadas por Zoila Mendoza (2010) a través del ejemplo de los habitantes del distrito de Pomacanchi con ocasión de su peregrinaje al famoso santuario del Qoyllurit’i en Perú. Mendoza se interesó especialmente en la dimensión multisensorial de esta experiencia sacando a luz distintos aspectos culturales y cognitivos de la asociación creada por la gente de Pomacanchi entre el caminar, la dimensión visual del peregrinaje y la música, mostrando cómo la presencia del sonido transforma la experiencia del camino y como va creando relaciones con hitos significantes del espacio recorrido. Ahora bien, Mendoza distingue en este caminar musical dos experiencias distintas asociadas cada una de ellas a una melodía particular con sus variantes.

---

<sup>11</sup> Sobre las sirenas y las fuentes de la creación musical ver Turino (1983), Stobart (2010) o Martínez (1996).

Cuando los caminantes avanzan y se desplazan, los músicos tocan con sus flautas y tambores el chakiri (del quechua chaki, pie), música que da vitalidad, ayuda a concentrarse en el camino e impide que el cansancio y el sueño distraiga a los caminantes (2012: 30). La autora pone en relación la importancia que tiene el caminar para los peregrinos con la centralidad del desplazamiento en narraciones orales que relatan situaciones de encuentro entre personajes míticos (2010: 25). Una segunda pieza musical, el alawaru (del castellano, alabado), melodía que “expresa respeto y veneración”, es ejecutada en el santuario, en diferentes altos del camino o en los momentos en que sale el sol, por contraste con la precedente, siempre en posición fija o de rodillas (2010: 30). Se trata, dice Mendoza, de una melodía cuyo rol principal es el de mediar en los encuentros. Encuentro con el Señor de Qoyllurit'i en el santuario, encuentro con otras comparsas en el camino o encuentro con los lugares sacralizados del espacio salvaje, cruces, cerros o apachetas, los apilamientos de piedras que marcan un lugar con poder especial (2010: 31-33).

He conocido una situación equivalente a la descrita por Mendoza en otros lugares de los Andes, salvo que en vez de melodías se trata de repertorios compuestos de diversas piezas musicales que pueden ser intercambiables. Sin ir más lejos, los monos jalq'a poseen varias piezas catalogadas como llampuriy, literalmente “ir camino”, cuyo rol es equivalente al chakiri, con ellas se avanza en los cerros o se tocan simplemente en todo desplazamiento ritual mismo al interior de la comunidad. Se trata de músicas que resaltan el hecho de desplazarse pero que también estimulan la circulación de las cosas. Por ejemplo, en la fiesta jalq'a que he descrito anteriormente, cuando los pasantes han bebido grandes cantidades de chicha, los monos les tocan llampuriy para que salgan a orinar, incitando con la música la circulación de líquidos en el cuerpo que tiene un importante sentido ritual. Además, los monos tienen un repertorio, equivalente en cierta forma al alawaru, cuyas piezas musicales están en relación con los lugares específicos que los caminantes van cruzando en su recorrido a los santuarios: el paso por el territorio de un grupo vecino, el encuentro con un sitio sagrado o el traspaso de un abra. Así para los viajeros jalq'a o para los de Pomacanchi, la vivencia musical del territorio se construye



por contraste entre el avanzar y el encuentro, ambas situaciones siendo portadoras de contenidos rituales propios.



*Fig. 6.* Descanso en el camino. Un cortejo del grupo Tinkipaya (Bolivia) se dirige al pueblo del mismo nombre para festejar la Virgen de Guadalupe (Foto R. Martínez).

Por otra parte, los peregrinos de Pomacanchi comparan el caminar sin música a “avanzar como ciegos” o “como sordomudos” y afirman que la música agudiza los sentidos (2010: 30). Por otra parte, para describir su relación con el espacio luego de estos desplazamientos utilizan el verbo quechua rikuy que Mendoza traduce por “ver-conocer” (*op. cit.*: 24). Ver-conocer que se encuentra potenciado por la vivencia simultánea del sonido y del movimiento creando un espesor sensorial que modifica substancialmente la aprehensión del espacio recorrido. Una vez más este ejemplo apunta a cómo las relaciones sonoras que los andinos tejen con el mundo conllevan siempre un estado del ser que se traduce en una transformación del cuerpo y de los sentidos.

### **Habitar el mundo con sonidos**

Se ha mostrado que las nociones de energía, de esfuerzo, de resistencia, de movimiento o circulación aparecen bajo múltiples for-

mas en las prácticas musicales. Estas nociones que son el fundamento de la visión indígena de lo viviente, definen igualmente la experiencia musical y la inscriben en una perspectiva de la acción. Es en gran parte con música que se construyen las relaciones con las distintas entidades del cosmos, relaciones que gracias a la fuerza de los sonidos actúan sobre los no-humanos y a la vez transforman los cuerpos de los hombres volviendo borrosas las fronteras de la alteridad. Evidentemente, no solo con música los andinos interactúan con otros seres del universo, otras acciones rituales, ofrendas de coca, libaciones (ch'alla), quema de ofrendas (q'owa), rezos, permiten crear los pactos necesarios para lograr el necesario equilibrio de la vida. Estas acciones han sido corrientemente interpretadas por la antropología como un intercambio de don contra don. Sin embargo, las prácticas musicales introducen un matiz distinto. Los discursos son explícitos, es el poder estético y emocional de la música quien vuelve eficaz la acción sobre los no-humanos (y por supuesto, también sobre los hombres). Numerosas narraciones cuentan que solo mediante la seducción de una pieza musical los comuneros han podido convencer a un santo, inamovible del lugar del espacio salvaje donde apareció, de dejarse trasladar a la iglesia donde debe estar. También se dice que es la “alegría” producida por los sonidos quien hace crecer las plantas o reproducirse los animales.

En las relaciones de intercambio creadas por la circulación de la energía musical no son los humanos quienes ocupan un lugar central, es la fuerza de los sonidos y no lo bien que toca un músico quien produce la “alegría”. En este proceso de animar el cosmos, de hacer que los animales o los cerros sean los destinatarios de una interpretación musical y por lo tanto existan en tanto interlocutores, los andinos parecen concebirse a sí mismos como un elemento más de la vasta red de seres vivientes que hacen circular y son transformados por las energías del universo.

## Referencias citadas

- ALLEN Catherine  
1982 "Body and soul in Quechua Thought", *Journal of Latin American Lore*, 8: 2, pp. 179-196.
- ARCE Manuel  
2012 *Les wankas de Tarcuyo. Chants et rituels dans les Provinces Hautes de Cusco (Pérou)*, Tesis de doctorado en antropología. Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense.
- ARNOLD Denise y YAPITA Juan de Dios  
1988 Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación, La Paz, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.
- ARNOLD Denise, JIMENEZ Domingo y YAPITA, Juan de Dios  
1992 *Hacia un orden andino de las cosas: Tres pistas de los Andes meridionales*, La Paz, Hisbol/ Ilca.
- CAVALCANTI Ricardo  
2007 "Las muchas naturalezas en los Andes", *Periferia* n° 7, [www.periferia.name](http://www.periferia.name), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 1-12.  
2014 "Cómo construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre Andes y Amazonía, por ejemplo", *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 46: 3, pp. 453-465
- CRUZ Pablo  
2012 "El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia (Potosí, Chuquisaca)", *Indiana*, n° 29, [www.redalyc.org](http://www.redalyc.org), pp. 221-251.
- FLETY Laura  
2015 *Les cortèges de la fortune. Dynamiques sociales et corporelles chez les danseurs de morenada (La Paz, Bolivie)*, Tesis de doctorado en antropología. Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense.
- GÉRARD, Arnaud  
1997 "Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia", *Revista Boliviana de Física*, n° 3, pp. 40-59.  
2009 "Sonidos "ondulantes" en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa?", *Revista española de antropología americana*, 39: 1, pp. 125-144.
- MARTINEZ Rosalía  
1996 "El sajjra en la música de los Jalq'a", in Max Peter Baumann, éd., *Cosmology and Music in the Andes*, Berlin, Vervuert, Bibliotheca Ibero-Americana, pp. 311-322.

## La música y los pueblos indígenas

2002 “Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalqa” in Sánchez (ed.) *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*, Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño, pp. 413-434.

2007 “Flûtes de Pan et modernité dans un groupe andin”, in J.-P. Lavaud y I. Daillant, eds., *La catégorisation ethnique en Bolivie. Labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Paris, L'Harmattan, pp. 237-254.

2009 “Musique et globalisation dans les communautés quechua de Bolivie”, in *Musique et mondialisation*, Paris, Cité de la Musique, pp. 99-108.

MENDOZA Zoila

2010 “La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoylluriti”, in *Anthropologica* n° 28, pp. 15-38.

RIVERA Juan Javier

2003 *La fiesta del ganado en el valle del Chancay (1963-2003) Ritual, religión y ganadería en los Andes: etnografía contemporánea, documentos inéditos e interpretación*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

STOBART Henry

2006 *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*, Londres, Ashgate.

2010 “Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales”, in G. Arnaud, éd., *Diablos tentadores y pinillos embriagadores*, La Paz, Plural, Universidad Autónoma Tomás Frías, pp. 183-217.

TURINO Thomas

1989 “The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru”, *Ethnomusicology* n° 33:1 pp. 1-30.

1983 “The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love”. *Latin American Music Review*, n° 4, pp. 81-119.