

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

correo electrónico: 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.

DESDE DOS ENTRAÑAS

Todavía hoy nos acercamos al mundo indígena del AbyaYala con el mismo desconcierto de los navegantes en su desembarco sobre playas del Nuevo Mundo allá por 1492. Por más de cinco siglos las sucesivas generaciones han testimoniado su versión de estas tierras según el mirar de sus ojos, el escuchar de sus oídos y el pulsar de sus entrañas: que no son humanos, que sí lo son, que son idólatras, que desconocen las ciencias, que hay que evangelizarles, que hablan en dialectos, que no escriben ni solfean, que carecen de razón, que son primitivos sus instrumentos, que se avienen con encomio los sacramentos y las bellas artes, que sus tonos son impropios y sus cantos de embrujo, que profanan y pecan, que son sumisos, que son imposibles, que la estética les es ajena, que más hubieran valido estas tierras sin ellos... Todo lo que afirmamos hoy mismo sobre los indios es susceptible de decirse entre signos de interrogación. Deberíamos hacer ese ejercicio siempre.

Yo también me confieso navegante asomado a este prodigioso mundo en el que nací, pero me tocó descubrir, paradójicamente. Mi asomo respondió a las resonancias de extrañas y fascinantes vibraciones propias del entorno altiplánico andino donde la montaña misma palpita y sus hijos excelsos emulan el cantar de los vientos, cuando pueden. Desembarqué en las alturas de la música de los aymaras cargando un bagaje de pensamientos y valores adquiridos en mi educación distante y ajena a ese territorio aparecido. Desde entonces el asombro me remueve y me conmueve. Asombro por lo incomprensible, por lo incompatible, por lo distinto, por lo inasible desde las herramientas a mi alcance.

Soy un explorador más en este desembarco secular, lo admito, salvo por las exigencias que me impuse tenazmente en la convicción de transgredir los límites de mi ser cultural de origen para

aceptar otros mundos como posibles; válidos en su propia validez, bellos en su propia belleza, complejos en su propia complejidad y no por referencia o medida de otras valideces, otras bellezas u otras complejidades.

Como los cronistas de indias, dejo testimonio aquí y ahora de algunos tramos de esa exploración, que devinieron revelaciones profundas para mí. Pachamama Santa Tierra, dame permiso para hablar de ti a los hermanos congregados hoy en esta desembocadura, tal como este río que desde tus cumbres baja y entrega sus aguas al inmenso mar. Que sea en buena hora.

Dos son uno

En la comunidad Walata Grande aprendí que a las flautas pánicas les llamaban *sikus*. Me enseñaron que ese instrumento estaba estructurado en dos componentes, cada uno tocado por un músico. Un instrumento formado en par, cuyos elementos se oponen y se complementan al mismo tiempo, y – además – congregan la participación de dos seres humanos para desempeñar esos roles contrastantes. Increíble. Uno no es sin el otro.

Y esos componentes del *siku* tienen nombre: *ira* y *arca* respectivamente. ¿Qué querría decir? *Ira*, del verbo *irpaña* en aymara que significa guiar; *ira* es entonces “el que guía”. *Arca* en tanto, del verbo *arcaña* en aymara que significa seguir; *arca* es entonces “el que sigue”. Es que en tales definiciones, guiar y seguir, queda intrínsecamente establecida la relación interdependiente del par *ira-arca* para la conformación de la unidad *siku*. De esta manera, la cualidad física dual del instrumento condiciona la interacción humana. Un *sikuri* (el que toca *siku*) aporta unos sonidos, el otro *sikuri* aporta otros; uno toca mientras el otro respira alternando sus intervenciones y regulando la energía conjunta, configurando entre ambos el objetivo común: la tonada, el huayño. Asombroso para mí, que tenía por referencia solamente instrumentos ufanos de su autonomía individualista.

Entre tanto, la urbe moderna se pregunta: “¿cómo dos músicos para tocar un solo instrumento, si uno solo puede manipular *ira* y *arca* al mismo tiempo?”. El boom de las peñas folclóricas cultiva

virtuosos. Es que la ciudad no comprende que el *siku* bipolar es una manifestación de los aymaras a la luz de sí mismos en el mundo, bajo las premisas comunitarias de dar para recibir, de poner para tomar, y de ser por otro y para otro. En el principio *ira-arca* hay que establecer acuerdos, hay que escuchar y hacerse escuchar, hay que aportar para levantar una construcción común. Es la dualidad generadora de la música en un mundo donde todo es par. El par *ira-arca*, lejos de ser un principio organológico “primitivo” (como a menudo se lo considera desde afuera), es una compleja elaboración que denota la idea sustancialmente social del ser humano. La representa, la refleja y la proyecta irrenunciablemente.

Todos son parte

Si la constitución en par es connatural a la organología del *siku*, y eso determina el comportamiento de los *sikuris*, ¿qué ocurrirá con otros instrumentos cuya configuración no es necesariamente par? Siendo que la relación *ira-arca* es un principio filosófico más que meramente técnico, su influencia tendría que aparecer en distintos ámbitos musicales.

Resulta que los huayños en instrumentos como *pinkillus*¹, *tarkas*² o *q'enas*³ o *moboceños*⁴ suenan en una textura muy característica aunque difícilmente descifrable en su base técnica. Una tonada o idea melódica temática convoca y gobierna la concurrencia de músicos. Cada quien desde su instrumento aportará a ella algunos sonidos y dejará a otros músicos de la tropa aportar los suyos, pudiendo coincidir unos y otros sobre algunos tonos, y

¹ *Pinkillu*, flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro) con aeroducto y agujeros de digitación (de número variable según el tipo) hecha en caña denominada *toq'oro*.

² *Tarka*, flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro) con aeroducto y seis agujeros de digitación hecha de madera sólida (tarco).

³ *Q'ena*, flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro) sin aeroducto, con bisel, agujeros de digitación (de número variable según el tipo) hecha de caña denominada *toq'oro*.

⁴ *Moboceño* (procedente del cantón Mohoza, provincia José Manuel Pando, La Paz), flauta longitudinal (en dimensiones variables según el tipo y el registro), con aeroducto posterior y agujeros de digitación (generalmente 10, 4 de los cuales siempre abiertos) hecha de caña denominada *toq'oro*.

sobre otros no. Es evidente que no todos los músicos tocan todos los tonos del huayño. También aquí se alternan. De esa manera el decurso sonoro presentará variaciones de densidad, intensidad y timbre prácticamente en cada sonido, siendo este factor el que define su cualidad tímbrica tan particular.

¿Cuándo un músico interviene y cuándo deja de intervenir en la tonada?, es una decisión relativamente abierta de cada tocador. Sin embargo existen criterios más o menos predecibles como la convergencia de todos en los tonos conclusivos de frase o sección, o en ciertos giros interválicos característicos. La tradición oral establece rasgos al respecto, cuya teoría devendrá de la experiencia viva.

Esta práctica se denomina *waki*, que es una forma de alternación cruzada entre semejantes (no diferentes como *ira-arca*) en una tropa de varios músicos. *Waki* es sin lugar a dudas una aplicación del principio *ira-arca* en su fuerza ideológica a manifestaciones donde el instrumento no es condicionante de la alternación. El ideal participativo del individuo en la colectividad siendo él parte indisociable de ella y ella de él, se expresa en los *sikus* mediante *ira-arca*, y en las flautas longitudinales (pinkillus, tarkas, q'enas y otros) mediante *waki*. Totalmente coherente.

El cronista Ludovico Bertonio en su *Vocabulario de la Lengua Aymara* de 1612 define el verbo aymara *wakiña* como: “*Concertarse de hacer algo*” [...]; el verbo *waqichaña* como: “*Dar una parte* [...]”; el verbo *waqichjaraña* como: “*Dar a muchos alguna parte. Repartir*”. Estas definiciones de origen no dejan dudas de la base cultural que sustenta el proceder técnico de los músicos cuando se congregan para elaborar un fruto sonoro en el que dejan claro rastro de su visión de la vida, así como cuando siembran o cosechan, cuando celebran la *rutucha* o reciben a las almas, ritualidades donde todos son partes y el todo no se entiende sin ellas.

Dejo dicho entre paréntesis que desentrañar *waki* implicó para mí un largo recorrido de incompreensión y equívocos perceptuales previos a la revelación de este hacer música en colectivo integrado, a la que mi formación académica había sido completamente extraña. Me fascinó el vértigo de la práctica en tiempo real de dar unos sonidos y replegarse en otros, escuchando sus siempre variables consecuencias, y me emocioné hondamente cuando al fin

entendí de qué se trataba y cuánto significado espiritual subyacía en una cuestión de apariencia tan simple.

Sonido total

Los instrumentos musicales no suenan solos; lo hacen según la cultura del ejecutante. En el caso de *sikus*, *tarkas*, *pinkillus*, *q'enas*, *moboceños* y otros tantos instrumentos de los aymaras, se trata nominalmente de lo que la clasificación organológica occidental define como flautas: pánicas, longitudinales, con aeroducto, sin aeroducto, en madera, en bambú, etc. Se trata de un instrumental cuyos principios acústicos aparecen en muchos otros ámbitos culturales del planeta. ¿Qué los diferencia sin embargo?, ¿qué les da su particularidad?: la manera de ponerlos a vibrar en procura de un paradigma sonoro según ideales muy específicos. Al respecto se puede observar algunas propiedades puntuales:

1º En el tañer de los aymaras el instrumento debe sonar en una simultaneidad de tono fundamental y concomitancias armónicas, lo cual de facto constituye una multifonía. Sea al soplar un tubo cerrado o un tubo abierto con digitaciones, lo que se procura es una sonoridad heterogénea y de amplia proyección acústica sobre el espacio geográfico. Contrariamente a la noción de pureza sonora propia de la música europea, aquí se trata de propiciar y ponderar las “impurezas”, las acumulaciones resonantes.

2º El instrumento musical produce cualidades sonoras variables según la longitud del tubo (en el caso de los *sikus*) o la digitación (en el caso de *pinkillus*, *tarkas*, etc.), y la inflexión de soplo en ambos. Lejos del ideal de homogeneidad en todas las tesituras del instrumento, en los aymaras el ideal es el contrario: cada posición o cada tubo tendrán una timbre particular diferenciado: con batimiento o sin batimiento, con armónicos simultáneos o sin ellos, con silbidos agudos o con predominio del tono fundamental, con textura de rebotes o textura llana, etcétera, etcétera, etcétera. Es la diversidad de tono, color, intensidad, textura y articulación lo que se valora como categorías en cada una de las formaciones instrumentales según su tipología orgánica y también según su función social o ritual o de temporada. De ahí la incontable multiplicidad

de *sikus*, *pinkillus*, *tarkas*, *q'enas* y *moboceños* que es posible encontrar en el ámbito altiplánico aymara como representaciones identitarias de regiones y hasta de cada comunidad.

3º De los puntos previos colegimos que la música aymara es ajena a la noción de altura o nota precisa en su frecuencia vibratoria. Si el sonido es entendido como una amalgama, y cada tubo/posición suena diferente de otros/otras, no cabe aquí el parámetro “altura” para descomponer esta fenomenología. Es insuficiente. De ahí que cuando la musicología convencional plantea ¿cuál es la “escala musical” de los aymaras?, en busca de un orden sustitutivo de la escala diatónica o la cromática del mundo europeo, la respuesta en verdad es imposible porque no se puede compatibilizar un absoluto con un relativo. Y eso nos exige abordar esta realidad trascendiendo los parámetros de análisis que el largo proceso de dominación histórica marca como pauta única. La escala es un ordenamiento terminante de tonos previamente cerrados en una vibración fija y constante. El sonido en la música aymara no está cerrado en una vibración fija y constante, sino más bien abierto a una gama de imponderables intencionalmente variables dentro de un azar relativo. Por tanto son inasibles desde la categoría “escala”, no caben en ella.

Así entendidas las cosas, el huayño, el tono, la tonada, la música, es energía procedente de dimensiones sobrenaturales paralelas (*Alax pacha*, *Manqha pacha*), viene de allá; energía que la comunidad devuelve en ofrenda desde esta dimensión humana (*Akha pacha*)⁵. Los sonidos tienen poder de invocación a las fuerzas intrínsecas de la naturaleza, de persuasión para la buena siembra, la cosecha próspera, la lluvia necesaria, el conjuro del granizo, en fin; es un nexo interdimensional.

Plenitud

Los aymaras hacen música siempre en *tropa*. *Tropa* es en principio un conjunto o grupo de tocadores de algún tipo de instru-

⁵ En la cosmovisión aymara, *Alax pacha* es el estrato superior de la existencia; *Manqha pacha* el estrato interior/inferior; *Akha pacha* es el estrato intermedio, donde habitamos los humanos. Las tres están interconectadas por oposición y complementación.

mentos. Sin embargo su estructura proviene de los principios previamente expuestos en la dualidad generadora *ira-arca*, la alternación sobrepuesta *waki*, y el sonido amalgamado.

En las tropas de *sikus* de hecho los músicos se dividen en dos: la mitad toca *iras* y la otra mitad toca *arcas*. *Iras* y *arcas* se expanden primero por duplicaciones; pero luego se proyectan por desdoblamientos. De este modo la *tropa* estará constituida por registros o tamaños: el registro predominante denominado en general *malta* (o *mala*), y los registros a mitad y/o doble de las *malta*s denominados *ch'uli* y *sanqa* respectivamente. Duplicaciones y desdoblamientos buscan expandir la noción de sonido integral, con el registro *ch'uli* remarcando los agudos de la amalgama de *malta*s, y con el registro *sanqa* reforzando las fundamentales generadoras pero también produciendo sus propio sobre tonos. La tropa es entonces una forma comunitaria de amplificar el paradigma sonoro diversificado.

En *pinkillus*, *tarkas*, *q'enas* y *moboceños* las tropas están constituidas también por registros o tamaños (que pueden ser dos o tres), donde el ámbito central se llama igualmente *malta* (o *mala*, o *mama*), el registro al doble de dimensiones de *malta* se llama *taika* y el registro a la mitad se llama *ch'uli* (o requinto o tiple). La noción de tropa como amplificación de una sonoridad generadora rige plenamente en estos ámbitos organológicos también, bajo los mismos preceptos de extender y diversificar la gama sonora.

Es en estos instrumentos donde la aplicación de *waki* se manifiesta como noción de alternaciones donde el resultado acústico procura el sentido versátil y heterogéneo de cada tono, de cada evento sonoro y de sus sucesiones.

La *tropa* es entonces la representación del colectivo comunitario, donde la naturaleza de los instrumentos y el ideal cultural sonoro condicionan el proceder de los músicos en el acto de la música. La *tropa* es como el *ayllu*⁶, una organización participativa a la que cada quien aporta y de la que cada uno recibe, bajo la premisa del individuo en comunidad, por la comunidad y para la comunidad.

⁶ *Ayllu*, comunidad total (*ayllu* mayor), lo mismo que comunidades parciales (*ayllu* menor) integrantes de la totalidad *ayllu*.

Espiral de tiempo

El investigador boliviano Javier Mendoza, en su más reciente trabajo titulado *El espejo aymara – Ilusiones ideológicas en Bolivia*, señala: “*Resulta claro que no es posible traducir el término con una sola palabra en castellano, de manera que a la pregunta: ‘¿Cómo se dice tiempo en aymara?’*, la respuesta correcta sería: ‘No se dice’”.

No existe pues un término que exprese lo que en las lenguas occidentales se entiende como *tiempo* porque para los aymaras tiempo es indisociable de espacio y otras categorías con las que configuran una noción holística a la que denominan *pacha*.

Uno de los componentes de *pacha* es la periodicidad cíclica de eventos que ocurren en el cosmos y en la naturaleza, de donde provienen a su vez dos ideas características de la percepción/representación aymara de eso que predominantemente se denomina *tiempo*: primero, es el concepto circular/espiral de la vida; y segundo, es la representación del pasado ante los ojos del ser humano y el futuro a sus espaldas, en clara diferenciación de la idea aristotélica de tiempo como un flujo que avanza inexorablemente hacia un futuro ilusorio y condicional.

¿Dónde ocurre la música de los aymaras, entonces? En *pacha*, tendremos que decir; en la dimensión de permanencia y mutación por ciclos variables. La forma musical es una representación de ella. ¿Cómo se estructura la forma musical?

1º Por breves elementos motivicos o temáticos que aparecen (presencia) y desaparecen (ausencia) y reaparecen (presencia).

2º Esos elementos están dispuestos en secciones (una, dos o tres, según cada caso) que se repiten una vez en sí mismas.

3º Esas secciones a su vez están dispuestas en una estructura global de repetición abierta y continua.

La relación auditiva/perceptual del músico, del danzante o del oyente con hechos sonoros que van y vuelven, contrastándose y desplazándose (de acuerdo a cánones asociables al diseño textil, según mi entendimiento), expresa la espacialidad del tiempo aymara, su cualidad cíclica y finalmente su constitución circular o –

más apropiadamente – espiral. El tiempo es cíclico en la música no sólo por la vuelta constante y abierta a su inicio, sino principalmente por esa presencia/ausencia de identidades motivicas dispuestas en distintas circunstancias del orden formal, que quiebra toda posibilidad lineal o secuencial del estar sonoro. Tales abstracciones son verificables en los hechos musicales; de hecho son apenas el resultado de la observación, la práctica y el análisis de ellas como presencia dominante en el inmenso espacio altiplánico aymara con repercusión en el espacio urbano; tal como su lengua.

Tierras arriba

Transitar entre ideas tan potentes y distintas, como el instrumento musical inexorablemente par; o la interacción en pares independientemente de la naturaleza del instrumento; o la participación contributiva de los pares a la totalidad *tropal* comunitaria; o la creación de instrumentos para liberar el sonido más que para controlarlo; o la ambivalencia/multivalencia del sonido en su relatividad acústica; o la música como facto tiempo-espacial en espiral; o el diálogo con las fuerzas de la naturaleza mediante el tono debido; o la comprensión del tiempo como ámbito y no como flujo, con el pasado ante los ojos y el futuro a las espaldas; en fin, son apenas algunas de las revelaciones que me condujeron a desarmar las estructuras de mi pensamiento de origen. Porque no me limito a observarlas y describirlas, me mojo en esas aguas, navego esos aires, esas dimensiones espirituales y filosóficas por las que asumo compromiso de pertenencia.

Constatar la existencia de otras maneras de configurar categorías que la hegemonía cultural occidental pretende universales en su propia y excluyente definición, fue algo simplemente maravilloso, un privilegio, aunque hoy no sé a qué mundo pertenezco, ni quién realmente soy, ni qué misión encarno. ¿Tal vez sea un indio recuperado?, ¿o un misionero convertido?, ¿o un ser de dos entrañas (*chuyma* en aymara de origen)⁷? No lo sé ya.

⁷ “*Chuyma*, en el sentido estricto se refiere a los pulmones y en un sentido más amplio a todo el interior del cuerpo. Está relacionado con el funcionamiento sinérgico de los órganos más importantes que tienen que ver con los aparatos res-

Sea como fuere, este viaje inacabado no tiene retorno. Sólo es posible seguir caminando. Dejo testimonio aquí y ahora, en Pacha-Montevideo y con honda sinceridad, de lo que vi y escuché, de lo que aprendí y desaprendí, de lo que alcancé a entender de una realidad sobre la que posiblemente no haya entendido nada, o haya aprendido mal, o haya escuchado y visto con los sentidos irremediabilmente condicionados por las vertientes de mi lengua madre y de mi madre cultura, y por tanto sea yo un profanador más de la alta tierra. Pido perdón por ello. Realidad o ilusión, declaro haber recibido, me ha sido dada una voz, un lenguaje, un lugar junto a otros, un estar, un nombre nuevo, por los que doy gracias: sírvanse, *Achachilas*⁸, *Pachamama*. *Yuspajara*⁹.

(7) *piratorio y digestivo y el sistema circulatorio. Es un centro anímico que proporciona interpretaciones de las sensaciones internas relacionadas con el funcionamiento psicológico del ser humano sin hacer una escisión que distinga lo racional de lo emocional.*” Javier Mendoza. *El espejo aymara – Ilusiones ideológicas en Bolivia*, Plural, La Paz, 2015.

⁸ *Achachilas*, montañas tutelares mayores.

⁹ *Yuspajara* o *iuspajara*, aymarización del español Dios pagará.