

Hacia un relato etnomusicológico de las músicas andinas

Marcos Maldonado Aguirre
Enero 2007

"La mejor y más verdadera parte de un pueblo es sin duda mucho más lo que no se deja integrar al sujeto colectivo y, en lo posible, le resiste"^[1] (Adorno)

Introducción

La música es un poderoso elemento de preservación cultural, puesto que constituye el medio más directo para expresar los sentimientos del hombre y de todo lo que a él le es más significativo. Por esta razón se considera el arte sonoro como el argumento supremo para revelar la filiación étnica de un pueblo, especialmente cuando se trata de comunidades que, por su aislamiento de centros urbanos o de influencias extrañas, conservan con mayor vigor la supervivencia de sus tradiciones ancestrales.

El intento de aproximación a un relato musicológico de las músicas de los pueblos andinos resulta una tarea compleja cada vez que América y su música "representa en sí misma un objeto de estudio demasiado vasto, una constelación de mundos demasiado compleja y, como idea, un concepto demasiado extenso como para ser definida a través de un supuesto rasgo común"¹, teniendo presente, por lo demás, que en nuestro continente convergen una conjunción de tradiciones musicales diversas que se entrelazan en un proceso permanente de sincretismo². Por lo demás, Gabriel Castillo Fadic arguye que "se dibuja en América un vacío epistemológico profundo que no alcanza a llenarse con los aciertos marginales de la musicología histórica y de la etnomusicología. Vacío que denuncia, a contraluz, la ausencia persistente, [...] de una teoría crítica adecuada a la comprensión de los fenómenos musicales tal como estos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura"³. Otro "problema fundamental de la historia americana estriba en explicar satisfactoriamente la aparición de América en el seno de la Cultura

¹ Fadic: 1998.

² Merino: 1989.

³ Fadic: 1998.

Occidental, porque esa cuestión involucra, ni más ni menos, la manera en que se conciba el ser de América y el sentido que ha de concederse a su historia"⁴.

El investigador y musicólogo de Museo chileno de Arte precolombino, José Pérez de Arce, aborda el estudio de la música prehispánica en cuatro etapas: 1) recolección de los datos arqueológicos ('reliquias musicales'); 2) aplicación de técnicas etnográficas para la búsqueda y comparación de las analogías musicales; 3) comprensión de los cambios históricos; 4) interpretación de los registros arqueológicos⁵. De este modo, a partir de grabados en objetos de cerámicas o murales y del conjunto de relatos de cronistas de la época, la arqueología y la etnohistoria permiten a los investigadores adentrarse en el mundo sonoro de los antiguos americanos.

En el marco de su modelo propuesto, Pérez de Arce define la arqueología musical como el estudio de lo sonoro en las culturas antiguas abarcando la organología, lo acústico y todas las posibilidades de lo material y que permite interpretar los hallazgos como parte de un todo cultural complejo en un contexto espacio temporal. La etnología, continúa, proporciona un modelo para interpretar las aplicaciones en otras culturas, sean éstas conceptuales o contextuales, y la historia entrega un cuadro de los diversos contextos y evoluciones históricas, y las múltiples combinaciones de continuidad y cambio, y que hacen posible conectar los datos arqueológicos y etnológicos.

El indígena y su relación con el entorno sonoro

A través del tiempo, y subyaciendo a las diversas variaciones culturales, la música de los actuales pueblos indígenas ha logrado mantener los antiguos conceptos estructurales, estéticos y sobrenaturales que sustentaban la música prehispánica. En América han existido y existe una enorme diversidad de pueblos, cada uno con sus propios valores y maneras de entender el mundo, tornando difícil referirse a las culturas nativas de nuestro continente como un conjunto homogéneo. Sin embargo, existen ciertos rasgos generales que son comunes a la mayoría de los

⁴ O'Gorman: 1992.

⁵ Pérez de Arce, José. "Ethnographic Analogies Between South Andean Patterns of Dance-Music Traditions and Their Pre-Hispanic Evidence".

pueblos indígenas- siendo uno de estos aspectos la importancia que los pueblos americanos dan a la percepción auditiva en el proceso de aprehensión y codificación del universo.

*"El hombre americano está naturalmente inserto en el mundo que lo rodea; sabe que está relacionado con el Todo de manera directa y que sus acciones influyen en el devenir del universo. El sonido es un medio importante para establecer y mantener esta relación. La vida cotidiana del indígena americano está marcada por el sonido; a través de él establece redes de relaciones y significados con el mundo en que está inmerso"*⁶.

De tal manera que una aproximación al estudio de las músicas indígenas parte necesariamente por comprender la relación del indígena con su entorno sonoro.

Los indígenas americanos no tuvieron un único vocablo significando música, pues lo sonoro tenía una concepción mucha más amplia que lo meramente acústico. Conceptos tales como destreza musical o lo estético están ausentes en el indígena, pues la finalidad de su acto de ejecución instrumental se entiende como una ofrenda a las divinidades, producto de un profundo fervor religioso.

Lo "real" y "lo sobrenatural" se entretajan en un tejido único e indivisible. "El sonido está presente en la estructuración del mundo y es protagonista fundamental en los mitos de creación de la mayoría de los pueblos. Los mitos revelan las bases mismas de la realidad, sustentando el esquema del universo que hace todo grupo humano para poder vivir en él y para poder explicarse, de manera colectiva, su paso por el mundo. Son los mitos y su constante reactivación, a través de los ritos, quienes dan los fundamentos para la relación mantenida con el mundo"⁷.

*"Es el maestro sobrenatural de la música en el mundo aymara chileno. Está asociado con todo lo que produce sonido pues su poder rige para todos los sonidos de la naturaleza: el viento que mueve las hojas, las cascadas, etc. Sereno crea la música a través del agua en el seno de la naturaleza. Se le asocia con el agua subterránea y con el "ojo de agua", o sea, el origen del agua de la vertiente andina. Sereno "tiene varios cachos y cola, vestido de colores... Toca la flauta de pan. No es malo, es travieso".*⁸

"Aquí en Isluga el Sereno es generalmente un lugar con agua, donde ch'allan los instrumentos musicales. Pero no cualquier lugar con agua: debe ser uno tal donde 'el agüita salte'... Es decir: donde se produzca el sonido. Y, por supuesto, debe ser un lugar

⁶ Mercado: 1995

⁷ Mercado: 1995

⁸ "Leyenda, mito y cultura en el Norte Grande Chileno". Guía BAFONACH. s/f.

consagrado, cargado de prestigios, y desde tiempos inmemoriales, formando parte de los lugares sagrados propios de la estancia. Por otro lado, está asociado con "noche": es en las altas horas de la media noche, o de la madrugada, antes de toda claridad, cuando el Sereno entrega a los instrumentos todas las melodías del mundo". La función del Sereno, pues, no parece clara en primera instancia: la gente pide de él inspiración musical, calidad en la ejecución, éxito en el desempeño del conjunto, frente a los conjuntos de otras estancias".⁹

El mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Cuenta, además, como seres sobrenaturales han tenido una participación vital en el nacimiento y desarrollo de un pueblo. Explica el universo y proporciona una base para el ritual y las creencias. "A veces éstas provienen de hechos reales, sucedidos en una época remota, que, con el correr del tiempo, al contarse y recontarse, se transforman, se enriquecen con elementos mágicos y adquieren dimensiones más allá de lo real"¹⁰.

La relación entre lo sonoro y lo sagrado estructura fuertemente el mundo indígena de manera que la música tiene una importancia fundamental como parte activa del sistema de creencias y en la estructuración de los ciclos rituales de los pueblos americanos. Así, se asocia a cada fiesta determinados sonidos y determinados instrumentos musicales.

La cosmovisión andina supone la existencia de vínculos de identificación y de íntima relación con la tierra, siendo una de las principales características de la música andina la concepción ritual. La música andina y el empleo de determinados instrumentos responden a la celebración de las fiestas más importantes del ciclo agrícola. Tanto ritmos como instrumentos son usados de acuerdo a los ritos y las épocas de siembra, cosecha y almacenamiento.

La música tradicional, como comportamiento social y cultural, surge de la creatividad espontánea individual y colectiva, siendo ella entidad ordenadora de manifestaciones sociales y religiosas, que emerge de lo más profundo del ser humano. En este proceso de ritualidad la música juega el rol relevante en los festejos y, como elemento socializador por excelencia, va guiando los pasos del proceso ritual. Cada acción, cada ceremonia está regulada por la música

⁹ Martínez, Gabriel. "El sistema de los uywiris en Isluga" en Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J. Santiago de Chile, Alfabeta Impresores Ltda., 1976, pp. 278

¹⁰ Emmerich 1981: 7.

que muestra su razón de ser y, como valor intrínseco, perdura en el tiempo y espacio como parte importante del proceso de la vida andina.¹¹

La timbricidad andina

En las diversas culturas, la familia de las flautas fue particularmente desarrollada en su aspecto tímbrico alcanzándose una gran maestría en la invención de sistemas de boquillas que permitían modificar el timbre de estos instrumentos. Se conocen, por ejemplo, flautas que producen sonidos con timbres pastosos como el de un oboe o nasales como el de un clarinete; timbres sombríos o alegres; timbres puros y simples o complejos y densos; timbres dulces, penetrantes, agudos, graves o aterciopelados. Se han encontrado también flautas que producen, con un mínimo esfuerzo, ruidos muy intensos como de viento fuerte, sonidos vibrados y otros.

El interés y la preocupación por lo tímbrico condujo a la creación de sistemas de producción de sonido y a la exploración de la superposición de sonidos y la disonancia. Tal es el caso de las *tarkas*, cuyo sonido complejo y lleno de armónicos es muy característico de la estética sonora aymara actual. También los andinos lograron efectos tímbricos mediante superposición de sonidos generados por varios instrumentos, a veces de timbres individuales relativamente simples y en otras a través de la ejecución simultánea de varias flautas. Esta simultaneidad de sonidos permite lograr un tipo de sonoridad producto de alteraciones acústicas complejas que crean toda una gama de disonancias muy sutiles, con sonidos levemente vibrados y que Pérez de Arce, lo denomina "timbre-armonía". "La orquesta entera es un solo instrumento. Se compone del mismo tipo de instrumentos (identidad organológica), y siempre tocan en unísono [...] en el cual la superposición de instrumentos similares, libremente o no coordinado, genera una amplia, rica y variada, aunque balanceada masa sonora"¹².

Las orquestas aymaras de *tarkas*, *pinkillos* y *sikus* concilian, de alguna manera, la afinación "normal", con el sutil ajuste de la desafinación entre instrumentos. Estos son organizados en registros de diferentes tamaños, correspondientes a relaciones consonantes (octavas y quintas), conocidas como *taika* (madre), *sanga* (bastón) *malta* (mediano) *lico*

¹¹ Mamani: 2002

¹² Pérez de Arce, José. "Ethnographic Analogies Between South Andean Patterns of Dance-Music Traditions and Their Pre-Hispanic Evidence".

(pequeño), *chullis* (pequeñito) u otros nombres, según la región. Todas interpretan simultáneamente la misma melodía, generando un timbre orquestal que se extiende en un espectro de varias octavas con un cierto grado de disonancia, otorgándole una textura como de una gruesa línea melódica¹³.

Otro ejemplo de sonoridad puede observarse en las flautas que se usan aún hoy en los "bailes chinos" de Chile central, y que producen el llamado "sonido rajado", muy extendido hacia los agudos y con alta proporción de armónicos; una especie de acorde amplio, altamente disonante, atonal y de enorme potencia¹⁴. La suma de "sonidos rajados" se traduce en una enorme masa tímbrica extendida en el tiempo y el espacio en fiestas que se desarrollan durante días y noches enteras invadiendo y recorriendo el templo, las calles y los cerros o playas colindantes.

Conclusiones

La música es uno de los aspectos más insondables del mundo precolombino. De ella sobreviven hasta nuestros días evidencias directas, como los instrumentos musicales, grupos ejecutantes, instrumentos e individuos danzantes, así como relatos del tiempo de contacto con los españoles que dejan entrever la enorme riqueza musical de las antiguas culturas andinas. Sin embargo, vistas como un rezago de ritualidad pagana por el clero de la época, y por causa de una mentalidad discriminadora de los conquistadores, las expresiones musicales del pueblo andino indígena fueron ignoradas y no registradas en el periodo colonial en un intento eliminar todo rastro de un pasado pagano y primitivo. A diferencia de la práctica eclesiástica que se encuentra ampliamente documentada y que revela la vida musical de entonces, lo indígena solo se menciona para ser denostado y por no merecer valor alguno. Lo indígena fue obliterado por la miope visión de los conquistadores quienes concibieron a nuestro continente como el terreno de la "barbarie" y que además observaron en el sistema musical americano una pobreza tal que no podía compararse con el sistema polifónico europeo, producto de su propia incapacidad por entender la complejidad de la "polifonía multiorquestal", el concepto de disonancia, y el aspecto tímbrico.

¹³ Pérez de Arce: 1995

¹⁴ Pérez de Arce: 1995

El hallazgo y descubrimiento de aerófonos y tambores, vasijas con dibujos de instrumentos musicales revelan la existencia de una rica tradición musical que ha sobrevivido hasta nuestros días en las más variadas festividades del mundo andino, lo que evidencia que la música y la danza jugaban un rol importante en la cosmovisión del hombre andino. Sin embargo, siglos de mestizaje cultural habrían de transformar el universo sonoro andino mediante un proceso del cual no han quedado sino meros vestigios: visiones fragmentarias de prácticas diversas en documentos escritos o en fuentes iconográficas, hallazgos aislados de instrumentos musicales antiguos y una que otra partitura llegada hasta nuestros días más por el azar que por motivos de conservación histórica. La música de los grupos indígenas que habitan lugares remotos y aislados ha permanecido estable en su propia dinámica. Pero también se conservan tradiciones muy puras y de una enorme complejidad en lugares densamente poblados y cercanos a las grandes urbes contemporáneas, como es el caso de los "bailes chinos" de Chile Central, quienes conservan su sistema tímbrico, orquestal y de rituales con polifonías multiorquestales en plena vigencia y cuya relación con el pasado prehispánico está comprobada por el hallazgo de instrumentos de idéntico sonido y factura de hace setecientos años o más, y cuya pervivencia se explica solamente por la tenaz fuerza de su tradición.

BIBLIOGRAFIA

1. Castillo Fadic, Gabriel. "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano". *Revista Musical Chilena*, LII/190 (julio, 1998). pp.15-35.
2. Emmerich, Fernando. "Leyendas Chilenas". Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1981.
3. Mamani, Manuel. "El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota". *Revista Musical Chilena*, LVI/198 (julio 2002). pp.45-62.
4. Mercado Muñoz, Claudio, "Música para encantar el mundo" en *Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, 1995.
5. Merino, Luis. "Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia", *Revista Musical Chilena*, XLIII/172 (julio-diciembre, 1989), pp.41-45.
6. O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

7. Pérez de Arce, José. "Ethnographic Analogies Between South Andean Patterns of Dance-Music Traditions and Their Pre-Hispanic Evidence".
8. Pérez de Arce, Jose. "Música prehispánica" en *Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, 1995.
9. Salinas Campos, Maximiliano. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX". *Revista Musical Chilena*, LIV/193 (enero, 2000), pp.45-82.