

RELATIVIDAD MUSICAL

José Pérez de Arce A.

Doctorado Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile

jperezdearcea@gmail.com



Un resumen de este artículo fue presentado en el X Simposio de Antropología, en Temuco 8-12 enero 2019.

RESUMEN

Este artículo aborda una situación sonora que plantea una oposición en torno a dos formas de concebir lo sonoro en Bolivia actual. Esta oposición es acústica, pero su descripción es lingüística, y se realiza desde dos posiciones lingüísticas diferentes, la una desde el castellano, y la otra desde el aymara/quechua (que, para efectos de mi análisis, conforma una unidad que describe el ejemplo del mismo modo). Esta oposición plantea problemas de traducción, en ambos sentidos, que corresponden a diferencias de comprensión de la realidad. Primero voy a analizar el problema desde la lógica castellana, luego desde la lógica aymara/quechua, y luego observo estas dos versiones desde el punto de vista de la relatividad musical. El desarrollo del análisis revela, no sólo las diferencias de concepción de lo sonoro desde las dos plataformas lingüísticas elegidas, sino también el fuerte matiz que impone la diglosia, es decir, la imposición del castellano y su lógica como el “sentido común” imperante en Bolivia, que anula las diferencias al desconocer al otro.

PALABRAS CLAVE

Relatividad lingüística, relatividad musical, castellano, aymara, quechua, afinación, teoría musical.

Cuando intento describir las sikuriadas aymara/quechuas altiplánicas tengo problemas que no solo surgen de su diferencia respecto a lo que conozco (mi sistema musical), sino surgen de la necesidad de dar una solución lingüística a la descripción de esa diferencia. Este artículo plantea una forma de abordar ese problema tomando como referencia el trabajo de Javier Mendoza (2015a) desde la perspectiva de la “relatividad lingüística” aplicada a las lenguas aymara y castellano. La “relatividad lingüística” fue postulada por Benjamín Lee Whorf en 1956 para referirse a que todo idioma construye una visión más o menos caprichosa de la realidad sin que haya una más válida que otra; cada idioma crea un sistema coherente de explicación del mundo que puede ser diferente al de otro idioma. El idioma elabora una especie de filtro, a través del cual inevitablemente vemos e interpretamos la realidad. Esto implica que hablantes de idiomas con grandes diferencias gramaticales son conducidos por ellas hacia observaciones y evaluaciones diferentes de la misma realidad (Mendoza 2015a: 315). Este principio, aplicado a la música, nos lleva a postular una “relatividad musical” que opera de la misma forma, en el sentido que cada idioma musical elabora sistemas coherentes pero diferentes. Sin embargo, debido a que la lengua hablada y el lenguaje musical son diferentes en muchos aspectos, esta relatividad no opera de la misma forma.

Para abordar este problema voy a utilizar un ejemplo que plantea dos formas muy diferentes de concebir lo sonoro en Bolivia actual. Esta diferencia es acústica, pero su descripción es lingüística, y lo hace la una desde el castellano, y la otra desde el aymara/quechua (que, para efectos de mi análisis, conforma una unidad que describe el ejemplo del mismo modo). Primero describo los dos ejemplos, luego los analizo desde la lógica castellana y desde la lógica aymara/quechua, para luego revisar estas versiones en base a la relatividad musical. Todo este ejercicio posee un vicio de base, que consiste en que yo soy hablante castellano, e ignoro el aymara/quechua. En vez de suponer que ese vicio impide realizar este ejercicio, lo voy a incorporar como parte del sistema diglósico, que supone la primacía de mi idioma sobre el aymara dentro de Bolivia. Los ejemplos se basan mayoritariamente en datos bibliográficos, pero fueron específicamente trabajados con Arnaud Gérard, en Potosí, durante Julio y agosto de 2018, quien aportó las nociones acústicas y las definiciones de la física del sonido que ayudan a entender el tema.

Los dos ejemplos que voy a utilizar para realizar esta comparación consisten, uno en un grupo de violines urbanos, y el otro en un grupo de *sikus* rurales de Bolivia¹. Ambos grupos tocan “una sola nota” simultáneamente, es decir, ambos hacen lo mismo, pero se comportan diferentemente respecto al fenómeno que nosotros conocemos como “afinación”. El nombrar este problema es una primera diferencia lingüística, por cuanto solo conocemos su versión castellana (“afinación”), y no la versión aymara o quechua. Los 6 violines ejecutan una nota afinada a una altura de LA 440 (frecuencia de 440 ciclos por segundo). Los seis músicos intentarán tocar lo más afinados posible. Si uno “desafinara”, se consideraría un error grave, porque “desafinar” es algo incompatible con “hacer música” en un contexto castellano urbano.

El ejemplo aymara/quechua consta de seis *sikus* (flautas de pan de caña, que se tocan pareadas, porque poseen la escala musical repartida en dos partes, *arka* e *ira*, tocadas por dos músicos). En nuestro ejemplo, los seis *siku arka* ejecutan un tono cercano a LA 440, algunos un poco más grave, otros un poco más agudo, pero ninguno igual a otro.



el sonido de los seis sikus

El ejemplo de los violines nos parece de sentido común, y toda la bibliografía musical lo justifica. En cambio, el ejemplo de los *siku* atenta contra ese sentido común, y yo lo califico como que está “desafinado”. Sin embargo, Arnaud Gérard revisó decenas de *tropas* (orquestas) de *siku* y de otros tipos de ‘flautas de pan’ rurales de Bolivia, y en cada *tropa* midió acústicamente la altura de sonido de cada uno de los tubos; en todos los cientos de mediciones halló un comportamiento similar al que hemos descrito (Gérard 1999: 220). Todas las tropas de ‘flautas de pan’ rurales de Bolivia se comportan de la misma manera, y además lo hacen otras agrupaciones de instrumentos, lo cual nos indica que no se trata de

¹ Podría igualmente utilizar el mismo grupo de sikuris, tal como ocurre en Santiago, donde todos siguen la lógica de los violines urbanos. Sin embargo en Bolivia ocurre que las sikuriadas urbanas por lo general siguen la norma aymara/quechua. Escojo los violines porque son los que mejor representan la agrupación orquestal europea, que se utiliza normalmente en las ciudades del continente.

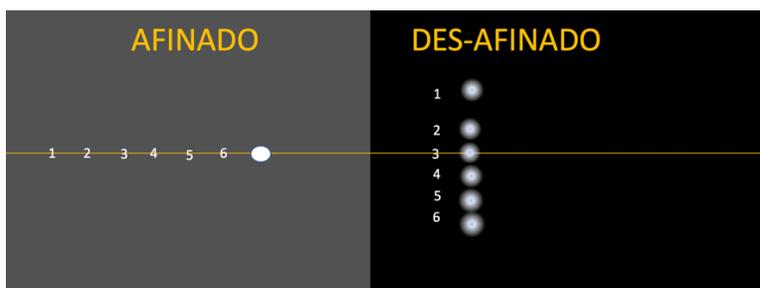
un “error de desafinación”, sino de un tipo de regla propio, diferente al que yo conozco. En Potosí, Marcos Clemente me contó su experiencia como director de una escuela universitaria de música, donde aproximadamente un 30% de sus alumnos proviene del campo y no puede comprender el tema de la afinación (presente en las escalas, intervalos, temperamento, diapasón, armonía, etc.) que él enseña (Marcos Clemente 23/8/2018). Ellos poseen una comprensión diferente respecto a lo que yo llamo “afinación”, y esa diferencia me es difícil de percibir debido a lo que la lingüística denomina “diglosia”, una situación en que un idioma se impone sobre otro en todas las actividades (Mendoza 2015a: 23). Debido a eso yo considero que la “afinación” es el estado al que deben tender todos los músicos al tocar conjuntamente, algo basado en nuestro sentido común, compartido por todos los hablantes castellanos, que me hace pensar que esa es la interpretación correcta de la realidad. No necesito justificar mi comportamiento respecto a la afinación, la cual está avalada por el sentido común, y por toda la teoría clásica de la música, no sólo en castellano, sino en inglés, alemán, italiano, etc., idiomas con los cuales comparte una misma plataforma cognitiva. Pero el comportamiento de los *siku* debo encontrar un modo de entenderlo, y parto del supuesto que, tanto el aymara y el quechua, como otros idiomas indígenas de Latinoamérica, comparten una misma plataforma cognitiva (Mendoza 2015b). Primero voy a analizar este caso de acuerdo con la lógica castellana, que es la que yo utilizo como de “sentido común”, y luego de acuerdo a la lógica aymara.

LÓGICA CASTELLANA

Voy a utilizar tres estrategias para analizar desde la lógica castellana nuestros dos ejemplos; una es la teoría musical, que nos permite explicar el comportamiento esperado de un músico; otro es la teoría acústica que nos permite explicar el comportamiento del sonido, y el tercero es la experiencia de algunas personas que han transitado por nuestros dos ejemplos y pueden explicar su diferencia.

La “teoría musical” ocupa formas de identificar, catalogar, y valorar los fenómenos sonoros basándose en normas formuladas durante siglos dentro de la tradición europea, que operan diglósicamente en todo el mundo. Dentro de esa teoría, el comportamiento de los seis violines en nuestro ejemplo es nombrado “afinado”, y el de los seis sikus es nombrado “desafinado”. Podemos también decir que el comportamiento de los violines posee temperamento, en cambio los *sikus* no lo poseen. Podría decir también que el ejemplo de

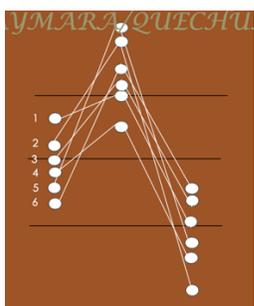
los violines es más preciso y el de los *sikus* más im-preciso, o más definido y más in-definido; más perfecto y más im-perfecto; más determinado y más in-determinado. Todas estas definiciones nombran lo que existe en la teoría musical castellana y su ausencia en el comportamiento musical aymara/quechua. Es decir, se trata de una ecuación del tipo verdadero vs. falso.



la lógica del castellano

Se trata de una lógica asimétrica, que tiende a visualizar el mundo informándonos de nuestra parte, quedando la otra oscurecida por la carencia o la negación.

Si recurrimos a la teoría acústica, podemos describir los fenómenos del sonido de un modo teóricamente neutro, es decir, no basado en valores culturales. La teoría acústica describe la diferencia de nuestro ejemplo como diferencias en la “dispersión” del sonido en torno a la altura LA 440, en nuestro ejemplo. Al analizar el caso de los *siku* (y de todas las ‘flautas de pan’ aymara y quechua de Bolivia) describe el comportamiento del sonido como una tendencia de la dispersión de alturas de sonido dentro de una distribución normal (curva de Gauss), con una variancia comparativamente grande, con un máximo de 190 cent (casi un tono) y un promedio cercano a medio tono. Además, el estudio de Gérard concluye que la dispersión de las alturas, si bien es una constante en todas las tropas de *sikus*, nunca es igual en dos tropas, ni siquiera en dos flautas de la misma tropa; se trata de una dispersión aleatoria, no fijada por una norma.



al tocar varias notas, los sonidos de cada siku se organizarán aleatoriamente

La causa de esta dispersión la halló al observar la práctica de confección de una tropa de sikus, en que los fabricantes cortan cañas de cierta longitud, sin preocuparse de su

afinación. Los pequeños errores de corte, mas las diferencias entre cada caña producen la dispersión (Gérard 1999: 14, 15).

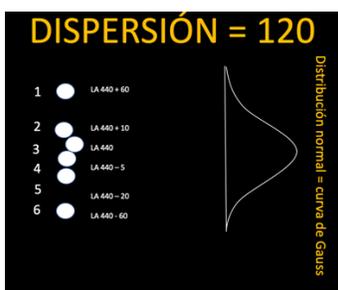


el sistema de corte es muy sencillo: basta un cuchillo.



para una tropa normal, debe cortar 360 tubos en 45 medidas diferentes

Luego corroboró este comportamiento mediante experimentos en laboratorio, que arrojaron los mismos resultados (loc. cit.: 220-227). Frente a esto, podemos decir que los violines poseen (teóricamente) una dispersión nula, o igual a 0. Si bien estas descripciones permiten superar teóricamente la diglosia (y el problema de describir lo propio y oscurecer lo ajeno), son poco útiles para los violinistas y sikuris, para quienes resulta compleja y apartada de su experiencia, porque utiliza un lenguaje científico especializado que lo hace ininteligible al no iniciado.



la medición puede ser muy precisa, pero no sirve porque cada caso es diferente

La experiencia de Cergio Prudencio, compositor boliviano, quien ha transitado por ambas lógicas desde sus inicios como compositor académico en los 1970s hasta el desafío de componer para orquestas de flautas de diferentes comunidades bolivianas, construidas según sus lógicas aymara o quechua. Al conversar acerca del tema de nuestro ejemplo, nombró ambas realidades como un absoluto y un relativo. Llevado a nuestro ejemplo, los

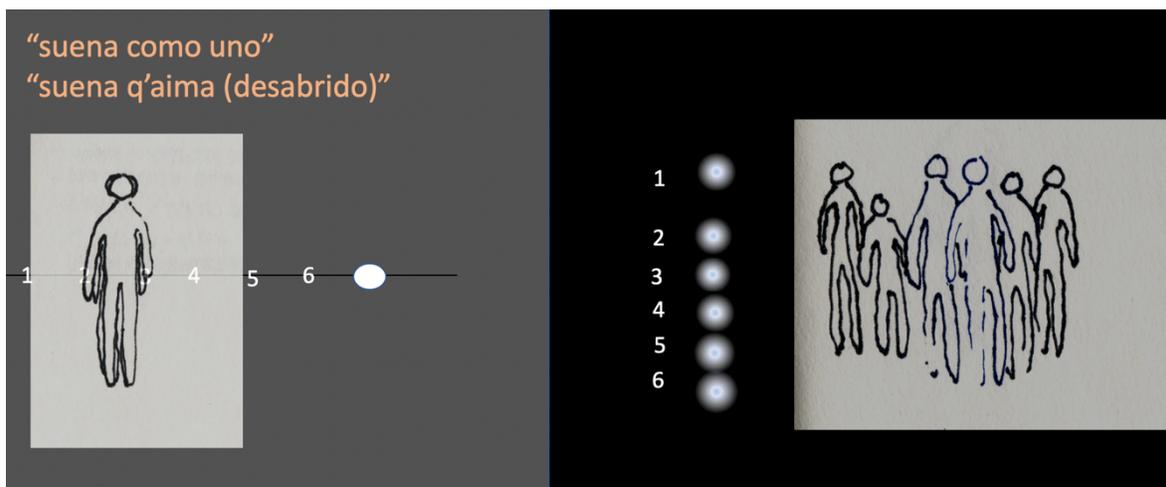
violines están ejecutando un “unísono”, que “es el 0 de la música occidental”, una “categoría conceptual y físico-acústica absoluta”. En cambio, los *sikus* no se refieren a una categoría absoluta, su dispersión es esperable, pero imposible de predecir, porque depende de causas ajenas a la voluntad humana. Se trata de un comportamiento referido a “un mundo más abierto, más permeable, más permeado” según Prudencio. También describió esta diferencia como “controlado” vs. “libre”, refiriéndose a que “en el mundo occidental académico todas las técnicas de composición son técnicas de control, sin excepción, ya que eres mejor compositor en tanto controlas, dominas y sometes al sonido”. Los instrumentos europeos “están contruidos para que nunca haya ambigüedad”, en cambio, “en el mundo aymara/quechua se compone liberando al sonido, no controlándolo ... los instrumentos están contruidos para que exista una cierta ambigüedad, es necesario en los *pinkillos*, al soplar sobre una posición, que pueda sonar uno u otro sonido, o ambos, o tres” (Cergio Prudencio, La Paz, 18/7/2018). Se percibe la necesidad de contar con un cierto rango de indefinición, y para lograr esto se libera una parte del control en la construcción y en la ejecución del instrumento. A esto se suma el movimiento del *sikuri* mientras ejecuta (baile, pasacalle), así como el tocar a veces borracho, durante la Fiesta, todo lo cual acentúa la ambigüedad en la ejecución. En resumen, vemos una diferencia entre la teoría musical castellana, basada en el control de un absoluto teórico, y una teoría musical aymara/quechua que libera el control dejando que intervenga un cierto grado de azar que relativiza la realidad.

LÓGICA AYMARA/QUECHUA

Arnaud Gérard cuenta que hace algún tiempo le pidieron construir una *tropa* de *sikus* afinada al modo urbano (igualados en su altura), pero no la retiraron, y tiempo después, cuando llegó un grupo de *comuneros* (campesinos) que le pidieron una *tropa*, y Arnaud les pasó esa para que la probaran. Los *comuneros* se repartieron los *sikus* y tocaron un par de temas, y sin decir nada, se marcharon. Arnaud, intrigado, los salió a buscar y cuando los alcanzó, les preguntó que les había parecido. Le contestaron que la *tropa* estaba bien, pero “esta *q'aima* (desabrida)”, y agregaron que “suena como uno”. Esta respuesta revela una posición desde una lógica quechua, que voy a analizar desde tres perspectivas; la una,

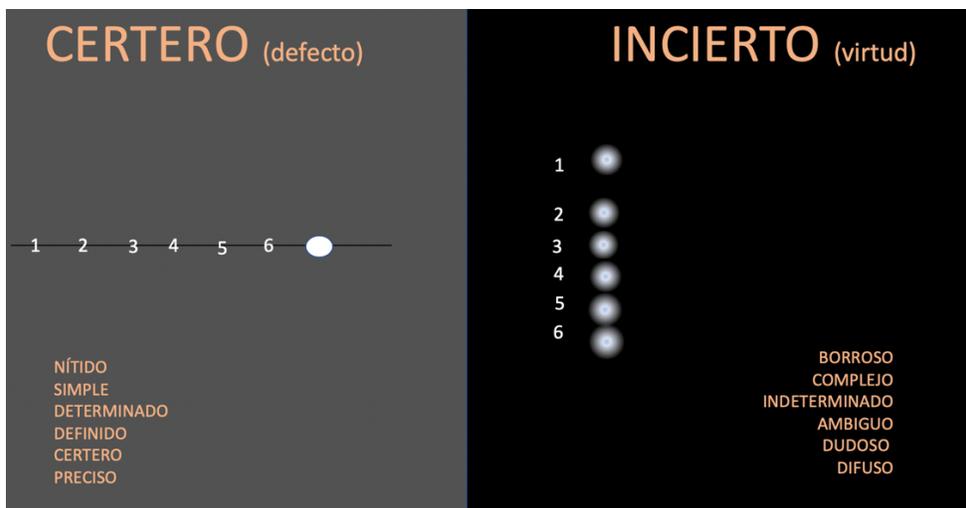
referida al discurso “suena como uno”. Otra relativa al discurso “suena *q’aima*” y la tercera referida a la ausencia de discursos referidos su propia práctica.

La frase “suena como uno” referida a una tropa afinada al modo urbano posee varias interpretaciones; una se refiere al ámbito de lo cierto-ambiguo, la otra al ámbito del centro y la irradiación y la otra se refiere a los conceptos de cohesión y diferencia. Las tres suponen una cierta oposición entre “varios”, como auto descripción aymara/quechua considerada positiva, y “uno”, como descripción del “otro” castellano, considerada un defecto.



“Suena como uno” se refiere a que la multiplicidad de sonidos se “esconde” detrás de una unidad que no admite duda, que es nítida, definida, y eso es considerado un defecto. Esto implica que el ideal para ellos debe ser algo ambiguo, o borroso, complejo o indeterminado. Todas estas definiciones se ubican en un continuo que las une con su opuesto (nítido, simple, determinado, definido). No se trata de diferencias absolutas, como cierto-falso, sino que podrían matizarse con posiciones intermedias del tipo “ambiguo – probable– verosímil– posible– bastante cierto– cierto”. Esta forma de concebir la realidad según un continuo que va desde la certeza hacia la ambigüedad es muy propia del idioma aymara, que posee sufijos específicos para cada caso (Guzmán de Rojas 1982, cit. Mendoza 2015a: 115). Por el contrario, nuestro idioma castellano tiende a facilitar la descripción de las cosas como una esencia única y definida. Puede expresar ambigüedades, pero esa incertidumbre o duda le parece un desequilibrio cognitivo que debe ser resuelto. El idioma aymara admite sin problema esos estados intermedios (Mendoza 2015a: 120, 212-213). Esto se ha explicado como consecuencia de la lógica trivalente propia del idioma

aymara/quechua, que permite concebir aspectos de la realidad que a los castellanos nos parecen paradójicos, como cosas blancas y negras simultáneamente, un sí que es un poco no y viceversa, o tipos gramaticales de persona singular que son a la vez duales o colectivos (Guzmán de Rojas 1982, cit. Mendoza 2015a: 7, 71). El *siku* es un buen ejemplo: es “una flauta” formada por “dos flautas”, tocadas por “dos *sikuri*” que interpretan como “uno solo”. La ambigüedad sonora es buscada en el mundo aymara/quechua en base a muchos métodos; desigualdades de tamaño en los tubos del *siku*, desigualdades de diámetro o de posiciones de agujeros de digitación en los *pinkillos* (Borras 1998), desigualdades de intervalos (8ª, 5ª, etc.), sonidos poco nítidos mediante la *phalka* (segunda hilera de tubos del *siku*), o el sonido *tara*, o con la técnica de ejecución conocida como *chusillada* (Gérard 1999: 119), o al sobreesoplar, o haciendo *vibratos* con diferentes técnicas (soplo, movimiento de la caña, batimiento entre dos flautas, sonido “RRRR”; Gérard 1999: 157) o al aceptar personas ajenas a la orquesta que introducen errores (Víctor Colodoro, La Paz 17/7/2018; Víctor Hugo Gironda, La paz 18/7/2018). Todos estos recursos introducen cierto grado de indeterminación o borrosidad al sonido. Si bien la lógica castellana considera lo borroso como parte de una realidad que debe ser superada mediante su definición, la ciencia ha debido considerar lo borroso como parte de la realidad para superar la lógica binaria que impide observar sistemas complejos, donde en lugar de elementos claros y distinguibles, se reconoce su borrosidad y complejidad (Morín, 1981; 1992; 2009; Niculescu: 1996; Rodríguez 2011; Osorio 2012, cit. Jiménez 2013). Es decir, la Teoría de la Complejidad de Sistemas permite observar lo que los aymara (y probablemente gran parte de la humanidad) ha sabido desde siempre.



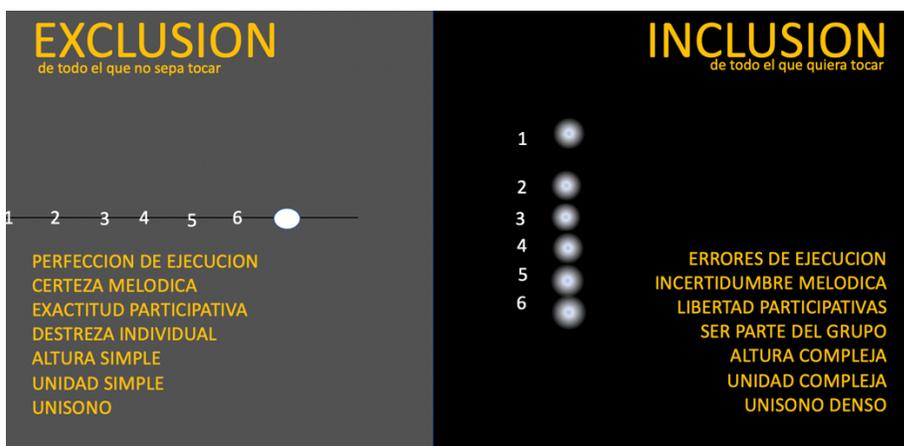
Hasta aquí he analizado la frase “suenan como uno” como un defecto que los comuneros asocian a la orquesta de *sikus* afinada al modo europeo. Sin embargo, ellos pueden concebir su opuesto en su propio modo de afinar, expresado por los *sikuri* de Conima como “sonar como uno”, en que ninguno debe sobresalir (Turino 1988: 74, 75). Esta oposición se debe a que hay dos formas de concebir la ejecución; respecto al detalle de la “afinación”, tal como lo he hecho hasta aquí, o bien respecto al hecho musical (tocar una canción), en que en ambos casos (violines o *sikus*) vamos a escuchar una sucesión de “notas”, que podemos cantar o escribir en una partitura. Esto se debe a que el oído realiza inconscientemente un proceso de reducción o de idealización, en el sentido de descartar todas las diferencias en aras de una unidad conceptual, escuchando una sola frecuencia de sonido, independientemente de que la considere afinada o desafinada (Gérard 1999: 227). Pero si bien “suenan como uno” en este contexto alude a una flauta colectiva que exhibe el colectivo-uno y anula al individuo (es imposible saber quien está haciendo que), ese colectivo exhibe todos los sonidos de sus músicos en torno a un centro. La idea de centro (*taipi* o *chaupi*) posee una gran riqueza semántica en aymara/quechua, sirviendo para organizar la realidad del *siku* de múltiples maneras; el tamaño medio (*malta*) de flautas organiza el conjunto; el centro ordena la formación circular y los giros de la tropa; el centro sonoro de cada flauta está rodeado de armónicos. La geometría de las cañas produce la dispersión del sonido en torno a un tamaño medio al cortar las cañas; una *tropa* promedio significa cortar 360 cañas en 45 medidas diferentes, que el fabricante sólo corrige si al tocarlos “no sale el *huaiño* (melodía)” (Gérard 1999: 220-221). La medida es un centro que irradia, por eso se nombran *siku 70*, *siku 50*, etc., a partir de la medida en centímetros del tubo mayor del *arka malta*. Esta dispersión sonora es controlada geoméricamente desde un largo medio de los tubos. A pesar de que la dispersión no es estándar, sino desigual entre tropas, entre flautas y entre tubos, hay un “centro” que la organiza de acuerdo a ciertas normas, como los cuatro últimos tubos de la *jia* del *ayarichi* de Tarabuco, que siempre son mayores, en cambio en la tropa de Yamparaez son más cortos (Gérard 1999: 300). Cada fabricante determina un cierto grado de dispersión diferente, por eso mandan a hacer toda la tropa a un solo fabricante, así “tenemos la afinación de un solo constructor” (Luis Copa, Potosí 2/8/2018). No se trata de una “tolerancia” (aceptar algo no deseado), porque es deseada. Se puede concebir como una libertad que no depende del fabricante, sino de la naturaleza del

material. Se trata de una dispersión al azar, pero controlada para que siempre sea “un poquitito de variación”, o una complejidad que rodea al objeto sonoro, pero es sólo un “poquito de complejidad”, de acuerdo al concepto de “poco varía” (Borras 1998) con que las comunidades aymara asignan gran valor a pequeñas diferencias sonoras. Ese rasgo lo encontramos en todos los rasgos que he descrito respecto a lo ambiguo. Se trata de liberar la ejecución en su estructura, de dejar ámbitos de imprecisión y de azar necesarios.

Otra posibilidad de observar el concepto “suena como uno” es aludiendo a una postura social de inclusividad, que hace que normalmente los sikuri aceptan a cualquiera, aunque toque mal, a un amigo que trae un instrumento de otra medida, o no se sabe la melodía, o no tiene habilidades musicales, o está borracho (Arnaud Gérard, Potosí, 7/2018, Luis Copa, Potosí, 7/7/2018). Esta inclusión da como resultado un cierto grado de incertidumbre, de ambigüedad, de entorno borroso a la melodía, gracias a los errores. Nuevamente, no se trata de una tolerancia al error; es algo aceptado como normal, incluso provocado intencionalmente, como cuando los jach’a sikuri tocan “errores” para “desestructurar” la interpretación (Castelblanco 2016: 215-216), o cuando dos sikuriadas entran en competencia evitando coincidir (Ávila Padilla 2002; Ávila 2012; Ajata y Zanga 2013: 44). El recurso de permitir un margen de error en la ejecución musical se da con frecuencia en diversas orquestas del mundo, porque es un poderoso estímulo para invitar a la participación participar (Keil 2001: 261, 264; Solís 2004b: 238; Marcus 2004: 209). El factor social como expresión comunitaria es reconocido como la principal motivación y la principal función social de orquestas de todo tipo a nivel mundial (Arom 2001; Marcus 2004: 209; Leman 2010: 145; Dobson y Gaunt 2015: 25-26, 34; Lonnert 2015: 81; Cunha 2016: 13, 17). En contraste, en la música “clásica” de grupos castellanos se practica la exclusión, privilegiando el profesionalismo, las habilidades musicales, el conocimiento del repertorio y por lo general si no se cumplen esas expectativas se excluye a la persona del grupo.

En resumen, podemos ver que el concepto “suena como uno” nos permite observar una amplia gama de comportamientos aymara/quechuas que lo explican o lo avalan. En contraste, al describir como *q’ayma* (desabrido) el sonido del unísono se abre una perspectiva sinestésica, que relaciona el sonido con los sabores, cuyas asociaciones semánticas son reducidas. El carácter culinario del sonido me ha sido descrito en los “bailes chinos” (flautas colectivas de Chile central), mediante fórmulas como una receta culinaria, del tipo “si añadimos un poco de este sonido, disminuimos este otro”, mediante la inclusión o exclusión de un tipo u otro de flautas. Este comportamiento es posible cuando se trata de construir un cierto timbre sonoro, el cual admite acumulaciones, selecciones,

sutiles adiciones y sustracciones. En contraste, para un violinista urbano el timbre es una cualidad dada por el fabricante del instrumento, que a lo más el ejecutante puede modificar un poco. Por otra parte, los *sikuri* y en general los músicos populares se refieren a “añadir sabor”, o “tocar con sabor”.



Con respecto a las escuetas frases “suena como uno” y “suena *q’aima*”, sobresalen como las únicas que he encontrado que se refieren al concepto de “afinar” en el mundo aymara/quechua. Bertonio (1612: I: 259, 315, II: 28) menciona las voces “*aymara mokhla kochu*: armonía de voces o instrumentos”; “*sicona ayarichi phufatha*: tañer las dichas flautas [sicu] cuya armonía se llama *ayarichi*”, y “*ayarichi*: instrumento como organillos, que hacen armonía”, y también referencias respecto a la disonancia: “*hakhomallaqui cunca*: disonante voz”, que viene de la raíz “*hakhomalla*: voz mala” y “*hakhomalla*: feo, mal hecho”, asociada a “*hakhoraatha*: causar asco” (op. cit. I: 101, 194, II: 109). El mismo autor menciona “discordar en la música: *Kochu panti, vel. Huakhllifi*”. La voz *Huakhllifi* no aparece, pero sí “*huakhllifitha*: desconcertarse, y también depravarse en su vida y costumbres” (op. cit. I: 193, II: 144). Ninguna de estas nociones se refiere a la práctica aymara/quechua descrita hasta aquí. Es decir, nuestro ejemplo no encuentra una descripción lingüística adecuada en aymara/quechua. Esto es altamente contrastante con la multiplicidad de discursos en castellano relativos al acto de “afinar”. Esta ausencia no es extraña entre aymaras o kechuas donde la respuesta habitual a ¿por qué hacen eso? es “así lo hacían mis antepasados” o “es la costumbre”. Para nosotros, que esperamos una explicación del significado de ese acto, esa respuesta no nos sirve. Del mismo modo, para un aymara, esa explicación teórica no tendría sentido, porque para él cada cosa depende del contexto (Mendoza 2015a). Es habitual que las sociedades no posean una teoría musical

expresada lingüísticamente, lo vemos en la sikuriada, el gamelan, la batucada, el taiko, y otras orquestas “no-occidentales”, cuya excelencia en la ejecución no es traducible al discurso, sino explicada mediante la acción. Eso sí, ningún error pasa desapercibido, cualquier falta es percibida y corregida, lo que Arom (2001: 205, 206) interpreta como una teoría implícita. Es el error que denuncian los dos discursos, “suena como uno” y “suena *q’ayma*” que se refieren al otro (castellano). Pero la ausencia de discursos no obedece a una dificultad de la lengua para ofrecer modos de expresar; cuando le conté a Cergio Prudencio la historia de los comuneros que no le gusto la tropa afinada porque “suena como uno”, le hizo reaccionar con fuerza: “¡mierda, que impresionante!; jeso es!” expresó emocionado, reconociendo que esa frase expresa de modo cabal esa realidad.

RELATIVIDAD MUSICAL

Benjamín Lee Whorf postula que existe una “relatividad lingüística” al comparar lenguas con diferencias gramaticales marcadas, y la describe bajo tres perspectivas: la primera relativa a la particularidad de cada lengua, la segunda respecto a la dificultad de traducir una lengua ajena, y la tercera se refiere a la dificultad de percibir las particularidades de la lengua propia (Mendoza 2015a). Nuestros dos ejemplos, el de los violines y el de los *sikus*, operan dentro de dos sistemas lingüísticos diferentes, el castellano/europeo y el aymara/quechua/americano. Ambos ejemplos deben necesariamente ser concordantes con los postulados lingüísticos correspondientes que les permiten ser expresados verbalmente. Por lo tanto, puedo postular que existe una relatividad musical que coincide, hasta cierto punto, con la relatividad lingüística, en tanto ambas comparten una misma matriz de comprensión de la realidad, si bien los lenguajes hablados y musicales no son plenamente comparables. En lo que sigue, voy a considerar las tres perspectivas ya descritas respecto a nuestros dos ejemplos.

La particularidad de cada lengua se refiere a que cada una construye una visión más o menos caprichosa de la realidad sin que haya una más válida que otra. Mientras los hablantes castellanos expresan la diferencia en nuestro ejemplo como afinado vs. desafinado, los aymara/quechua lo describen como ambigüo vs. cierto. Se trata de dos estrategias de descripción que funcionan según lógicas distintas. El verbo castellano “afinar” denota ajustar los instrumentos musicales respecto a un diapason preciso, también

ajustar el tono de unos instrumentos con otros en forma precisa y también se usa en el sentido de refinar, perfeccionar, precisar, purificar, poner a punto (RAE 2018). El aymara/quechua no posee un verbo semejante, en cambio maneja con facilidad un continuo del tipo ambiguo – probable– verosímil– posible– bastante cierto– cierto. Mientras el verbo castellano “afinar” obliga a tomar una posición del tipo “afinado-desafinado”, o “verdadero-falso”, el idioma aymara o quechua tiende a verlo como parte de un continuo entre ambiguo y cierto, lo que no exige tomar posiciones.

La dificultad de traducir una lengua ajena obedece a que necesariamente debemos utilizar nuestras categorías o nuestra sensibilidad para traducir categorías ajenas. Pensar que los aymaras tienen una idea de “afinado” y “desafinado” es pedir que piensen como nosotros. A su vez ellos pueden pensar que nosotros podemos circular con facilidad en continuos que unen ambiguo y lo cierto, lo indefinido y lo definido, lo indeterminado y lo determinado, lo disperso y lo concentrado, lo relativo y lo absoluto, etc., siendo que lo más probable es que nosotros las consideremos como opuestos que, utilizadas a nuestro favor, refuerzan nuestra idea de superioridad cultural. Un aymara o quechua puede describir su realidad como algo ambiguo, borroso, complejo, indeterminado, dudoso, difuso, mientras a nosotros esas descripciones nos parecen que atentan contra nuestro sentido común, donde la lógica binaria nos hace preferir una definición. Nos hallamos, nuevamente, ante una dicotomía lógica entre la tendencia a lo absoluto vs. la tendencia a lo relativo, que no pueden ser comparables, sino que potencian nuestra diglosia y nuestra hegemonía en detrimento de su idioma. Otro set de proposiciones lógicas, como la lógica científica, o el considerar la música como sabor pueden ser reconocidas como verdaderas en ambos casos, pero nos sirven poco para definir nuestro problema.

Pero la traducción no se refiere sólo a ideas, sino a sonidos también. Por ejemplo, el aymara posee sólo 3 vocales (A, I, U), pero nosotros escuchamos claramente las 5 vocales del castellano al escuchar hablarlo (Mendoza 2015a: 65), y a la inversa, el aymara va a escuchar sólo tres vocales al escuchar castellano (“misa” y “mesa” sonarán igual). El hablante no está consiente que al aprender su lengua aprendió también ciertos puntos ciegos y sordos, sonidos impronunciables e inaudibles. Al traducir mentalmente un idioma musical ajeno escuchamos los sonidos y combinaciones conocidas de sonidos. Esto produce una traducción incompleta, como ocurrió por ejemplo con el “sonido rajado” de los

bailables chinos, que fuimos incapaces de escuchar durante siglos. Este proceso, a diferencia de la lengua, no es de orden lógico, sino estético.

La dificultad de percibir las particularidades de la lengua propia se debe a que una regla gramatical, si no presenta excepciones, no la percibimos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el concepto de “tiempo”, y todas las consecuencias que derivan de su uso, como la idea de , progreso, futuro, causa y efecto, todo lo cual se da por supuesto para nosotros. En aymara no existe el concepto “tiempo”, pero hay otro, “pacha”, que nosotros desconocemos (Mendoza 2015a: 43). Como consecuencia, nosotros concebimos la música como un “concierto” planificado, con inicio, desarrollo y término en el “tiempo”, mientras un aymara concibe la música como un proceso relacionado con el entorno (sociedad, elementos, circunstancias). El sistema lingüístico y la gramática guía nuestra actividad mental, inevitablemente modela nuestras ideas, porque no hay otra manera que podamos percibir y clasificar el mundo (Mendoza 2015a), y por eso confundimos nuestra realidad lingüística con “la realidad” universal. Durante años yo he escrito, basándome en la literatura, que el idioma aymara no posee la palabra “música”. Luego descubrí algo obvio: el idioma aymara no posee conceptos europeos, y el concepto “música” es europeo. Por el contrario, ellos hacen muchas cosas que nosotros llamamos “música” y las nombran de muchas maneras. Esto invierte el problema: los aymara tienen muchos nombres para lo que nosotros nombramos con la única palabra “música”. Esto obedece a la tendencia del castellano a cosificar el mundo, reduciendo las ideas a entidades únicas, medibles, ciertas (Mendoza 2015a: 194), en cambio para el aymara las cosas no son algo definitivo, dependen de las circunstancias, no son una abstracción intelectual sino lo que está siendo en cada momento, en cada lugar. Su método de comprensión es más holístico, donde nada puede ser juzgado como concepto abstracto, sino dentro del contexto, “mirando de cerca y de lejos”, donde la ubicación del objeto en el mundo y nuestra relación con él es importante (loc. cit. 200, 210). Debido a eso, el concepto “suena como varios” no tiene ningún sentido en castellano, porque no concebimos seis instrumentos que exhiben su presencia al evitar el unísono exacto.

A estas dificultades de percibir las particularidades de la lengua propia, el castellano en Latinoamérica suma la diglosia, sustentada en un sólido marco colonialista de cinco siglos, que refuerza nuestra idea de que nuestra interpretación lingüística es la “verdadera”. La

diglosia obliga al aymara/quechua a ser escrito en el sistema fonético español; si lo escribiera en chino, mediante ideogramas, los resultados serían muy distintos. Se trata de una forma de imposición cultural inevitable, imperceptible (Javier Mendoza 2015b). A nivel sonoro también el sistema musical castellano/europeo se ha impuesto sobre otros en todas las actividades urbanas (enseñanza, ejecución, circulación), y esa imposición ocurre sin que nos demos cuenta (Mendoza 2015a: 45).

Pero la música posee aspectos no lingüísticos que normalmente son invisibles al discurso, porque no son percibidos racionalmente. Por ejemplo, el aprendizaje de un instrumento musical implica la repetición infinita de un gesto con extraordinaria precisión, generando un hábito específico (Lonnert 2015: 83). Este aprendizaje se transmite por medio del gesto, sin necesidad de recurrir a explicaciones teóricas, es un aprendizaje imitativo (Cox 2006: 48; Leman 2010: 143), no-verbalizable y altamente emocional (Reybrouck, Eerola y Podlipniak 2018: 5) que se asocia a la intuición (Lonnert 2015: 70, 74). Todo esto se acrecienta al tocar en grupo, que genera una armonía de comportamientos integrados (Leman 2010: 145; Lonnert 2015: 81). Todo esto es común a cualquier aprendizaje musical, no importa que lengua hable el músico. La diferencia ocurre cuando la lógica musical castellana/europea agrega a esto una teoría explícita entregada por medio de una enseñanza discursiva, lógica y verbalizable (Lonnert 2015: 52) y formalizada a través de un sistema (instituciones, libros, etc.; Schippers, Grant 2016: 452), todo lo cual es considerado más importante que lo no-verbalizable. Podemos observar aquí un espejismo creado por el castellano, que supone que la teorización es más importante que el hacer música. En los ensayos de sikus en Santiago estoy habituado a que paren la música para “corregir” una nota, un pasaje, un ritmo, mientras en Potosí la música fluía constantemente, cambiando levemente a través de los ensayos, como me hizo notar Arnaud (7/2018).

CONCLUSIONES

Mendoza (2015a) propone, como sistema para superar la relatividad lingüística, lo que llama el “espejo aymara”, utilizar el idioma ajeno para observarnos como elaboradores de una versión (entre muchas) de la realidad. Esto implica deconstruir, relativizar, nuestras nociones de la realidad. Eso es lo que tuvo que hacer Cergio Prudencio, con ciertas categorías fundantes como temperamento, individuo músico, instrumento individual,

tiempo lineal, las cuales “se iban cayendo todos esos paradigmas delante mío y dentro mío” (Cergio Prudencio, La Paz, 18/7/2018). Esa deconstrucción no es fácil, más aún debido al proceso de diglosia que refuerza lo contrario. Para los aymara/quechua, en cambio, que han estado durante siglos sometidos al proceso de diglosia, el proceso consiste en visibilizar, no la “integración” que borra diferencias, sino la coexistencia de dos versiones, la aymara y la castellana, que no forman una mezcla coherente (Mendoza 2015a: 49).

El ejercicio que he realizado, de describir lingüísticamente dos comportamientos de dos grupos de seis instrumentos tocando “una sola nota” en dos mundos lingüísticos, el uno castellano y el otro aymara/quechua, me ha permitido observar, primero, que lo más fácil (lo que hacemos habitualmente) es describir con facilidad lo que corresponde a mi mundo, mediante mi lógica castellana. Eso describe al otro, pero no lo que es, ahondando su incompreensión. Si utilizo la teoría acústica, obtengo descripciones precisas y neutras, pero requiero un lenguaje técnico especializado. En cambio, al utilizar el “espejo aymara” por alguien que lo haya transitado en ambos sentidos, como Cergio Prudencio, puedo describir modos de comprender la realidad (absoluto y relativo, controlado y libre) que son útiles en ambas direcciones, pero revelan una asimetría conceptual insalvable: entre alguien que piensa que las cosas son absolutas, no hay modo de comparar, y lo relativo forma parte de él. Para alguien que piensa en relativos, ve al otro como un igual, parte de la relatividad. Es decir, la mejor forma de comprender el problema planteado por mi ejemplo es visualizando dos posiciones epistemológicas, una de las cuales excluye a la otra, pero no a la inversa. Una tiende a ser hegemónica, la otra tiende a compartir su comprensión de la realidad. La primera acude a la teoría para fundamentar lingüísticamente su postura, la segunda sencillamente actúa, y al hacerlo, se abre a otras explicaciones que están en el cuerpo, los colores, movimientos, la sinestesia, la vida misma, donde el sonido es sólo parte de un continuo.

En conjunto, esta conclusión me muestra una mayor amplitud de posibilidades de comprender la realidad en esta postura abierta, relativa, libre, que en la que ocupo habitualmente, ocupando la diglosia para mantener mi hegemonía. Esta conclusión pone en entredicho este artículo, cuya función es, justamente, describir lingüísticamente un problema de un modo lógico y teórico, dejando fuera una realidad que radica en gran parte fuera de esas descripciones. Sin embargo, ese análisis lógico y teórico me sirve para observar la diglosia que está operando por “encima” de toda la argumentación. Mi análisis no se refiere tanto al hecho sonoro como performance, la cual no necesita teorización para explicarse, sino se refiere a la diglosia que forma parte de mi ámbito interpretativo de la realidad. Creo que la superación de nuestra diglosia nos puede permitir, no sólo comprender mejor la realidad que nos rodea, sino superar el monocultivo cultural que nos está llevando a la extinción, el monolingüismo que no es capaz de observar sus puntos ciegos y que los ahonda a un ritmo frenético a nuestro alrededor, y comenzar a comprender lo que hace siglos nos vienen diciendo en tantas otras lenguas, y que las Teorías de la

Complejidad comienzan a repetir (Morín 2010; Jiménez 2013), lo cual me permite observar este ejercicio en un marco de referencia mayor.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece al proyecto de Internacionalización UCH 1566 para los programas de Doctorado en Estudios Latinoamericanos para la realización de una estadía en Potosí entre el 1 de Julio al 30 de agosto de 2018. Agradezco al profesor Arnaud Gérard su enseñanza y su dedicación para discutir los temas acústicos de este artículo, y a Javier Mendoza por sus importantes aportes, en torno a los temas lingüísticos. A todos los sikuri que intentaron enseñarme ese arte milenario (Augusto Condori, Luis Copa, Potosí), a todos los que me entregaron su sabiduría (Carlos Arguedas, Cergio Prudencio, Jaime Guzmán, Javier Mardones, Víctor Colodoro, Víctor Hugo Gironda, La Paz).

CITAS BIBLIOGRAFICAS

Ajata, Carlos y América Zanga 2013 Música, discriminación e ideología. En: Reunión anual de Etnología 26, Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz (33-48)

Arom, Simha 2001 Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En: Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (203-232)

Ávila, Braulio 2012 ¿Cuerpo De Cuerpos?: la experiencia de la etnocorporeidad en la música de Lakita. En: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. Editado por Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas (SNP). Rosario, Argentina.

Avila, Braulio y Francisco Padilla 2002 Lakitas en el Aula. Memoria para optar al título de Profesor en Educación Musical, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Facultad de Artes y educación FISICA, departamento de Educación musical, Santiago (105)

Bertonio Ludovico [1612] 1984 Vocabulario de la lengua aymara. Reedición facsimilar. Ed Ceres.

Borras, Gerard 1998 “Poco varía”: le sésame de l’organologie aymara. En musiques d’Amérique Latine. Cordes: CORDAE / La Talavera (33-46)

Castelblanco, Daniel 2016 Sikuriando melodías de tiempos lejanos: los sikuris cosmopolitas y la vigencia de “lo andino” en Bogotá, Santiago y Buenos Aires. A Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish, Washington, DC.

Cox, Amie 2006 Hearing, Feeling, Grasping Gestures. En: Music and Gesture. Ashgate Publishing Company, Hampshire, England (45-60)

Cunha, Rosemyriam 2016 A prática musical coletiva: implicações políticas e socioculturais
TRANS 20

Dobson, Melissa y Helena Gaunt 2015 Musical and social communication in expert orchestral performance. *Psychology of Music* Vol. 43, 1 (24–42).

Gérard, Arnaud 1999 Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia (versión 4). Informe de investigación. Laboratorio de acústica, carrera de física, facultad de ciencias puras, Universidad Autónoma Tomás Frías. Potosí, Bolivia.

Jiménez, Julio César 2013 Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo. Tesis doctoral en música. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte, Universidad politécnica de Valencia, Valencia.

Keil, Charles 2001 Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En: *Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (261-272)

Leman, Marc 2010 Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning. En: *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York (126-153)

Lonnert, L. 2015 Surrounded by Sound. Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning Lund University. Faculty of Fine and Performing Arts, Malmö Academy of Music, Department of Research in Music Education.

Marcus, Scott 2004 Creating a Community, Negotiating Among Communities: Performing Middle Eastern Music for a Diverse Middle Eastern and American Public. En: *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Ed. Ted Solís. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (202-212)

Mendoza, Javier 2015a El Espejo Aymara; ilusiones ideológicas en Bolivia. *Plural*, La Paz.

Mendoza, Javier 2015b Javier Mendoza, el espejo y los idiomas. *Correo del Sur; Puño y Letra*, 20 Julio 2015. Versión online (http://correodelsur.com/punoyletra/20150720_javier-mendoza-el-espejo-y-los-idiom.html) (14/8/2018).

Morín, Edgar 2010 Complejidad restringida, complejidad general *Revista Estudios* 93, vol. VIII.

Osorio García, Sergio Néstor 2012 Ciencias de la complejidad, pensamiento complejo y conocimiento transdisciplinar. *Re-pensando la Humana Conditio en un mundo tecnocientífico*. Universidad Militar Nueva Granada, Bogotá.

RAE 2018 Afinar <https://dle.rae.es/?id=0yFvNLX|0yHSHtT> (23/10/2018).

Reybrouck, Mark, Thomas Eerola y Piotr Podlipniak 2018 Editorial: Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure. En: *Music and the Functions of the Brain: Arousal, Emotions, and Pleasure*. *Frontiers Media*, Lausanne (05-6).

Schippers, Huib y Catherine Grant 2016 Approaching music cultures as ecosystems: A dynamic model for understanding and supporting sustainability. In Schippers, H. & Grant, C., Sustainable Future for Music Cultures: An Ecological Perspective. New York: Oxford University Press. (451-463).

Solís, Ted 2004 Community of Comfort: Negotiating a World of “Latin Marimba”. En: Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles. Ed. Ted Solís. University of California Press, Berkeley Los Angeles London (229-248)

Turino, Thomas 1988 La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. En: Música, danzas y máscaras en los Andes. Romero Raúl Editor. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero. (61-96).