

X Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco, 2019.

Relatividad Musical.

José Pérez de Arce A.

Cita:

José Pérez de Arce A (2019). *Relatividad Musical. X Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/x.congreso.chileno.de.antropologia/70>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edE8/ySE>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mesa Redonda

Nuevos enfoques en la etnomusicología del cono sur: diálogos teóricos, metodológicos y éticos con la antropología

Relatividad Musical

José Pérez de Arce A.¹³³

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. Para analizar este problema lo analizo desde la lógica castellana, luego desde la lógica aymara/quechua, y luego analizo 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

133 Doctorado Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Correo electrónico: jperezdearcea@gmail.com.

Cuando intento describir las sikuriadas aymara/quechuas altiplánicas tengo problemas que surgen tanto de su diferencia como de la descripción lingüística de esa diferencia. En este artículo abordo ese problema desde la perspectiva de la “relatividad lingüística”, tal como la plantea Javier Mendoza (2015) respecto 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 diferente al de otro idioma. Inevitablemente vemos e interpretamos la realidad a través de ese filtro. Esto implica que hablantes de idiomas con grandes diferencias gramaticales realizan observaciones y evaluaciones diferentes de la misma realidad (Mendoza 2015: 315). Este principio, aplicado a la música, nos permite postular una “relatividad musical” que opera de forma similar, en el sentido que cada idioma musical elabora sistemas coherentes pero diferentes entre sí, pero no opera de la misma forma en cuanto la lengua hablada y el lenguaje musical son diferentes en muchos aspectos.

Para abordar este problema voy a utilizar dos ejemplos que plantean dos formas diferentes de concebir lo sonoro en Bolivia actual. Su diferencia es acústica, pero su descripción es lingüística, 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 voy a describir ambos 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 me impide realizar este ejercicio, lo voy a incorporar como parte del sistema disglósico, que supone la primacía de mi idioma sobre el aymara/quechua 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.

Los dos ejemplos que voy a utilizar para realizar esta comparación consisten, uno en un grupo de seis violines urbanos, y el otro en un grupo de seis *sikus* (flautas de pan de caña) rurales de Bolivia. 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 seis violines ejecutan una nota afinada a una altura de LA 440 (frecuencia de 440 ciclos por segundo). Los seis músicos intentarán tocar lo más afinado posible. Si uno “desafinara”, se consideraría un error grave, incompatible con “hacer música” en un contexto castellano urbano.

Los seis *sikus* ejecutan un tono cercano a LA 440, algunos un poco por debajo, otros por encima, pero ninguno igual a otro, es decir, todos “desafinan” de acuerdo a los violinistas.

Si tocar afinado nos parece de sentido común, y por lo mismo no necesito explicarlo, el tocar “desafinado” atenta contra ese sentido común, y debo explicarlo. Gérard (1999: 220) revisó decenas de *tropas* (orquestas) de *siku* y otros tipos de ‘flautas de pan’ rurales de Bolivia, midiendo acústicamente cada tubo; en todos los cientos de mediciones halló un comportamiento similar al descrito. No se trata, por lo tanto, de un “error de desafinación” como lo considera nuestro sentido

común, sino de una regla propia del mundo aymara/quechua. En Potosí, Marcos Clemente me contó su experiencia como director de una escuela universitaria de música, donde aproximadamente un 30% de sus alumnos no pueden comprender las escalas y las afinaciones que él enseña (entrevista el 23 agosto 2018).

Nosotros, los hablantes castellanos, consideramos que nuestro sentido común abarca toda la población, incluyendo la población aymara/quechua, y eso incluye el comportamiento respecto a la “afinación”. Esta presunción de superioridad constituye lo que la lingüística denomina diglosia, una situación en que un idioma se impone sobre otro en todas las actividades (Mendoza 2015: 23). Debido a eso es que no he necesitado el comportamiento de los violinistas, el cual está avalado por una unidad conocida como “occidental” que abarca otros idiomas europeos (inglés, alemán, italiano, etc.). Del mismo modo, he debido explicar el comportamiento de los *sikuri*, a pesar que está avalado por una unidad de idiomas indígenas de Latinoamérica (ver Mendoza, Correo del Sur 2015).

Parte 1: 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 privilegiadas 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. 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”. Esta “afinación” es un detalle; tanto los violinistas como los sikuri pueden decir que están interpretando una misma “nota” escrita en una partitura, por ejemplo, y ambos pueden reconocer que su “nota” no es exacta, los violines debido a que tocan con vibrato, y los *sikuris* porque ejecutan alturas diferentes. Un oído normal escucha una altura de sonido en ambos ejemplos (Gérard 1999: 227), si bien un músico puede considerar que los sikus están “desafinados”. Se trata, por lo tanto, de una apreciación que se refiere a un rango de distancia de observación muy preciso, que tanto los violinistas como los *sikuris* consideran importante.

Los violinistas podrían decir que su comportamiento posee temperamento, en cambio los *sikus* no lo poseen. Asimismo, podrían nombrar otras diferencias, como preciso vs. im-preciso; definido vs. in-definido; perfecto vs. im-perfecto; determinado vs. in-determinado, todas las cuales sólo informan que los *sikuris* carecen de una cualidad que los violinistas consideran valiosa. Es decir, se trata de ecuaciones del tipo verdadero v/s falso, basadas en una lógica dual, asimétrica, que tiende a visualizar el mundo informándonos de nuestra parte, quedando la otra oscurecida por la carencia o negación.

La teoría acústica es capaz (teóricamente) de superar este problema de describir lo propio y oscurecer lo ajeno, mediante descripciones neutras, es decir, no basadas en valores culturales. La relación a la altura LA 440 es descrita como concentrada en el caso de los violines y dispersa respecto a los sikus. Los violines poseen una variancia (desviación típica) pequeña, dada por el vibrato, mientras los *sikus* tienen una variancia grande, con un máximo de 190 cent (casi un tono) y un promedio cercano a medio tono, que se comporta estadísticamente como una distribución normal (Gérard 1999: 14, 15, 220-227). Todas estas descripciones, útiles en términos de exactitud, son poco útiles para los violinistas y sikuris, para quienes resulta compleja y apartada de su experiencia, debido a que, pese a utilizar el castellano, se expresa en un lenguaje especializado que lo hace ininteligible al no iniciado. Pero la acústica nos entrega otra información valiosa: la dispersión de las alturas, si bien es una constante en todas las tropas de *sikus*, nunca es igual en dos de ellas, ni tampoco es igual en todos los tubos de una misma tropa. Se trata, por lo tanto, de una dispersión aleatoria, no fijada por una norma común.

Cergio Prudencio, músico boliviano formado en la academia, desde 1980 se ha enfrentado al desafío de componer para orquestas de flautas nativas, construidas según las lógicas aymara o quechua de diferentes comunidades. Esta experiencia lo convierte en un referente respecto a nuestro problema. En una entrevista realizada en La Paz (18 de julio del 2018) comparó dos realidades que nombró absoluto y relativo, que, llevadas a nuestro ejemplo, implica que los violines están ejecutando un “unísono”, que es como “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 diferencia es imposible de predecir, depende de causas ajenas a la voluntad humana. Su comportamiento referido a “un mundo más abierto, más permeable, más permeado” según Prudencio. También describió esta diferencia como controlado v/s 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”, y asimismo 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”. 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 suman otros factores, como el movimiento, tocar un poco borracho y otros, que acentúan la ambigüedad en la ejecución.

En resumen, la teoría musical castellana se basa en el control de un absoluto teórico, mientras la práctica aymara/quechua libera el control dejando que intervenga un cierto grado de azar que relativiza el hecho musical.

Parte 2: Lógica aymara/quechua

Arnaud Gérard me contó que una vez le pidieron construir una *tropa* de *sikus* afinada al modo urbano (igualados en su altura), pero luego no la retiraron. Tiempo después 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 acerca del tema que nos interesa desde una lógica quechua que nos informa de varios aspectos, que voy a analizar como referidos, uno al discurso “suena como uno”, otro al discurso “suena *q’aima*” y un tercero referido a la ausencia de otros discursos referidos a estos aspectos en la literatura o la experiencia en Bolivia.

La frase “suena como uno” referida a una tropa afinada al modo urbano posee varias interpretaciones que se refieren al ámbito de lo cierto-ambiguo, del centro y la irradiación y a los conceptos de cohesión y diferencia. Las tres suponen la oposición entre varios y uno, en donde “varios” es la autodescripción aymara/quechua, considerada por ellos positiva, y “uno” es la del “otro”, 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 lo opuesto, y siguiendo esa lógica, podríamos describir esa diferencia como ambiguo-cierto, o como borroso- nítido, como complejo-simple, como indeterminado-determinado, como borroso-definido, y otras oposiciones similares. Todas ellas se ubican en un continuo que une ambos extremos; 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. El idioma aymara concibe la realidad según un continuo que va desde la certeza hacia la ambigüedad (Ivan Guzmán de Rojas 1982, cit. Mendoza 2015, p. 115). Nuestro idioma castellano, en cambio, tiende a la descripción de las cosas como una esencia única y definida; si bien puede expresar ambigüedades, no tiende a hacerlo (Mendoza 2015, p.120), le plantea estados psicológicos de duda, ambigüedad, incertidumbre que deben ser resueltos. En el idioma aymara las certidumbres (verdadero/falso) no son tan fundamentales, y admite sin problema esos estados intermedios (Mendoza 2015, p. 212-213). Esto se ha explicado como consecuencia de que el idioma aymara/quechua puede pensar la realidad mediante una lógica trivalente (Guzmán de Rojas 2015) que permite concebir aspectos de la realidad que a los castellanos nos parecen paradójicos, como un sí que es un poco no y viceversa, o tipos gramaticales de persona singular que son a la vez duales o colectivos (Mendoza 2015, p.7, 71), o el concepto de “unidad dual” del *siku*. La ambigüedad sonora es buscada en el mundo aymara/quechua en base a muchos métodos; mediante desigualaciones de tamaño y entre registros (en los *siku*), mediante posiciones desiguales de los agujeros de digitación desigualdades de diámetro (en *pinkillos*, Gérard, comunicación personal, ver Borrás 1998), mediante sonidos complejos (segunda hilera de tubos en el *siku* sonido *tara* en *tarkas*) o con técnicas de ejecución (*chusillada*, sobresoplando, vibratos, batimientos; Gérard 1999, p.119, 157) y muchos otros métodos que sería largo enumerar. Todos estos recursos introducen cierto grado de indeterminación o borrosidad al sonido.

He mencionado que los sikuri pueden observar un rango de distancia de observación mayor, en que pueden concebir que tocan como “uno”, es decir, el opuesto a lo descrito hasta ahora. Los sikuri de Conima se refieren a “sonar como uno”, en que ninguno debe sobresalir (Turino 1988, p.74, 75). Ambas formas de concebir la ejecución, la una como fundir los sonidos en una flauta

colectiva, la otra referida al detalle de los seis músicos que no “esconden” su sonido, se pueden graficar como varios músicos que exhiben su sonido en torno a un centro, o un centro que irradia. La idea de centro (*taipi* o *chaupi*) posee una gran riqueza semántica en aymara/quechua, sirviendo para organizar la realidad 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. Este concepto guía la construcción de la tropa de sikus: en Bolivia normalmente una *tropa* de *sikus* significa cortar 360 cañas en 45 medidas diferentes, y los fabricantes cortan en largos determinados, sin preocuparse de la afinación. Los pequeños errores de corte, las diferencias en la geometría de las cañas producen la dispersión del sonido de nuestro ejemplo. El fabricante sólo corrige un largo si, al tocar un instrumento “no sale el *huaiño* (melodía)” (Gérard 1999, p.220-221). No hablan de alturas de sonido, sino de longitudes de tubos (“está muy corto”), y nombran “siku 70”, “siku 50”, etc., a partir de la medida en centímetros del tubo mayor del *arka malta*. Se trata de un concepto geométrico que define una media. Gérard verificó este método de construcción en términos estadísticos, corroborando una dispersión de alturas de sonido con una desviación máxima de 117 cents (más de un tono) (Gérard 1999, p.220-224). La dispersión no es estándar, sino aleatoria de una tropa a otra, pero regido por ciertas normas (los cuatro últimos tubos de la *jia* del *ayarichi* de Tarabuco, siempre son mayores, los de la tropa de Yamparaez son más cortos; Gérard 1999, p.300). Asimismo, la “Talla” (relación largo/diámetro del tubo) es fija: cada tipo de tropa posee Tallas de un tipo, ya sea pequeñas (pocos diámetros en la longitud, donde la altura es inestable y el campo de altura muy grande), o Tallas grandes (muchos diámetros en la longitud, con más armónicos, más parciales y escurrimiento; Gérard 1999, p.89-102, 146). Por último, cada fabricante imprime un grado de dispersión diferente; en Potosí, al mandar a hacer 15 pares (“dos y media tropas”), decidieron hacerlo con un solo fabricante, para tener “la afinación de un solo constructor” (Luis Copa, entrevista 2 agosto 2018).

Podemos describir este método como la obtención de una dispersión sonora controlada geoméricamente desde un largo medio (centro), del cual se dispersan en forma aleatoria, en rangos delimitados, los largos de tubos de la tropa. No es tolerancia, porque es deseada (tolerar es aceptar algo no deseado). Se puede concebir como una libertad natural, que no depende del control del fabricante, sino de la naturaleza del material. Su microvariación se expresa en el concepto de “poco varía” que describe Borrás (1998) respecto a comunidades aymara que asignan gran valor a pequeñas diferencias sonoras, rasgo presente en todo lo descrito respecto a lo ambiguo (microvariaciones del unísono, escalas, temperamento, intervalos, melodías, ritmos). Se trata de un principio de complejidad que rodea al centro, pero es sólo un “poquito de complejidad”. Es la estructura enriquecida en su detalle, la ejecución liberada en su formalidad, la necesidad de planificar ámbitos de imprecisión y de azar deseados. Tiene que ver con el rango de distancia de observación (lejos vs. cerca; totalidad vs. detalle; holístico vs. particular), donde en castellano preferimos referirnos al “detalle” y lo “particular” que al “total” y lo “holístico”, que nos resultan imprecisos.

Una tercera posibilidad es observar el concepto “suena como varios” aludiendo a un colectivo inclusivo, donde todos forman parte de una flauta colectiva. Su expresión colectiva es consecuencia de una postura social de inclusividad; 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, Luis Copa, comunicación personal). Esta inclusión da como resultado un cierto grado de incertidumbre, de ambigüedad, de entorno borroso a la melodía, gracias a los errores. No se trata de una tolerancia al error; es algo incluso provocado intencionalmente, como los *jach'a sikuri*, cuando “desestructuran” la interpretación (Castelblanco 2016, p.215-216), o cuando dos sikuriadas entran en competencia evitando coincidir (Ávila Padilla 2002; Ávila 2012; Ajata y Zanga 2013, p.44). El permitir un margen de error en la ejecución musical se da con frecuencia en diversas orquestas del mundo, y tiene como consecuencia que nos invitan a participar (Keil 2001, p.261, 264; Solís 2004b, p.238; Marcus 2004, p.209). Permite la participación de niños o personas sin habilidades musicales especiales y promueve el factor social de la orquesta por sobre el profesional. El factor social es reconocido como la principal motivación y la principal función social de orquestas de todo tipo a nivel mundial (Arom 2001; Marcus 2004, p.209; Leman 2010, p.145; Dobson y Gaunt 2015, p.25-26, 34; Lonnert 2015, p.81; Cunha 2016, p.13, 17). En contraste, en nuestro ejemplo los violinistas privilegian el profesionalismo, las habilidades musicales, el conocimiento del repertorio y si algunos no cumplen esas expectativas se le excluye del grupo. Se trata de una postura social, inclusión v/s exclusión, que influye en el sonido.

En resumen, podemos ver que el concepto “suena como varios” nos permite observar una amplia gama de factores culturales aymara/quechuas que lo explican. 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 lo he observado en los “bailes chinos” (flautas colectivas de Chile central), donde me fue descrito como una receta culinaria, del tipo “si añadimos un poco de este sonido, disminuimos este otro”, mediante la inclusión o exclusión de tipos de flautas. Esto es posible cuando se trata de construir un timbre sonoro, no una melodía o un ritmo, ya que el timbre admite acumulaciones, selecciones, sutiles adiciones y sustracciones. En contraste, para los violinistas de nuestro ejemplo, lo sonoro tiene una dimensión principalmente melódico-rítmica, siendo el timbre una cualidad dada por el instrumento, que a lo más él puede modificar un poco. Por otra parte, los *sikuri* y en general los músicos aymara/quechua frecuentemente se refieren al acto de hacer música como “añadir sabor”, o “tocar con sabor”, un apelativo también asociado a otras músicas (la música afrolatina, por ejemplo). Al diagramar esta oposición, tenemos: sabroso vs. desabrido o bien música como sabor v/s música como sonido. En Chile y Argentina podríamos oponer: atractivo v/s fome.

La ausencia de otros discursos, aparte de las escuetas frases “suena como uno” y “suena *q'aima*”, referidos a estos aspectos en la literatura o la experiencia en Bolivia son escasas. El diccionario de Bertonio (1612: I: 101, 193, 194, 259, 315, II: 28, 109, 144) menciona las voces “*aymara mokhla kochu*: harmonia de voces o inftrumentos”; “*sicono ayarichi phufatha*: tañer las dichas flautas [sico] cuya harmonia fe llama *ayarichi*”, y “*ayarichi*: inftrumento como organillos, que hazen harmonía”, y también referencias respecto a la disonancia: “*hakhomallaqui cunca*: diffonante boz”, que viene de la raíz “*hakhomalla*: boz mala” y “*hakhomalla*: feo, mal hecho”, asociada a “*hakhoraatha*: caufar afco”. También menciona “difcordar en la múfica: *Kochu panti, vel. Huakhlififi*”, y describe la voz “*huakhlifitha*: defcocertarfe. Y también deprauarfe en fu vida y coftumbres”. Ninguna de estas nociones aporta a los temas descritos hasta aquí, ni hemos encontrado otras descripciones

lingüísticas de nuestro ejemplo en aymara/quechua. Esto es altamente contrastante con la multiplicidad de discursos en castellano relativos al acto de “afinar”.

Esta ausencia no es extraña en culturas orales 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, nuestra respuesta no tendría sentido, porque para él es difícil expresar “significar”; cada cosa depende del contexto (Mendoza, 2015). En realidad, no se trata de una carencia de las lenguas no-occidentales, sino de una reducción de éstas a concebir el mundo como una teoría. Es habitual en orquestas no-occidentales (gamelan, sikuriada, batucada, taiko, etc.) que la excelencia en la ejecución no se traduzca al discurso, sino sea explicada mediante la acción, donde la teoría musical no es expresada lingüísticamente. Arom (2001, p.205, 206) dice que esa teoría implícita se verifica por el hecho de que ningún error pasa desapercibido: cualquier falta es percibida y corregida. Eso ocurre en los dos discursos, “suena como uno” y “suena *q’ayma*”, que se refieren al otro como un defecto. Esta 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!; ¡eso es!”, reconociendo que esa frase expresa de modo cabal esa realidad. Algo parecido ocurre con el término “sonido rajado” que recogimos en 1992 en Chile central investigando los *bailes chinos*; Claudio Mercado me ha comentado que nunca más escuchó esa expresión entre los *chinos*, pero en el intertanto ha sido adoptada por chilenos, boliviano y peruanos como un modo acertado de describir ciertos sonidos locales que carecían de nombre. En resumen, podemos concebir la asimetría entre la profusión de términos castellanos versus su ausencia en aymara/quechua como una diferente forma de concebir la descripción lingüística del mundo.

Parte 3: relatividad musical

Benjamín Lee Whorf postula que existe una “relatividad lingüística” al comparar lenguas con diferencias gramaticales marcadas, y la describe bajo tres perspectivas: relativa a la particularidad de cada lengua, respecto a la dificultad de traducir una lengua ajena, y a la dificultad de percibir las particularidades de la lengua propia (Mendoza, 2015). Nuestros ejemplos de los violines y de los *sikus* operan dentro de dos sistemas lingüísticos, el castellano y el aymara/quechua. Las reglas y teorías implícitas en estos ejemplos deben necesariamente ser concordantes con los postulados lingüísticos 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, pero que difieren en cuanto 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. Cada idioma crea un sistema coherente de explicación del mundo, el cual opera como una especie de filtro a través del

cual inevitablemente vemos e interpretamos la realidad. Dos hablantes de idiomas con grandes diferencias gramaticales son conducidos por ellas hacia observaciones diferentes de la realidad (Mendoza 2015, p.315). Mientras los violinistas castellanos expresan la diferencia de nuestro ejemplo como afinado v/s desafinado, los *sikuri* aymara/quechua lo describen como ambigüo v/s 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 concibe un continuo del tipo ambigüo- probable- verosímil- posible- bastante cierto- cierto, que el castellano prefiere describir como oposición del tipo verdadero-falso. Esto último obliga a tomar una posición, mientras el continuo del aymara/quechua 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 aymara tienen una idea diferente de tiempo, o de música es reducirlos a nuestro ámbito de concepción de la realidad como si fuera universal (Mendoza 2015, p.315). Hemos visto que una estrategia es recurrir a la negación del otro, como cuando oponemos afinado (nosotros) y desafinado (ellos), o cuando un aymara opone sabroso (nosotros) v/s desabrido (ellos). Esas oposiciones no son reversibles, porque se basan en una valoración de lo propio y una negación del otro. Pero el *sikuri* aymara/quechua puede utilizar muchas oposiciones como ambigüo (nosotros) v/s cierto (ellos), o indefinido v/s definido, indeterminado v/s determinado, etc., todas las cuales el violinista castellano puede invertirlas y encontrarlas, no sólo válidas, sino que refuerzan su idea de superioridad cultural. Si, en cambio, se desglosan en continuos del tipo ambigüo- probable- verosímil- posible- bastante cierto- cierto, operan con mayor facilidad en el aymara/quechua que en el castellano. Un aymara/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 v/s la tendencia a lo relativo. Otro set de oposiciones como lejos v/s cerca, totalidad v/s detalle, holístico v/s particular, música como sabor v/s música como sonido pueden ser invertidas y reconocidas como verdaderas en ambos casos, pero nos sirven poco para definir nuestro problema, porque son demasiado amplias. Por último, las oposiciones construidas desde la lógica científica, tales como concentrado v/s disperso, variancia pequeña v/s variancia grande, podrían ser utilizados por un aymara/quechua para explicar “científicamente” su diferencia, es decir, utilizando una lógica castellana.

Pero la traducción no se refiere sólo a ideas, sino a sonidos también. Por ejemplo, el aymara posee sólo tres vocales (A, I, U), pero nosotros escuchamos claramente las cinco vocales del castellano al escuchar hablarlo (Mendoza 2015, p.65), y a la inversa, el aymara va a escuchar sólo tres vocales al escuchar castellano, (“misa” y “mesa” sonarán igual). Como hablantes no estamos conscientes que al aprender mi lengua aprendí 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, y en cambio fuimos incapaces de escuchar

durante siglos el “sonido rajado” de los *bailes chinos*. 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. Los conceptos tiempo, espacio, progreso, futuro, causa y efecto, por ejemplo, se dan por supuestos (Benit Gili, cit. Mendoza 2015, p.43). En aymara no existe el concepto “tiempo”, pero hay otro, “pacha”, que nosotros desconocemos. Como consecuencia de esto, 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 no solo difunden nuestras ideas, sino inevitablemente programa y guía nuestra actividad mental, modela nuestras ideas, porque no hay otra manera que podamos percibir y clasificar el mundo (Mendoza, 2015). Por eso confundimos nuestra realidad lingüística con “la realidad” del mundo.

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 nuestra tendencia del castellano a cosificar el mundo, reduciendo las ideas a entidades únicas, medibles, ciertas (Mendoza, 2015, p.194). En cambio, para el aymara las cosas no son algo definitivo, dependen de las circunstancias, no son una abstracción intelectual, sino que están siendo en cada momento, en cada lugar. Su método de comprensión es más holístico, nada puede ser juzgado como concepto abstracto sino dentro del contexto, incluyendo la ubicación del objeto en el mundo y nuestra relación con él (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 la dificultad, común a toda lengua, de percibir sus propias particularidades, en Latinoamérica se 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, en Correo del Sur 2015). También existe una “diglosia musical” en que el sistema musical castellano se ha impuesto sobre otros en todas las actividades urbanas (como ocurre con la “afinación”), cuya imposición ocurre sin que nos demos cuenta (Mendoza, 2015, p.45).

Pero la diglosia se refiere a los aspectos lingüísticos de la realidad, y la música posee aspectos no lingüísticos que normalmente no son percibidos racionalmente, son invisibles al discurso. Por ejemplo, el aprendizaje de un instrumento musical implica la repetición infinita de un gesto con extraordinaria precisión, generando un hábito específico (Lonnert, 2015, p.83). Este aprendizaje se trasmite por medio del gesto, sin necesidad de recurrir a explicaciones teóricas, es un aprendizaje

imitativo (Cox, 2006, p.48; Leman, 2010, p.143), no-verbalizable y altamente emocional (Reybrouck, Eerola y Podlipniak, 2018, p.5) que se asocia a la intuición (Lonnert, 2015, p.70, 74). Todo esto se acrecienta al tocar en grupo, lo cual genera una armonía de comportamientos integrados (Leman, 2010, p.145; Lonnert, 2015, p.81). Todo esto es común a cualquier aprendizaje musical, no importa que lengua hable el músico. Pero la lógica musical castellana agrega a esto una teoría explícita entregada por medio de una enseñanza discursiva, lógica y verbalizable, proveniente por lo general del inglés (Lonnert, 2015, p.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, utilizando las certezas propias de la lógica que supone que la teorización es más importante que el hacer música. El aymara/quechua no está sometido a ese espejismo como parte de su experiencia.

Mendoza (2015) 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 sintió 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” (entrevista 18 julio 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 su diferencia no en base a una “integración” que borra diferencias, sino como coexistencia de dos versiones, la aymara y la castellana, que no forman una mezcla coherente (Mendoza, 2015, p.49).

Conclusiones

El ejercicio que he realizado, basado en dos grupos de seis instrumentos tocando “una sola nota” simultáneamente me ha servido para observar los problemas que surgen de describir lingüísticamente ambos comportamientos, que corresponden a dos mundos lingüísticos, castellano y aymara/quechua. Al describir desde mi lógica castellana, tiendo a describir el ejemplo relacionado con mi mundo lingüístico, relegando el otro ejemplo a lo que falta, no lo que no es. Si utilizo la teoría acústica, obtengo una gran precisión en ambas descripciones, pero requiero un lenguaje técnico muy especializado, el cual obedece a mi lógica. Alguien como Cergio Prudencio, en cambio, puede describir en base a modos de comprender la realidad (absoluto y relativo, controlado y libre).

Al intentar comprender el ejemplo desde una lógica aymara/quechua me encuentro con una ausencia de teorías que lo expliquen, en cambio tengo dos conceptos que describen a otro por lo que no es. La asimetría de descripciones a favor del castellano me revela la preferencia de este idioma por las descripciones teóricas, y una no necesidad de teorizar por parte del aymara/quechua. Esto conduce al castellano a descripciones del tipo verdadero-falso, y al aymara/quechua a descripciones que se ubican en un continuo del tipo cierto hasta ambiguo, centro irradiación, o cohesión hasta dispersión. El aymara/quechua también abre su descripción hacia la sinestesia como otra manera de concebir las sensaciones acústicas. En conjunto, estas conclusiones me

muestran que el aymara/quechua posee una mayor amplitud de posibilidades de comprender la realidad que el castellano, que tiende a una mayor restricción en aras de “la verdad”.

Por otra parte, he descubierto que poseo cierta sordera (incapacidad de captar sonidos) respecto de la realidad sonora del otro. La diglosia, que supone una asimetría instalada por cinco siglos de colonialismo en nuestras sociedades, avala mi sordera y todas las problemáticas expresadas hasta aquí como un “sentido común” castellano. Esta conclusión pone en entredicho este artículo, cuya función es, justamente, describir lingüísticamente, de un modo lógico y teórico (en castellano), un hecho sonoro, cuya realidad radica en gran parte fuera de esas descripciones. Sin embargo, este análisis me sirve para observar la diglosia que está operando por “encima” de toda la argumentación. Sólo utilizando la fórmula del “espejo aymara” (Mendoza 2015), ampliada al ámbito de lo musical, puedo reconocer esa diglosia que me impide observar imparcialmente mis dos ejemplos. Por lo tanto, 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.

Esta superación de la diglosia se ve reforzada por las Teorías de la Complejidad, que desde la ciencia han intentado superar la lógica binaria que impide observar sistemas complejos, los cuales presentan aspectos borrosos, indefinidos, poco nítidos (Morin, 2010; Jiménez, 2013). Es decir, la Teoría de la Complejidad permite observar lo que los aymara (y probablemente gran parte de la humanidad) ha sabido desde siempre, lo cual me permite observar este ejercicio en un marco de referencia mayor. Creo que en 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. El intentar observar el espejismo en el cual estamos inmersos confundiéndonlo con la realidad, nos posibilita comenzar a comprender lo que hace quinientos años nos vienen diciendo en tantas otras lenguas.

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 a Arnaud Gérard su enseñanza y su dedicación para discutir los temas acústicos de este artículo, a Javier Mendoza por sus aportes en torno a los temas lingüísticos y a todos quienes me brindaron su apoyo y conocimientos relativos a estos temas.

Referencias bibliográficas

- Ajata, C. & Zanga, A. (2013). *Música, discriminación e ideología*. En: Reunión anual de Etnología 26, Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz, 33-48.
- Arom, S. (2001). *Modelización y modelos en las músicas de tradición oral*. En: Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología. Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trona.
- Ávila, B. (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, B. & Padilla, F. (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.
- Bertonio, L. [1612] (1984). *Vocabulario de la lengua aymara*. Re edición facsimilar. Ed. Ceres.
- Borras, G. (1998). Poco varia: le sésame de l'organologie aymara. En *musiques d'Amérique Latine*. Cordes: CORDAE / La Talavera (33-46)
- Castelblanco, D. (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, A. (2006). *Hearing, Feeling, Grasping Gestures*. En: Music and Gesture. Ashgate Publishing Company, Hampshire, England (45-60)
- Cunha, R. (2016). A prática musical coletiva: implicações políticas e socioculturais. *TRANS* 20.
- Dobson, M. & Graunt, H. (2015). Musical and social communication in expert orchestral performance. *Psychology of Music*, 43 (1), 24–42.
- Gérard, A. (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.
- Guzmán De Rojas, I. (2015). Réplica al artículo de Alejandro Secades Gómez: "¿Lógica trivalente aimara? Análisis de una teoría sobre razonamiento no occidental". *Revista iberoamericana de argumentación*, 10. Departamento de Lógica, Historia y Filosofía de la Ciencia UNED (1-10).
- Jiménez, J. (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, Ch. (2001). *Las discrepancias participatorias y el poder de la música*. Las culturas musicales; lecturas de etnomusicología. Sociedad de Etnomusicología. Editorial Trona, Madrid (261-272)
- Leman, M. (2010). "Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning2. En: *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 126-153). Routledge, New York.
- 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, S. (2004).** "Creating a Community, Negotiating Among Communities: Performing Middle Eastern Music for a Diverse Middle Eastern and American Public". En Solís, T. (ed.) *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles* (pp.202-212). University of California Press, Berkeley Los Angeles London
- Mendoza, J. (2015).** *El Espejo Aymara; ilusiones ideológicas en Bolivia*. La Paz: Plural.
- Mendoza, Correo del Sur 2015** Mendoza, Javier 2015b Javier Mendoza, el espejo y los idiomas. Correo del Sur; Puño y Letra, 20 Julio 2015. Recuperado de: http://correodelsur.com/punoyletra/20150720_javier-mendoza-el-espejo-y-los-idiomas.html (14/8/2018).
- Morin, E. (2010).** Complejidad restringida, complejidad general. *Revista Estudios* ,93 (VIII).
- Osorio García, S. (2012).** *Ciencias de la complejidad, pensamiento complejo y conocimiento transdisciplinar*. Re-pensando la Humana Conditio en un mundo tecnocientífico.
- RAE 2018.** Afinar <https://dle.rae.es/?id=0yFvNLX|0yHSHtT> (23/10/2018).
- Reybrouck, M., Tuomas, E. & Piotr, P. (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*. Reybrouck, M., Eerola, T., Podlipniak, P., eds. Frontiers Media, Lausanne.
- Schippers, H. & Grant, C. (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.
- Solís, T. (2004).** "Community of Comfort: Negotiating a World of 'Latin Marimba'". En Solís, T. *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles*. University of California Press, Berkeley Los Angeles London.
- Turino, T. (1988).** "La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú". En Romero, R. (ed.) *Musica, danzas y máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero.