

SOBRE EL ESTUDIO DE LA MÚSICA COMO HECHO CULTURAL

POR

MARÍA STELLA GONZÁLEZ DE PÉREZ

2005

PUBLICADO EN [WWW.HUMANAS.UNAL.EDU.CO/COLANTROPOS/](http://WWW.HUMANAS.UNAL.EDU.CO/COLANTROPOS/)

## ÍNDICE DE CONTENIDO

0. INTRODUCCIÓN.....	3
1. CONFORMACIÓN Y ALCANCES DE LA ETNOMUSICOLOGÍA .....	5
1.1. <i>Del interés por la música exótica al interés por la música folclórica</i> ..	5
1.2. <i>Los avances tecnológicos y el trabajo de campo</i> .....	6
1.3. <i>De la musicología comparada a la etnomusicología</i> .....	8
1.4. <i>La etnomusicología como antropología de la música</i> .....	10
2. LOS ESTUDIOS DE LA MÚSICA COMO CULTURA .....	12
2.1. <i>Ámbitos</i> .....	12
2.2. <i>Nuevas perspectivas</i> .....	15
3. BREVE OJEADA A LA MÚSICA EN ALGUNOS ENTORNOS AMERINDIOS.....	17
3.1. <i>Música y lengua entre los suyá</i> .....	17
3.2. <i>Música y diseño entre los shipibo-conibo</i> .....	22
3.3. <i>El ícaro: canto de los chamanes mestizos en la Amazonia</i> .....	27
3.4. <i>Algunos aspectos de la música de los jalq'a de los andes         bolivianos</i> .....	29
4. CONCLUSIONES .....	35
BIBLIOGRAFÍA .....	38

## 0. INTRODUCCIÓN

Hablar de música sin ser profesional de la música podría parecer atrevido y se pensaría que puede llevarnos a errores; pero además del aspecto técnico formal, la etnomusicología contempla la posibilidad de ver el fenómeno musical bajo otros parámetros en el marco de una sociedad, ya que su presencia constante en los diversos grupos humanos tiene diversas significaciones y contenidos relevantes, firmemente arraigados en el tejido de las experiencias culturales que pueden ser observados y analizados desde una perspectiva etnográfica por el investigador que se sienta atraído por el mundo del sonido.

Ante todo, y en una forma rápida, haremos un pequeño seguimiento al desarrollo de la etnomusicología a través del tiempo, con el fin de clarificar qué encierra el concepto y qué se propone esta disciplina, cuáles son sus alcances y cómo se puede hacer un estudio a partir de sus planteamientos.

El acercarnos al tema de la música como hecho cultural nos lleva a relacionarlo con algunas ramas de la lingüística (como la etnografía del habla) y de la antropología (como la antropología de los sentidos y la antropología de las emociones). Es en especial interesante atender a ciertos postulados de la nueva antropología de los sentidos, en donde se está mostrando que el rango y uso de los sentidos, tal como se reconoce en las culturas occidentales no puede ser aceptado universalmente ya que existen diferentes clasificaciones sensoriales y énfasis culturales dentro de los cuales el sonido, lo acústico, la música, proporciona otras dimensiones del universo, diferentes de las que enseña la academia occidental.

Luego, a manera de ejemplo, miraremos algunos estudios sobre aspectos musicales concretos en diversos entornos culturales, trabajos que harán evidente el interés de los estudios etnomusicológicos y la necesidad de incentivar

su desarrollo, pues más allá del sonido, sus formas y sus representaciones, estos trabajos nos muestran la dimensión central que llega a tener la música en la comprensión de un grupo o cultura particular.

## 1. CONFORMACIÓN Y ALCANCES DE LA ETNOMUSICOLOGÍA

A pesar de ser la música un tema especializado y complejo, su ubicación como parte integral de una cultura permite mirarlo desde diferentes ópticas, hecho que da al no especialista la posibilidad de pensar y hablar de algunos aspectos del fenómeno musical. Tal vez pudiéramos decir que “el sonido llega” al terreno de otras disciplinas que lo analizan no sólo como fenómeno auditivo sino en su ubicación social. Esas formas de observación han variado en el mundo occidental a través del tiempo y han ido conformado la disciplina que hoy se conoce como etnomusicología. Trataremos de exponer de manera panorámica y general este recorrido.

### 1.1. *Del interés por la ‘música exótica’ al interés por la ‘música folclórica’*

De acuerdo con algunos autores<sup>1</sup>, ya desde el siglo XVIII el interés por lo extranjero y peregrino, por lo exótico, tuvo también en cuenta el estudio de la música; prueba de ello aparece registrado en publicaciones como el *Dictionnaire de la musique* de Rousseau de 1768, en donde se menciona la música china y la de algunos indígenas americanos. Este interés por la música exótica está presente en diversos misioneros, viajeros y funcionarios de las nuevas colonias<sup>2</sup> y es así como aparecen trabajos sobre música china, árabe, japonesa, egipcia, etc. Helen Myers menciona los trabajos de Jean Baptiste du Halde (1735) y Joseph Amiot (1779) sobre la música china, Guillaume André Villoteau (1809) y Rafael Kiesewetter (1842) sobre la música árabe, William Jones (1792) y Char-

---

<sup>1</sup> Para esta reseña histórica nos hemos basado principalmente en DÍAZ VIANA (1993), HORNOSTEL [1905] (2001), MERRIAM [1977] (2001), MYERS [1992] (2001), NETTL [1992] (2001) y RICE [1987] (2001).

<sup>2</sup> De acuerdo con la etnomusicóloga ROSALÍA MARTÍNEZ (comunicación personal) ya en 1578 JEAN DE LERY publica una descripción de danzas y música de los tupinambá en donde incluye algunas transcripciones musicales.

les Russell Day (1891) sobre la música india y Francis Taylor Piggott (1893) sobre la música japonesa (MYERS, 2001: 20).

Eric von Hornbostel escribe en 1905 que los estudios a veces los realizaban músicos con base en los materiales recogidos por los viajeros en los que era común encontrar descripciones subjetivas tales como, “música disonante de los nativos” o “voz melancólica de una extraña tonada”; en otras ocasiones éstos mismos intentaban transcribir las melodías a oído e inevitablemente se cometían errores aún cuando las transcripciones se hicieran por músicos, ya que las diferencias en intervalos y ritmos, a los que no se estaba habituado, eran escuchados “a la europea” (HORNBOSTEL [1905], 2001: 43). No obstante, el interés por esta música exótica y por coleccionar los instrumentos singulares fue creciendo a lo largo del siglo XIX y a su lado el nacionalismo de ese siglo fue creando una importante corriente “folclórico-romántica” que se extendió al estudio y recopilación de música de los campesinos europeos (DÍAZ VIANA, 1993: 20).

### *1.2. Los avances tecnológicos y el trabajo de campo*

El estudio de esos tipos de música se vió enormemente beneficiado con la invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877 que permitió grabar las producciones musicales, favoreció el trabajo de campo y dió la posibilidad de volver a escuchar las melodías facilitando así su transcripción y análisis. Los estudios de la música folclórica se intensificaron y muchos músicos europeos como Béla Bartók y Zoltan Kodály desarrollaron trabajo de campo recogiendo mediante grabaciones canciones folclóricas que muchas veces se convirtieron en fuentes de inspiración para sus composiciones o que fueron temas para arreglos orquestales o de piano. En Inglaterra Cecil Sharp hizo estudios del folclor musical y, junto con Maud Karpeles, recogió en Estados Unidos gran número de canciones que Sharp armonizó y enseñó en las escuelas. En Alemania se formaron grandes archivos que permitieron a los musicólogos hacer estudios

teóricos y postular teorías en torno a los estilos, instrumentos y afinación que dieron origen a la Escuela Alemana de Musicología Comparada.

De igual manera, la introducción del concepto de *cent* en 1885 por el físico y fonólogo inglés Alexander John Ellis, que permitió dividir la octava en 1200 partes iguales<sup>3</sup>, dió gran impulso al desarrollo de los estudios musicales y facilitó un análisis más objetivo. El descubrimiento de Ellis, nos dice Helen Myers, cuestionó la superioridad de la escala temperada<sup>4</sup> y al mismo tiempo abrió las puertas al estudio comparado y sin prejuicios de los sistemas de las diversas culturas. En su obra *On the Musical Scales of Various Nations* (1885), Ellis presentó los primeros estudios sistemáticos sobre la variedad de concepciones y técnicas musicales y postuló que la escala musical no es una sola, ni mucho menos “natural” (MYERS, 2001: 21).

En Estados Unidos y Canadá se recogieron muestras musicales de diversos grupos indígenas y se hicieron estudios que, según Myers, se basaban en las teorías de la escuela alemana; el etnólogo Jesse Walter Fewekws fue el primero en hacer grabaciones con indígenas pasamaquoddy en 1890 y a él siguieron una buena cantidad de investigadores entre quienes se destaca, Frances Densmore (1867-1957) quien colaboró durante 50 años con el Bureau of American Ethnology del Smithsonian Institution y publicó más de una docena de monografías sobre los chipewa, teton siux, papago, choctaw, seminolas y otros. Franz Boas introdujo a sus alumnos en los estudios musicológicos y surgieron nuevos métodos y definiciones. De esta época y área, Luis Díaz Viana destaca también los trabajos de Marius Barbeau quien grabó en Canadá una amplia muestra de cantos franceses, ingleses e indígenas que publicó con la colaboración de E. Sapir en 1925 bajo el título de *Folksongs of French Canada* (DÍAZ VIANA, 1993: 21).

---

<sup>3</sup> Un *cent* es igual a una centésima de semitono de la escala temperada.

<sup>4</sup> Escala afinada por intervalos de tonos medios. En el sistema temperado la octava se divide en 12 intervalos equidistantes.

### 1.3. De la ‘musicología comparada’ a la ‘etnomusicología’

El estudio de estas músicas se realizó inicialmente con una perspectiva evolucionista y comparativa y, según Myers, en América de finales del siglo XIX e inicios del XX, fue descriptivo y funcional. El estudio tomó el nombre académico de *musicología comparada* y se le definió como tarea,

...la comparación de las obras musicales —especialmente las canciones folk— de los diversos pueblos de la tierra con fines etnográficos, y su clasificación de acuerdo con sus múltiples formas (GUIDO ADLER, 1885; citado por MERRIAM, [1977] 2001: 72).

Esta primera definición del concepto de musicología comparada propuesta en 1885 se vio complementada por las de otros estudiosos que además de lo folclórico, los fines etnográficos y el aspecto comparativo, aclaraban que el objetivo debía ser el estudio de la música *no europea*. Alan Merriam en su artículo “Definiciones de la musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórico-teórica”<sup>5</sup> analiza un buen número de definiciones de los principales estudiosos y con base en ellas muestra el interés principal que la musicología comparada persiguió: *la música no occidental o “exótica” y la música transmitida oralmente*. Estas limitaciones geográficas y culturales eran consecuencia de la idea de que el investigador sólo podía ser objetivo si estudiaba una cultura diferente a la propia, pero los principales autores de las escuelas de Alemania y Estados Unidos no dudaron en trazar una distinción entre “música folclórica”, “primitiva” y de culturas “avanzadas”, juicios de superioridad e inferioridad que hoy son rechazados en etnomusicología (MYERS [1992] 2001: 23).

Pero, aunque se insistía en su estudio comparado, Merriam asegura que nunca se tuvo claro qué buscaba la comparación. Esto lo vemos reflejado en las palabras de Hornbostel que a pesar de hacer una brillante defensa del estudio de la musicología comparada y sus logros, muestra cierto inconformismo por el nombre:

---

<sup>5</sup> Véase bibliografía final.

La comparación constituye el principal recurso para el conocimiento científico. La comparación permite el análisis y la descripción exacta de un fenómeno particular, ya que al confrontar éste con otros fenómenos se ponen al descubierto sus cualidades distintivas. Pero por otra parte la comparación caracteriza los fenómenos particulares como casos especiales, puesto que constata las similitudes y las formula como 'leyes'. Tanto la sistematización como la teoría dependen de la comparación. En este sentido, toda ciencia sería comparativa, y la comparación no constituiría ningún método especial sino de índole general (HORNBOSTEL, [1905] 2001: 42).

Así, bien sea porque, como dice Myers, a medida que se avanzaba en las investigaciones el nombre fue quedando cada vez más estrecho, o bien porque, como es la opinión de Merriam, la comparación en sí misma no es la cuestión central, para 1950 Jaap Kunst hizo público un nuevo nombre para la disciplina, nombre que según el mismo Merriam ya estaba en circulación antes de la fecha:

El nombre de nuestra ciencia es, de hecho, insuficientemente preciso; puesto que ésta no es más comparativa que lo pueda ser cualquiera otra ciencia. El nombre que aparece en el título de este libro, *etnomusicología*, es por tanto más adecuado (KUNST, 1950: 7; citado por MERRIAM, [1977] 2001: 66).

Según Helen Myers, el nombre y la redefinición del objeto de la disciplina fue ampliamente debatido en el primer congreso de la Society of Ethnomusicology en Boston en 1955, y de allí fue ganando audiencia hasta llegar a reemplazar definitivamente al de "musicología comparada" (MYERS [1992] 2001: 23 y 24). De este modo, como resume Francisco Cruces, la perspectiva inicial, que los estudiosos califican como evolucionista, comparativa y positivista, habría de cambiar a lo largo del siglo XX como resultado de las transformaciones de las sociedades, por la dinámica interna de toda disciplina, por el desarrollo de ciencias afines, como la antropología y la lingüística, y especialmente por los resultados de la propia investigación que, a juicio de Cruces, fueron mostrando de manera patente el eurocentrismo que caracterizó las primeras formas de investigación (CRUCES, 2001: 9 y 10).

Otro hecho muy discutido fue, y sigue siendo, la ubicación de la 'musicología comparada' o 'etnomusicología' en las ramas del conocimiento musical; algunas veces se ubicó al lado o dentro de la musicología. Se consideró que ésta

última era histórica, diacrónica, mientras que la etnomusicología se caracterizaba por su punto de vista sincrónico. De acuerdo con Bruno Nettl, fue Guido Adler quien en su ensayo *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* en 1888 esbozó por primera vez una organización de la musicología en dos ramas principales, la histórica y la sistemática, dejando a la etnomusicología como parte de la musicología pero con algunos aspectos no separados de lo histórico. (NETTL [1992] 2001: 116). Pero las nuevas tendencias hacen que se siga pensando en una ubicación más precisa de la etnomusicología, como veremos más adelante.

MUSICOLOGÍA: Estudio de cualquier tipo de saber e investigación sobre la música		
M. SISTEMÁTICA	M. HISTÓRICA	ETNOMUSICOLOGÍA

Cuadro 1. Partes de la musicología según Guido Adler (NETTL, 2001).

#### 1.4. *La etnomusicología como antropología de la música*

El cambio de nombre indudablemente obedeció a un nuevo enfoque en los estudios. En Estados Unidos el antropólogo Alan Merriam concibió la etnomusicología como el estudio de la música *en* la cultura o *como* cultura, y subrayó la importancia de los aspectos sociales y culturales que la rodean, la importancia del trabajo de campo y el énfasis en el estudio de las ideas que tienen las culturas sobre la música y su comportamiento, además del sonido musical en sí mismo. Pero según el mismo Merriam, David McAllester fue el primero que en 1954 en un encuentro de la *Society for Ethnomusicology* de los Estados Unidos sostuvo que la etnomusicología no debía de estar limitada a la llamada “música primitiva” sino que debía definirla la orientación del estudio (MERRIAM [1977] 2001: 69). Esta nueva forma de entender la etnomusicología fue mostrando tanto en Europa como en Estados Unidos, que también la música occidental podía y debía ser estudiada desde una perspectiva antropológica y es así como

hoy se define la etnomusicología como la rama de la musicología que *se ocupa del estudio de la música en su contexto cultural* o como *antropología de la música*, sin que se limite a un tipo exclusivo de sociedad.

NIVELES DE ANÁLISIS DE LA ETNOMUSICOLOGÍA		
Concepción teórica sobre la música	Comportamiento en relación con la música	Sonido musical en sí mismo

Cuadro 2. Modelo propuesto por MERRIAM en 1964 (Basado en RICE [1987] (2001: 155).

## 2. LOS ESTUDIOS DE LA MÚSICA COMO CULTURA

### 2.1. *Ámbitos*

Según Myers ([1992] 2001: 19 y 20) a pesar de que la etnomusicología comprende el estudio de la música de todos los pueblos y de todas las épocas, sus orígenes, conceptos, símbolos, funciones, etc., han sido pocos los trabajos que se han realizado con esta perspectiva en las tradiciones artísticas occidentales, ya que a los etnomusicólogos les ha atraído más estudiar la música de las culturas de tradición oral y de las culturas diferentes de la propia.

Con relación a esta preferencia y también atendiendo al hecho de que tal vez pocos antropólogos se hayan interesado en los estudios de la música en una cultura, Ruth Finnegan en su artículo “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo” (1998) nos muestra cómo sí se puede estudiar la música en una ciudad occidental moderna y cómo desarrolló un trabajo de campo sobre música en su propio pueblo en Inglaterra y siendo antropóloga; tres hechos que podrían estar en contra de suposiciones preconcebidas:

- hacer un trabajo etnográfico en su propia cultura
- hacer trabajo etnomusicológico sin ser especialista en música
- hacer etnomusicología en una sociedad occidental.

La autora muestra que esta investigación —efectuada en Milton Keynes, pueblo de unos 120.000 habitantes de Buckinghamshire, Inglaterra, lugar en donde ella residía— le enseñó la riqueza de datos que no estamos acostumbrados a percibir en nuestra propia cultura y las muchas posibilidades que este tipo de estudios encierra. Sea cual sea la cultura estudiada, con toda probabilidad la música jugará un papel en ella y por lo tanto es imperativo —dice Finnegan— que el antropólogo esté abierto a este hecho. La autora piensa que tal vez en el pasado se huyó de los estudios de la música por creerse un terreno espe-

cializado al músico y se ligó siempre al análisis propiamente musicológico y técnico con base en transcripciones musicales, pero aunque sería deseable el manejo de estos conocimientos, sin ellos también se pueden efectuar estudios y, más aún, un estudio estrictamente especializado en las formas, pero alejado de su contexto cultural no aportaría al conjunto de la vida musical ni llenaría un interés antropológico. Coincidimos con la autora en instar a los antropólogos a hacer este tipo de estudios, que son pocos porque, según Finnegan, la escuela europea ha tenido una idea “profundamente inculcada de que la música (y, más generalmente, el arte) es de algún modo marginal y, en cierta medida, algo situado fuera del objetivo “normal” de la antropología” (FINNEGAN, 1998: 25).

No obstante, en nuestro medio colombiano, no parece que haya interesado mucho el estudio de la música como fenómeno cultural ni siquiera en los grupos de tradición oral. En los estudios lingüísticos o antropológicos no abundan las referencias a la música del grupo humano con quien se trabaja. Dentro del “marco cultural” no se menciona la música y vemos que, sin que sea necesario ser un especialista en esta disciplina desde el punto de vista formal, es posible hacer otro tipo de aproximaciones al estudio de la música en una cultura, como su presencia en las diferentes prácticas sociales de la vida diaria, la reputación de los individuos que la ejecutan, quiénes la ejecutan, quiénes componen, prácticas locales en torno a la música, ideologías, etc.<sup>6</sup>. Así como el estudio de actitudes y de etnografía del habla no requiere que el investigador se introduzca en aspectos de las estructuras fonético-fonológicas o morfosintácticas de la lengua, sino que atienda al comportamiento de los hablantes en cuanto al uso de la lengua y sus entornos sociales o culturales, me parece válido que antropólogos o lingüistas o cualquier investigador social que se acer-

---

<sup>6</sup> Sabemos, por ejemplo, que entre los pisamiras (familia lingüística tukano oriental) del Departamento del Vaupés (Colombia), las mujeres no deben interpretar ninguna clase de instrumento musical y ni siquiera tocarlo, es decir, palparlo. Allí se conserva en algunos grupos de la familia lingüística tukano oriental la prohibición que tienen las mujeres aún de oír la flauta yuruparí o de hablar sobre este instrumento, parte importante del ritual que lleva su nombre.

que a un grupo humano, pueda atender a ciertos aspectos culturales de la música con relación a las clases de instrumentos, ejecutantes, fabricantes, función socio-cultural de la música, bien sea instrumental o vocal, lugares de ejecución, etc.

Cabe mencionar que en los estudios de las lenguas indígenas de Colombia ha habido un olvido desafortunado de algunos principios teóricos y metodológicos que el padre Marcelino de Castellví quiso impulsar a través del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Etnográficas de la Amazonia Colombiana (CI-LEAC), centro que no se supo mantener tras la muerte de este pionero de los estudios de etnolingüística en su sentido estricto. En su metodología para el estudio de las lenguas de los grupos indígenas, Castellví recomendaba varios tipos de encuestas, entre las que se encontraba la llamada “Encuesta externa”, lista de 78 preguntas (que bien podrían considerarse pioneras de la *etnografía del habla*), en donde se muestra cierto interés por la música:

- 52. *Música* religiosa, música usual (canciones). ¿Distinguen las dos clases de música?
- 53. ¿Acompañan sus bailes rituales con el canto? ¿Sólo con música instrumental?
- 54. Existe algún paso, alguna escena cantada en sus cuentos (como la tienen, v. gr., los boras, etc.)?
- 70. ¿Hay un lenguaje silbado con silbato o sin él?
- 71. ¿Hay un lenguaje con el tambor?
- 72. ¿Con la flauta, etc.?
- 73. ¿Con el maguaré? (CASTELLVÍ y ESPINOSA, 1958: 70 y 71).

Como el mismo Castellví lo señala (1958: 81), sus encuestas fueron inspiradas, entre otras, por las del Instituto de Etnología de Francia, pero adaptadas al sur de Colombia. Y aunque hoy en día las encuestas de este instituto francés han servido para educar a muchos etnolingüistas colombianos, no conocemos si en los trabajos de campo se ha tenido en cuenta la música como parte del conocimiento de la cultura de los hablantes, como tampoco conocemos resultados de la posible aplicación de las preguntas sobre etnomusicología que trae la obra guía de Bouquiaux y Thomas (ed.) (1976, III: 902-914).

## 2.2. Nuevas perspectivas

Finalmente, podemos agregar, que aunque en el pasado los estudios de musicología comparada o de etnomusicología tuvieron algunos atisbos a temas relacionados con aspectos biológicos y psicológicos, aspectos conceptuales del espectro musical y algunos intentos por estudiar o identificar los universales de la música, hoy esos temas están adquiriendo gran importancia y relevancia. Algunas ramas de la antropología, como la antropología de los sentidos y la misma antropología de las emociones, tienen el estudio de las actividades musicales como un punto central de sus objetivos.

Como se sabe, la premisa fundamental en que se basa el concepto de *antropología de los sentidos* es aquella que concibe la percepción sensorial como un acto no sólo físico, sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato no sólo son medios de captar los fenómenos físicos, sino además vías de transmisión de valores culturales, postulado muy interesante, ya que demuestra que el rango y uso de los sentidos, tal como se reconoce en las culturas occidentales no puede ser aceptado universalmente. Varios autores nos muestran que existen diferentes clasificaciones sensoriales y énfasis culturales y que el sonido, la música, puede representar diversas concepciones del universo<sup>7</sup>. Lo que para nuestra cultura es simplemente música, puede llegar a tener complejos significados simbólicos y una realización concreta que para nuestros oídos tiene una riqueza melódica, no es considerada música. Por su parte, los etnólogos e historiadores muestran cómo la expresión de las emociones varía según las culturas y las épocas y cómo las emociones emanan de la sociedad y tienen carácter performativo. En la música, los individuos pueden o no encontrar las impresiones y las actitudes que su sociedad les ha enseñado, pues como dice Le Breton,

---

<sup>7</sup> Véase entre otros, FINNEGAN, 1998, DÍAZ VIANA, 1993, MARTÍNEZ, 1996, SEEGER, 1986.

Les émotions [...] ne sont pas une émanation singulière de l'individu, mais la conséquence intime, à la première personne, d'un apprentissage social et d'une identification aux autres qui nourrissent sa sociabilité et lui signalent ce qu'il doit ressentir, et de quelle manière, dans ces conditions précises. Le déclenchement des émotions est nécessairement une donnée culturelle tramée au cœur du lien social (LE BRETON, <http://www.univ-lille1.fr/culture>).

Así, los estudios etnomusicológicos nos conducen no sólo al conocimiento de las culturas sino también al conocimiento de la naturaleza humana, a sus posibilidades y a sus manifestaciones y como tal, se ha llegado a exponer si no sería lícito invertir las clasificaciones y hacer de la musicología una parte de esa disciplina que se plantea las preguntas fundamentales referidas a la música humana... (NETTL, [1992] (2001: 147).

### 3. BREVE OJEADA A LA MÚSICA EN ALGUNOS ENTORNOS AMERINDIOS

Pasamos ahora a conocer “de la mano” de algunos autores cómo se presenta el tema de la música en ciertas culturas y contextos de América indígena y mestiza, a manera de ejemplo de la riqueza de posibilidades que se abren cuando se oye la música con un acento en la etnografía y —según Merriam— *como cultura*. Algunos de estos estudiosos son profesionales de la música y tratan aspectos especializados de gran interés, pero sus trabajos nos muestren que quienes no lo somos también podríamos aportar algunos aspectos de comportamiento, actitudes, concepciones, usos, etc. que describan la música desde un punto de vista etnográfico.

#### 3.1. *Música y lengua entre los suyá*

En su artículo “Oratory is spoken, Myth is told and Song is sung, but they are all Music to my ears”<sup>8</sup>, Anthony Seeger, reconocido investigador de estos temas, se acerca a la música cantada de los indígenas suyá (familia lingüística jê) de Mato Grosso, Brasil, pero para sorpresa del autor, antropólogo y músico de profesión, encuentra difícil distinguir lo que los indígenas califican como música de lo que ellos llaman cuento o narración. Para Seeger, muchos textos narrados suenan más musicales en el sentido de la estructura tonal occidental, pero sus intérpretes le insisten que eso no es música. Seeger presenta una clasificación de esta gama de formas de arte verbal de los suyá que podemos esquematizar de la manera siguiente:

— *Kapérni*: ‘hablar’. Distingue varias clases de habla (mala, enojada, lenta, para todo oyente, etc.). Es la lengua moderna, de uso diario con sus variantes estilísticas propias y como habla diaria no tiene texto fijo.

---

<sup>8</sup> Véase bibliografía final.

— *Iarén*: ‘contar, relatar’. Por lo general comprende instrucciones, narraciones de ancianos (mitos), recitativos de hombres en las ceremonias en donde el texto es relativamente fijo y la gente lo puede juzgar. Se usan algunos términos arcaicos, que a veces no los entienden los jóvenes. Es importante el tono y a veces se usan glisandos. Algunos tienen una fuente no humana.

— *Ngére*: ‘música’. Aunque los suyá traducen *ngére* como ‘música’, Seeger insiste en su traducción como ‘canciones’, pues siempre lo entona una voz humana. Son canciones de varios tipos (no los enumeraremos todos), cantadas en un registro bajo y a menudo al unísono, nos dice. Los cantantes pueden ser hombres, mujeres, jóvenes de ambos sexos y ancianos, y las pueden cantar juntos o en grupos separados, e inclusive, algunas son cantadas por mitades sociales. Desde el punto de vista de los suyá la cualidad del sonido de la voz en su estética tiene que ver con descripciones de la garganta del cantante: “buena garganta”, cuando canta fuerte y bien; “grande”, cuando cantan con un sonido rico y lleno y en un tono relativamente bajo; “garganta pequeña” cuando cantan alto y con una voz tensa. Estas cualidades se discuten en las ceremonias y según Seeger, las discutían al oír sus grabaciones.

Hay un buen número de variantes en el estilo de estas canciones de acuerdo con la clase de ceremonia en la que se cantan y el texto es totalmente fijo. Es interesante observar que según nuestro autor la fuente de estos cantos no es humana, pues han sido aprendidos de plantas o animales. Seeger encuentra que la lengua presenta una rica y compleja alteración dada por la interacción entre melodía y texto; se introducen sílabas melódicas, se usan términos arcaicos, las melodías inciden en alteraciones fonéticas que según su descripción entendemos que sean melismas. Dice Seeger que estas modulaciones hacen que resulte pesado entender el texto, además de que está cargado de significados simbólicos difíciles de entender. Pero a los suyá parece que no les interesa realmente conocer el significado ya que es más importante el aspecto musical de la interpretación; además, a menudo dicen que sólo los seres que

enseñaron esas canciones saben el significado (jaguares, enemigos muertos, pájaros, etc.).

Seeger analiza principalmente el fraseo, el timbre y el tono de las formas *kapérni*, *iarén* y *ngére* y las contrasta atendiendo a la relativa fijeza del texto, alteración del habla, fraseo, cualidades de la voz o del timbre y uso de una estructura tonal (SEEGER, 1986: 64). Aclara que en la concepción occidental la música es predominantemente armónica y melódica y por lo tanto el tono es tomado como el rasgo distintivo de la música, pero para distinguir los géneros suyá el tono es la característica menos importante y aunque el suyá no es una lengua tonal, no existe un acto de habla sin cambios de tono. El *ngatu iarén* (recitativo) es muchas veces más melódico que muchas canciones (*ngére*), pero de acuerdo con los suyá el *iarén* no es *ngére* (música). Ni son música los mitos, a pesar de que se cantan textos musicales en el curso de la narración.

Sin embargo, aclara que dentro de un género dado pueden ser útiles las distinciones de acuerdo con el tono. El tono es extremadamente importante para una persona que representa un mito, por ejemplo, ya que muchos mitos son totalmente en forma de diálogo y sin el uso de tono y timbre podría ser virtualmente imposible seguirlos. El tono es usado también por hablantes que desean introducir drama en sus hablas, es decir que el tono es una cuestión de estilo en estas formas, no una cuestión de esencia en la forma que es para una canción. La narración de un mito sin el debido tono puede ser una mala representación, pero un recitativo o una canción sin tono podría ser incorrecta. Aún esta distinción entre tonalidad esencial y tonalidad como competencia no distingue los géneros suyá. Esto coloca algunos *iarén* juntos con todos los *ngére*, antes que establecer una distinción (SEEGER, 1986: 68).

		EL TEXTO	LA LENGUA	FUENTE	FRASEO	TIMBRE	TONO
FORMAS DE ARTE VERBAL	<b>1. KAPÉNI</b> (habla)	Móvil	Habla diaria	Construido por el hablante	Relativo	Importancia relativa	Importante
	<b>2. IARÉN</b> (narración)	Movilidad relativa	Comprensión global: presencia de arcaísmos	Improvisación sobre texto relativamente conocido	Regular	Importancia relativa	Importante
	<b>3. NGÉRE</b> (canto)	Fijo	Compleja, alterada y simbólica	Origen no humano	Lento/rápido	Importancia esencial	Esencial

Cuadro 3. Algunas características de ciertas formas de arte verbal *suyá* con base en SEEGER (1986).

Pero además de las anteriores formas de arte verbal, existe el *sangére* (*curing song*) que tiene una estructura semejante a una canción aunque es en un modo recitativo y la cantan adultos de cualquier sexo, y el *ngwa iangraw* que tiene una estructura semejante a una canción y es una clase de recitativo interpretado por el especialista ritual.

El *sangére*, aunque nuestro autor lo traduce como ‘canto de curación’, vemos que según los *suyá* no es música, no lo catalogan como canto. El nombre mismo le permite a Seeger creer que sea un *ngére* (*sa-ngére*), pero los *suyá* no aceptan esta etimología. Esta forma verbal no entra en ninguna de las categorías analizadas por Seeger: los textos son difíciles de oír, pues los “cantan” en voz muy baja cerca al paciente con gran cuidado y rapidez. No las aprendieron de animales, sus creadores son a veces conocidos y pasan a través de las generaciones, aunque algunas con guardadas con gran celo y llegan a morir sus autores sin que las hayan enseñados a otros; su interpretación está altamente estructurada por tiempo, tono, timbre y texto. Estas *sangére* son más efectivas en la curación que las mismas hierbas medicinales. Operan a través de un sistema de metáforas, cuyo elemento central es la introducción o inserción de alguna característica de un animal que pueda contrarrestar el mal que aqueja al paciente; por ejemplo, se “cantará” un *sangére* de caimán a una persona que tenga fiebre porque se tiene la convicción de que el caimán que vive en el agua

y siempre está fresco transmitirá su estado al paciente y quitará la fiebre. Las cantan hombres y mujeres adultos y, aunque los niños y los jóvenes las aprenden, sólo las pueden cantar hasta que sean adultos. Se considera que los niños pueden aprender fácilmente porque según los suyá, en la juventud los oídos no están “obstruidos” y se aprende más fácilmente.

La estructura musical del *sangéere* es similar a la de las otras formas musicales y la diferencia radica sólo en el texto, sus metáforas y su forma exacta de decir las y aplicarlas, pues se considera que llega a ser peligroso si no hay cuidado, exactitud y experiencia en la aplicación de estas metáforas. La mayoría de las veces en que se interpreta sólo el paciente la escucha y en raras ocasiones hay adultos que las oigan. El lugar y la hora de interpretación debe estar de acuerdo con la enfermedad y la clase de *sangéere*. Seeger piensa que lo que hace diferente a un *sangéere* de un *ngéere* es el auditorio: no va dirigido a los oídos de otra persona ni de un grupo sino al cuerpo del paciente e inclusive algunos pueden interpretarse desde lejos, sin que el paciente los llegue a oír. También es importante ver que a pesar de que el texto llega a ser prácticamente inaudible, su forma es muy cuidadosa y estricta.

Podemos terminar diciendo que para Seeger, la perspectiva etnomusicológica del arte verbal es que la estructura del tiempo, el tono y el timbre no debe ser ignorada; que si se quiere tener alguna apreciación de la naturaleza de este arte verbal en sí mismo no se debe despojar de sus sonidos a las formas verbales del mundo y afirma que exceptuando algunos trabajos de Sherzer y Wicks (1982), George List (1963) y un manuscrito de Charles Boilés ha habido muy pocos estudios que contemplen las relaciones entre canto y habla (SEEGER, 1986: 80). Al final, la conclusión de Seeger está precisamente encerrada en el título de su artículo: para él, sea que los suyá estén pronunciando un discurso político, contando la animada versión de un mito o cantando una canción, los sonidos son “música para sus oídos”. Por lo tanto, afirma, el estudio de la música suyá no puede separarse del texto en primer lugar porque la música siem-

pre es canto y tanto el discurso, la oratoria como el canto estructuran tiempo, tono y timbre. Las relaciones del texto con estas estructuras varían entre los géneros y sólo se entienden cuando se estudia como un todo la gama de música y discurso (SEEGER, 1986: 79).

### 3.2. *Música y diseño entre los shipibo-conibo*

Esta mirada a la música de los shipibo-conibo la haremos a través de los artículos “La ‘Gran boa’. Arte y cosmología de los shipibo-conibo” de Bruno Illius, y “Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo” de Angelika Gebhart-Sayer<sup>9</sup>.

Los shipibo-conibo, grupo pano que vive por el río Ucayali y sus afluentes en la Amazonia peruana, poseen unos diseños geométricos llamados *quené* que los identifica culturalmente y son aprendidos, junto con melodías, de los seres míticos con quienes entran en contacto los chamanes a través del ayahuasca. Estos diseños se utilizan hoy en día en textiles y piezas de cerámica y según autores como Angelika Gebhart-Sayer (1986) y Bruno Illius (1991-1992), hacen parte visible de un complejo sistema que junto con las artes figurativas abarca la música, la medicina y la cosmología del grupo. Los *quené*, en canto o en diseño, son utilizados tanto para la curación como para el daño.

Según Illius, existen claras pruebas de que las percepciones sinestéticas provocadas por la droga ayahuasca se utilizaron como patrón para la conservación de melodías y a la inversa, las melodías sirvieron como un código para la elaboración de los diseños y que en algunos casos se utilizan así en la actualidad, como veremos más adelante. Esta misma práctica ya la había descrito Gebhart-Sayer quien plantea que una de las tareas del chamán<sup>10</sup> shipibo-conibo, era conseguir diseños de los espíritus y pasarlo a las mujeres encargadas de su

---

<sup>9</sup> Véase bibliografía final.

<sup>10</sup> ANGELIKA GEBHART-SAYER llama al chamán *muraya*, mientras que BRUNO ILLIUS lo llama *meraya*.

materialización visual. Tanto Illius como Gebhart-Sayer coinciden en afirmar que hasta hace algunas décadas existían ancianas que poseían los conocimientos necesarios para ello, pero hoy ese conocimiento está sólo en poder del chamán a pesar de que eran las mujeres las que elaboraban efectivamente los diseños.

En su artículo, Illius narra la forma como se procedía antes: los espíritus cantaban los diseños y el chamán aprendía su canto imitándolo por medio de silbidos o del instrumento ‘arco musical’<sup>11</sup>; luego que desaparecían los espíritus, el chamán transformaba el sonido en imágenes haciendo visibles los dibujos; también podía suceder que el diseño fuera percibido por el chamán y puesto en música por él: estas canciones eran aprendidas por las mujeres quienes pintaban la música en las vasijas de cerámica, e inclusive había sesiones especiales solicitadas por las mujeres para “darles *quené*” (ILLIUS, 1991-1992: 25).

Según este autor, en la actualidad se encuentran sólo restos de este conocimiento, pero personas mayores, dignas de crédito, le contaron cómo antes, el tipo de diseño se transmitía por medio de la melodía y del registro vocal (no por medio del texto que se cantaba). Tanto Gebhart-Sayer como Illius dan como ejemplo que cuando las mujeres pintaban en forma conjunta los grandes recipientes de cerámica, por su gran tamaño las pintoras no podían tener continuamente a la vista el trabajo de sus colegas y para tener un resultado armónico se ponían de acuerdo sobre una forma de pintar común a través de los cantos. De la antigua costumbre (Gebhart-Sayer dice, “la obsesión”) de cubrir con sus diseños geométricos prácticamente todo, los shipibo-conibo de hoy los bordean o dibujan en sus textiles, decoran con ellos la cerámica, los usan en diseños faciales, etc., pero en especial son utilizados por el chamán quien marca a las personas con diseños corporales invisibles como parte de una terapia medicinal.

---

<sup>11</sup> Para el conocimiento de este instrumento, ILLIUS remite a los trabajos de GABRIEL DEL CASTILLO (1963) y de GÜNTER TESSMANN (1928).

De acuerdo con Angelika Gebhart-Sayer, quien hace una detallada descripción de todos los pormenores del procedimiento chamánico, cuando el chamán se dispone a realizar una sesión curativa, lo primero que hace es vestir su *tari*, prenda de vestir masculina en la que aparecen ya los diseños pintados. De su completa descripción sólo me limitaré a mencionar los aspectos relacionados con los diseños cantados, es decir con la presencia de los cantos y el contexto en el que aparecen:

Vemos que para beber la droga ayahuasca debe purificarla primero mediante un canto y más adelante, el chamán canta sobre el paciente con “voz suave de falsete marcando con su manojo de hierbas, *moe*, un ritmo fragante”<sup>12</sup>. El canto corresponde a etapas individuales de la terapia y la disposición emocional del paciente. Los cantos difieren en melodía, ritmo y ánimo, pues la autora menciona que existen por lo menos 6 clases de canciones:

1. La canción *ícaro* sirve para el diagnóstico (“búsqueda de la causa”).
2. La canción *huehua* esboza el contenido de la visión y el tratamiento por seguir. Estas canciones comprenden la parte principal de la sesión.
3. Las canciones *masha* amplían la shina (mente, conciencia) del paciente; elevan o suavizan su ánimo.
4. Las *shiro-huehua* (canciones chistosas) animan al paciente y lo inducen a la alegría y a la esperanza.
5. Las *manchari* (a veces consideradas idénticas a las *masha*) se cantan para que un alma perdida retorne al cuerpo de su dueño.
6. Las canciones *muchai* solían entonarse durante los eclipses de luna. En las sesiones curativas actuales, expresan la voluntad, fuerte y positiva, del chamán (GEBHART-SAYER, 1986: 214).

Cada caso de enfermedad, nos dice, requiere de la presencia y de la asistencia de una serie de espíritus de plantas y animales; estos espíritus —de los cuales el principal es el espíritu de la ayahuasca— proyectan figuras geométri-

---

<sup>12</sup> Una cualidad muy importante del chamán es su destreza para el canto, hecho común para varios grupos, entre ellos los yaminahua, grupo amazónico también de la familia lingüística pano. Parece pertinente traer a colación la dieta rica en aves canoras del chamán yaminahua con el fin de adquirir sus cualidades mediante la ingestión de su carne y la evitación de consumir animales que no tengan voz melodiosa. Véase TOWNSLEY, 1993: 453.

cas luminosas frente a los ojos del chamán: son visiones de ondulación rítmica y ornamentada, diseños que aparecen en donde quiera que mire. Cuando esta red flotante toca sus labios y corona, el chamán es capaz de emitir melodías que corresponderán a esa visión luminosa. “Mi canción es resultado de la imagen del diseño. No soy yo quien está haciendo la canción. Ésta pasa a través de mí como si yo fuera un radio” dice la autora que es como define el chamán el fenómeno que ella describe como un paso de lo visual a lo acústico, en una mezcla de elementos visuales, acústico y olfativos.

En ocasiones, los parientes del enfermo acompañan al chamán con los cantos, pero siguiéndolo después, ya que los cantos son creaciones espontáneas desconocidas para los presentes. Pero estas canciones se convierten en otros diseños que solamente pueden ser vistos por el chamán: las canciones toman forma y aparece el diseño curativo que va a introducirse en el cuerpo del paciente. El espíritu del colibrí (*Pino*) revolotea sobre el paciente y va dibujando un diseño a medida que el chamán canta su canción. Este proceso es complejo e intervienen conceptos que no relacionaré, pero me permitiré transcribir las palabras del chamán que describen parte del proceso y que tomo del escrito de Angelika Gebhart-Sayer:

En mis visiones, observo a *Pino* revolotear sobre el paciente. Con cada blandir de sus alas, aparece una parte del diseño, mientras yo voy cantando la canción-diseño que recibiera del dueño de los diseños. *Pino* dibuja los diseños con su pico, su lengua o los deja caer de sus alas [...] Yo doy un vistazo rápido y general a los diseños y luego la canción pasa por mí. Puede haber más de cien diseños en una sola canción. Si trato de mirarlos de cerca, se esfuman. Yo siento que los diseños y las melodías-ritmos (*maque*) están rotando. Si el diseño se niega a aclararse sé que no puedo curar al paciente... (GEBHART-SAYER, 1986: 197).

La autora recuerda que esta relación entre sonido y visión aparece en otras culturas como los yukpa (de Venezuela y Colombia) y los desana del noroeste amazónico, pero en estos casos la visión depende del sonido, ya que según nos dice, las visiones brillantes y placenteras dependerán del estímulo auditivo. En el caso shipibo-conibo la relación es de otra índole, nos parece, pues-

to que la interacción es permanente y, como dice la autora, existe un fenómeno de sinestesia en todo el proceso, hecho que los mismos nombres de ciertas canciones ilustran muy bien, pues menciona canciones con títulos como “mi canción pintada”, “mi diseño resonante”, etc. Menciona un estudio musical hecho por Theodor Lucas<sup>13</sup> en donde el autor encontró una simetría entre la música y el estilo artístico de los shipibo y anota también la conciencia que tienen algunos shipibo-conibo de que existe una correlación entre las formas: ciertas canciones tienen secciones de ritmo e intensidad alterada que corresponden, según un informante, con la división de los diseños curativos en dos o más subcampos (*shate*) de diferentes motivos. También se dice que cuando el chamán agota el aire y se esfuerza en prolongar los últimos sonidos de su canción con el poco aire que le queda, estos jadeos corresponden a las últimas ondulaciones de las líneas principales de los diseños y a la configuración llamada *vero*, que forman una conexión nodal entre dos elementos idénticos o que corresponde a un trazo terminal. Este tipo de elaboración terminal se conoce como *shama*, tanto en el diseño como en el canto (GEBHART-SAYER, 1986: 210).

Illuis, por su parte, logró identificar una canción llamada *ronin quené huehua* ‘canción del diseño de la gran boa’ que pertenece claramente a un diseño determinado: el *ronin quené* ‘diseño de la gran boa’. Dice Illius:

El diseño es visto como el dibujo que presenta el cuerpo de un prominente ser mítico ambivalente, y determina, al mismo tiempo, una región cósmica importante. Él es captado (como los otros *quené*) por el shamán, cuando se halla bajo el influjo del ayahuasca en su viaje extático al “más allá” y traducido en música. La canción que pertenece al *ronin quené* se llama *ronin quené huehua* ‘canción del diseño de la gran boa’ (ILLIUS, 1991-1992: 24).

En esta forma, vemos que tal vez no ha desaparecido del todo la práctica de ligar la música y el diseño como bloque importante en la vida de los shipibo-conibo y que el quehacer chamánico entraña un nexo importante con la música.

---

<sup>13</sup> LUCAS, THEODOR. *The musical style of the Shipibo of the Upper Amazon*. Urbana: Tesis doctoral. Universidad de Illinois, 1970; citado por GEBHART-SAYER, 1986: 210 y 211.

ca, de hecho, el chamán debe tener talento para el canto o adquirirlo mediante su práctica chamánica.

### 3.3. *El ícaro: canto de chamanes mestizos*

El conocimiento y uso de la música, en especial el canto, como elemento curativo en el haber y saber chamánico también está presente entre algunos curanderos mestizos y Luis Eduardo Luna en su artículo “Icaros: Magic Melodies among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon”<sup>14</sup>, así lo demuestra.

Luna trabajó con especialistas rituales mestizos de las provincias peruanas de Loreto y Ucayali, llamados *vegetalistas* o *maestros* y encontró que además de curar y practicar tareas chamánicas con tabaco y plantas psicotrópicas y con la ayuda de una sustancia mágica llamada *flema*, *mariri*, *yausa* o *yachay*, también usan cantos mágicos llamados *ícaros*,<sup>15</sup> mediante los cuales se comunican con el mundo de los espíritus ejercen sus poderes. Los vegetalistas adquieren estos poderes de los espíritus de la naturaleza (plantas y animales) o de chamanes o vegetalistas fallecidos. La principal planta usada es el yagé o ayahuasca a la cual pueden agregar otras<sup>16</sup>. A estas plantas las llaman *doctores* porque se tiene la convicción de que a través de su ingestión ellas enseñan a los chamanes.

El período de iniciación puede durar desde algunos meses hasta varios años; las plantas se ingieren periódicamente y en forma sucesiva a la vez que se hace dieta y se guarda abstinencia sexual. Se afirma que en este aprendizaje las *madres* de las plantas se presentan al iniciado y le enseñan la manera de diagnosticar y curar enfermedades, cómo dominar espíritus del mal, cómo viajar a través del tiempo y del espacio, etc. También puede aparecer un anciano

---

<sup>14</sup> Véase bibliografía final.

<sup>15</sup> Según PARK (et al., 1976: 45) (citado por LUNA, 1992: 233), el término *ícaro* es una españolización del quechua *ikaray* ‘soplar humo con el fin de curar’. Existe también el verbo *icarar* ‘cantar ícaros a una persona’.

<sup>16</sup> Luna identifica con el nombre científico las más usadas y agrega algunos datos sobre su preparación (LUNA, 1992: 232).

tanto en las visiones producidas por el ayahuasca como en sueños y enseñarle estos poderes. Pero para nuestro interés, este aprendizaje se hace a través de música: los poderes se adquieren principalmente a través de la memorización de los *ícaros*, cantos que el vegetalista aprende de los espíritus de las plantas, animales, piedras, lagos, etc. durante las visiones producidas por el ayahuasca o en sueños<sup>17</sup>.

Vemos que cada planta tiene su propio *ícaro* y es usado para diferentes aplicaciones, al igual que existen *ícaros* específicos para curar determinadas enfermedades o buscar ciertos efectos como lograr el amor de una mujer, llamar el espíritu de una persona, atrapar a un pescado, despedir a alguien apreciado, etc. En el proceso de curación puede cantarse el *ícaro* solo, usarse como refuerzo de las plantas medicinales o cantarse mientras se prepara la aplicación de la planta. Existe cierta jerarquía entre los *ícaros* y cada chamán posee uno principal, que según Luna representa la esencia de su poder.

Luis Eduardo Luna sólo señala las funciones de los *ícaros*, y aunque presenta la traducción de uno y la transcripción en partitura de dos, no se refiere a los patrones musicales ni al lenguaje de los textos. Se refiere sí a la lengua utilizada, pues señala que algunos *ícaros* se cantan en español y algunos otros tienen el texto en quechua, en kokama o en omagua; se considera que los *ícaros* cuyo texto está en lengua indígena tienen más poder y se refiere a un vegetalista que cantaba en una mezcla de las tres lenguas para confundir e impresionar a otros chamanes.

Las descripciones del texto y aplicación de estos cantos nos recuerda las características que daba Seeger a los *sangéres*, ya que una propiedad que se le atribuye a un animal puede lograr el efecto que se busca a través del *ícaro* específico de este animal. Además, Luna dice que se cree que es la melodía en sí

---

<sup>17</sup> Este aprendizaje de cantos por intermedio de plantas psicotrópicas está registrada para diversos grupos indígenas y mestizos por investigadores que Luna enumera en detalle: mazatecos, yanomamis, matacos, al igual que varios grupos de población mestiza, entre otros (LUNA, 1992: 233).

misma la que tiene los poderes curativos (LUNA, 1992: 244), aunque más adelante se refiere a un vegetalista que le aseguró que la letra debe ser claramente inteligible para que todos conozcan el espíritu del animal que se invoca (LUNA, 1992: 247). También se refiere este autor al poder que tiene el *ícaro* para que el chamán o vegetalista entre en trance sin ayuda de ayahuasca, y narra cómo él vió a un vegetalista entrar en trance en varias ocasiones solamente cantando o silbando *ícaros*, aunque reconoce que algunas veces lo hacía mientras fumaba tabaco. (LUNA, 1992: 252).

Dejamos estos datos para pasar a otro grupo con características diferentes.

#### 3.4. *Algunos aspectos de la música de los jalq'a de los Andes bolivianos*

En su artículo “El Sajjra en la música de los jalq'a”<sup>18</sup>, la etnomusicóloga Rosalía Martínez hace un interesante estudio sobre la composición, la calificación del repertorio y la construcción del texto musical entre los jalq'a, grupo indígena quechua que habita en los departamentos de Potosí y de Chuquisaca en Bolivia.

Parece que desde los tiempos precolombinos, en los Andes la música ha estado ligada a seres míticos que habitan lugares con agua, vertientes o quebradas, pero hoy estas deidades se asocian al diablo cristiano y poseen un carácter de semidemonios. Uno de estos seres entre los jalq'a es el *Suppay* o *Sajjra* con quien identifican su música; la denominan como *Sajjra parte*, y la catalogan como música del *ukhu pacha* o ‘mundo bajo’<sup>19</sup>. Pero dentro de esta categoría general, los jalq'a distinguen clases de música que caracterizan como “más sajjra” que otras, y aunque toda la música sea *Sajjra parte* la hay también relacionada con santos, pues la música está íntimamente relacionada con el sistema religioso.

---

<sup>18</sup> Véase bibliografía final.

<sup>19</sup> ROSALÍA MARTÍNEZ nos recuerda la división tripartita del cosmos que caracteriza el mundo andino, denominada en lengua quechua *janaj pacha* ‘mundo de arriba’, *kay pacha* ‘mundo de aquí’ y *ukhu pacha* ‘mundo de abajo’.

*La composición.* La autora nos muestra dos maneras principales de creación musical entre los jalq'a, que conciben este acto como un proceso de extracción, ya que lo designan con el verbo *orqoy* 'sacar', 'extraer': el músico 'saca' la melodía del Sajjra o la 'saca' de la memoria. Para *sacar música del Sajjra*, se debe ir de noche a un lugar ya determinado en donde se sabe que el Sajjra se manifiesta; este lugar es de agua y con rocas; allí el músico cuelga su instrumento y espera hasta que "oye" las melodías que aprende y repite silbando; cuando el Supay acaba, el individuo coge su instrumento y se va rápidamente a su casa a dormir, pues mediante el sueño la melodía se afianza: la persona debe soñar para que al día siguiente la melodía ya "salga". Este proceso es de sumo cuidado y encierra peligros: la persona debe ir al río sola, no debe interrumpir la melodía una vez empieza a aparecer. Ir al Sajjra es peligroso y los riesgos van desde volverse loco hasta llegar a morir: el Sajjra puede "tentarlos" es decir, seducirlos y llevarlos a un lugar en donde los puede matar...

La otra forma de componer es *sacar de la memoria* que se le explica así a la etnomusicóloga:

Yo pienso que es igual que escribir, para escribir primero piensas, para fundar unas palabras. Igualito también es fundar una canción, de por sí ese ratito no se puede hacer sin pensar también... (citado por MARTÍNEZ, 1996: 312).

En estos dos métodos nuestra autora analiza cómo al *sacar música del Sajjra* se pone de relieve una actividad no intelectual, mientras *sacar música de la memoria* valora la participación del intelecto (esta segunda forma de componer es altamente valorada): "cada uno de estos métodos implica una experiencia particular, una participación específica del cuerpo y de los sentidos, una modalidad del ser" (MARTÍNEZ, 1996: 312).

PROCESOS DE COMPOSICIÓN MUSICAL	
"SACAR MÚSICA DEL SAJJRA"	"SACAR MÚSICA DE LA MEMORIA"
La melodía aparece entera y debe ser escuchada hasta el final. "Se saca y se lleva".	Se procesa, "se piensa y se funda".

Cuadro 4. Procesos de la composición musical jalq'a con base en MARTÍNEZ (1996).

*Los repertorios.* El parámetro musical que caracteriza de manera más evidente los tipos de repertorios es la instrumentación —nos dice la autora— y se organizan dentro de un ciclo musical anual en el que cada repertorio ocupa un lugar determinado, pero a su vez, algunos repertorios son considerados como “más Sajjra” que otros, independientemente del método que se usó para componerlos. Así, la música de Carnaval es “más Sajjra” y la música de Pascua es “menos Sajjra”.

El Carnaval es tiempo de ritos, época de lluvias, de fertilidad, las primeras plantas empiezan a germinar y la música suena desde el final de Todos los Santos hasta el Domingo de Tentación. Pero es interesante ver que los instrumentos se tocan en forma organizada y metódica a lo largo del tiempo: generalmente los jalq'a empiezan tocando la flauta *thurumi* o *tarka* en noviembre (aunque otros pueden empezar en diciembre), luego aparece el *hatun charango* y finalmente el instrumento principal, el clarinete *erqe*; en la semana de Carnaval termina el período y todos los instrumentos se tocan juntos. Aclara la autora que este orden tiene algunas variaciones en las comunidades y cuando se toca el *hatun charango*<sup>20</sup> antes de la época, se marca su aparición como instrumento de carnaval cambiándole la afinación, entonces se señala que “aparece” y “comienza a tocar carnaval”. También algunas comunidades los ubican en el espacio y entonces el *erqe* se toca sólo en los cerros, ríos y espacios no socializados en los primeros meses para luego, a mediados de diciembre, utilizarlos en la comunidad. *Erqe*, *thurumi* y *hatun charango* se consideran instrumentos del Sajjra o Supay y son los mismos instrumentos que identifican el Carnaval.

La idea principal que gira alrededor del Carnaval y a la que la música está vinculada de manera más estrecha, o mejor hace parte viva, es la de la fertilidad: los *erqe* se tocan en los corrales para la fecundidad de los animales; tam-

---

<sup>20</sup> Esta clase de charango puede medir hasta 80 centímetros de largo, tamaño superior al del charango normal, según la autora citada.

bién se toca música en las chacras para que “las plantas crezcan bien”; los instrumentos son tocados por los jóvenes para conquistar a la pareja:

El *erqe* se toca en pareja; *warmi erqe* representa el elemento femenino, y es el instrumento de menor tamaño, *qhari erqe*, el elemento masculino, es el más grande. Los dos elementos se tocan “contestando”; para esto se reparten las melodías (construida con una escala pentatónica), de manera que *warmi erqe*, el elemento femenino, ocupa la parte aguda del registro y *qhari erqe*, el elemento masculino, la parte grave. La “pareja” de instrumentos es tocada por una verdadera pareja humana, es decir un hombre y una mujer, y este es el único caso en que la mujer jalq’a toca un instrumento, que como todos sabemos están en general reservados a los hombres. Con el *erqe* los enamorados “se hablan” de un cerro al otro y aunque sin verse, reconocen la “voz” de la pareja (MARTÍNEZ, 1996: 315).

El tiempo de Carnaval, nos dice la autora, es un tiempo de gran actividad creativa, de emociones, de peligros. Las mujeres tejen apuradas, los hombres tocan música. Los jalq’a dicen que si no hubiera Carnaval estarían dormidos siempre. Pero, también hay quienes dicen que el Carnaval es como estar dormidos.... Martínez analiza esta aparente contradicción en el marco de sus relaciones con el Sajjra y la manera de componer, de sacar música del Sajjra: allí también hay un estado especial de emoción, de actividad, de temor, se debe dormir para soñar con la música. Además la música de Carnaval se reconoce como muy antigua, de un tiempo mítico, de un tiempo en que los animales hablaban como la gente.

PASCUA. La música de Pascua se toca desde el Domingo de Tentación y dura hasta Espíritu a comienzos de mayo; es la época de las cosechas y no hay rituales especiales y aunque corresponde a Semana Santa, los jalq’a no la celebran, ni Pascua alude a la época del catolicismo, pues Pascua para ellos es un personaje: algunos dicen que viene del sol, otros que viene del valle, viene cargado de plantas y animales, viene tranquilamente, “Pascua es parejita, tranquilo viene del sol, con bueyecitos, ovejitas. Viene tranquilo, hombre y mujer, tranquilamente viene ch’allando para ver lo que se produce” (citado por MARTÍNEZ, 1996: 317). El repertorio de Pascua es para “escuchar tranquilos” y se dice también que los waynos proceden de un gallo: “el gallo sabe, estudia, sabe leer,

después de terminar de pasar clases recién pone a llorar, a cantar, antes que termine clases no llora. Para cantar, para controlar la hora ya saben leer todo...” (citado por MARTÍNEZ, 1996: 317).

Algunos indígenas dijeron que los waynos de Pascua no son de la cultura, vienen de fuera. Los trae Pascua. Rosalía Martínez dice que las melodías de Pascua llegan realmente en la época de Pascua y vienen del valle, pues cuando los jalq’a van allí a comprar animales en las ferias, oyen los waynos, los aprenden de los mestizos y se vuelven con el ganado tocándolos. Así, esta música estaría relacionada con lo exterior, el intelecto, el Sol (Dios), el orden, por oposición a la música de Carnaval.

REPERTORIO MUSICAL	
MÚSICA DE CARNAVAL	MÚSICA DE PASCUA
La fecundidad	La abundancia
La creatividad	Lo doméstico
La emoción	Lo exterior
Lo no intelectual	La tranquilidad
Un tiempo anterior	El orden (cómputo del tiempo)
Lo salvaje	El intelecto (conocimiento)
Sajira	Dios/Sol

Cuadro 5. Algunas características del repertorio musical jalq’a con base en MARTÍNEZ (1996).

*El texto musical.* Como profesional de la música, Rosalía Martínez encuentra que la distinción fundamental entre los dos repertorios radica en la estructura musical, más que en el ritmo, la escala o el registro. Mientras que en la música de Pascua encuentra una estructura que corresponde, en general, a la de la música que estamos acostumbrados a escuchar en occidente, con un comienzo y un fin claramente delimitados, al igual que sus partes internas, no sucede lo mismo con la música de Carnaval; allí, aunque la música es colectiva, es voluntariamente no coordinada: se busca crear desorden y el *thurumi*, el *erqe* y el *hatun charango* tocan cada uno por su lado y se evita a toda costa que se encuentren; para esto los músicos portan varios instrumentos que cambian cons-

tantemente de tal manera que hay un cambio permanente. Sin embargo, cada instrumento no ejecuta cualquier cosa, sino partes de waynos del repertorio de Carnaval de la comunidad, así, “el desorden se construye no con elementos incoherentes sino con la distribución libre de unidades claramente reconocibles” (MARTÍNEZ, 1996: 320). Los jalq’a describen esta música como *waj waj* ‘otro, otro’ y como *chajru* ‘mezcla’ mientras que la música de Pascua se caracteriza como *tukuy ujlla* ‘todo uno’.

ESTRUCTURA DEL TEXTO MUSICAL	
MÚSICA DE CARNAVAL	MÚSICA DE PASCUA
Voluntariamente no coordinada: sin comienzo, sin fin; sin divisiones internas, sin límites definidos: <i>Desorden y confusión</i>	Estructura definida: un comienzo, un fin; partes claramente delimitadas: <i>Orden y nitidez</i>

Cuadro 6. Características estructurales de dos músicas jalq’a con base en MARTÍNEZ (1996).

Estas distinciones en la música jalq’a en sus procesos de composición, repertorio y construcción permiten a la autora postular las oposiciones de dos universos semánticos de la cosmovisión andina, el *janaj pacha* ‘mundo de arriba’ y el *ukhu pacha* ‘mundo de abajo’, que deben relativizarse, ya que la música como *Sajjra parte* pertenece al mundo de abajo. Pero, lo más importante, es percibir que cada una de las categorías de la música “más Sajjra” o “menos Sajjra” implica una actitud interior y una vivencia corporal diferente, que a juicio de la autora proponen un modo específico de vivir la música y la definen en cuanto experiencia (MARTÍNEZ, 1996: 321).

## CONCLUSIONES

Hemos hecho un recorrido, en primer lugar, por las aulas, los laboratorios y el mundo teórico científico para ver el surgimiento de una disciplina que hoy conocemos como *etnomusicología*, esa rama de la musicología (o quizás a la inversa) que contempla la música en su contexto social y cultural, es decir, con una visión antropológica. De hecho, algunos la llaman antropología de la música.

Las informaciones que pueden lograrse desde ese marco teórico nos ha permitido relacionarlas con las que brinda la investigación lingüística, pues música y lengua, dos manifestaciones culturales, son susceptibles de análisis etnográficos. La *etnomusicología* mostrará aspectos culturales de la música dentro de una sociedad, como actitudes, sentimientos de lealtad, usos, ámbitos y circunstancias, etc. hechos de los que se ocupa la *etnografía del habla* con respecto a los usos de las lenguas. Por otra parte, así como los estudios lingüísticos nos muestra que los diferentes grupos de hablantes pueden tener visiones diferentes del mundo, la etnomusicología ligada a la antropología de los sentidos, puede mostrar que existen diferentes clasificaciones sensoriales y énfasis culturales dentro de los cuales la música, proporciona otras dimensiones del universo.

Finalmente, a través de algunos autores, hemos observado como ejemplo el papel de la música en ciertos grupos de la geografía suramericana. De la Amazonia brasileña pasamos a la Amazonia peruana y a través de los chamanes mestizos nos acercamos a los Andes bolivianos. Los autores vistos nos mostraron diferentes aspectos de ciertos tipos de música de los suyás, shipibonibos, ‘vegetalistas’ y jalq’as; pero si bien es cierto que cada autor hizo énfasis en aspectos diferentes y que cada cual perseguía objetivos distintos en sus análisis, encontramos que la música como cultura establece algunos vínculos comunes que llaman nuestra atención.

Si exceptuamos una de las formas de composición jalq'a, todas las demás formas de creación u origen de la música están ligadas a seres míticos, a ambientes no humanos, al mundo de los muertos y a estados alterados de conciencia. Este origen es, probablemente, la causa para que en todos los casos la música tenga un significado ritual o ceremonial. Podría pensarse que esto se deba al tipo de música analizado por los autores, pero vimos que estas manifestaciones musicales no sólo estaban en poder del chamán: hombres y mujeres adultos suyás la cantan, mujeres shipibo-conibo también la conocen y plasman visualmente, no sólo los vegetalista cantan ícaros y hombres (y algunas veces mujeres) jalq'as la interpretan.

Nos parece relevante el vínculo con la naturaleza: jaguares, pájaros y plantas enseñan la música a los suyás y también los ícaros a los vegetalista; el colibrí y la anaconda dibujan la música a los shipibo-conibo y los jalq'a tocan en los corrales para la fecundidad de los animales, y en las chacras para que las plantas crezcan (al igual los instrumentos son tocados por los jóvenes para conquistar a la pareja).

ALGUNOS ELEMENTOS PRESENTES EN LAS CONCEPCIONES REVISADAS				
	SUYÁ	SHIPIBO-CONIBO	VEGETALISTAS	JALQ'A
SERES MÍTICOS	X	X	X	X
INFRAMUNDO	X	X	X	X
ESTADOS ALTERADOS DE CONCIENCIA	X	X	X	(X)
NATURALEZA (PLANTAS, ANIMALES, AGUA)	X	X	X	X
AMBIENTE RITUAL Y CEREMONIAL	X	X	X	X
CHAMÁN	X	X	X	
IMÁGENES VISUALES		X	X	

Cuadro 7. Relaciones de la música en algunos grupos suramericanos.

Quizás la cercanía de las zonas y los vínculos culturales causen las semejanzas, pero independientemente de la comparación, es indudable que estas concepciones plantean interrogantes y nos hablan de procesos mentales, de cosmovisiones. No menos importante es la presencia de vínculos estrechos con

el sentido de la vista en el caso de los shipibo-conibo y el límite borroso para la concepción occidental entre lo dicho y lo cantado por los suyá, y la fuerza de las funciones que ostenta la música en estos grupos.

Es, por lo tanto, muy trascendente, que nos interese en el estudio de la música en su contexto social y cultural, es decir, con una visión antropológica. Que aún sin ser profesionales de la música aportemos algunos elementos a los estudios de etnomusicología de los diferentes grupos humanos con quienes convivimos o nos relacionamos.

No cabe duda que un diseño amazónico o una música de erqe en la montaña pueden tener un contenido cultural insospechado y que existen diferentes clasificaciones sensoriales y énfasis culturales dentro de los cuales la música proporciona otras dimensiones del universo, diferentes de las que el pensamiento occidental conoce. Tal vez en etnomusicología el concepto de sinestesia pierda su significado, porque con toda propiedad, sin que sea una figura retórica, puede hablarse del sonido de un diseño, o de la musicalidad de una comida.

Y en nuestra sociedad, ¿qué concepto tenemos de la música, de los músicos, de los compositores, de los intérpretes? Cada tipo de música, cada instrumento, ¿merece opiniones iguales? Nuestra cultura “clasifica” los individuos con parámetros lingüísticos: fácilmente, el tipo de habla denuncia la posición del individuo en la escala vertical (social) y en la escala horizontal (regional); percibe diferencias por sexo, por edades, por oficios, etc. Creemos que la etnomusicología podría incentivar estudios similares, pues un gusto musical, un tipo de música, un instrumento, puede también merecer diferentes parámetros de sanción social.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVIS, FLORINDO y VALDIVIA TAUCÁN, PANTO. “Musique communautaire et musique individuelle. Flutes et charangos du monde andin”, en AUBERT, LAURENT (ed.). *Mondes en musique*. Genève: Musée d’Ethnographie, 1991, págs. 49-64.
- BLACKING, JOHN. “El análisis cultural de la música” [traducido por Josep Martí i Pérez de la edición en inglés de 1967], en CRUCES, FRANCISCO (et al.) (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIbE: Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001, págs. 181-202.
- BOUQUIAUX, LUC et THOMAS, JACQUELINE (ed.). *Enquête et description des langues à tradition orale*. 3 ts. Société d’études linguistiques et anthropologiques de France. Paris: SELAF, 1976.
- CASTELLVÍ, MARCELINO DE y ESPINOSA PÉREZ, LUCAS. *Propedéutica etnolingüística y diccionario clasificador de las lenguas indoamericanas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Bernardino de Sahagún. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1958.
- CLASSEN, CONSTANCE. “Fundamentos de una antropología de los sentidos”. Disponible en <http://www.unesco.org/issj/rics153/classenpa.html>
- CRUCES, FRANCISCO. “Prólogo” a la edición de la obra *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIbE: Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001, págs. 9-15.
- DÍAZ VIANA, LUIS. *Música y Culturas: una aproximación antropológica a la etnomusicología*. Madrid: Editorial Eudema, 1993.
- FINNEGAN, RUTH. “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, en *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. Núms. 15-16, marzo-octubre 1998, 9-32.
- GEBHART-SAYER, ANGELIKA. “Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo”, en *América Indígena*. Vol. XLVI, núm. 1. Enero-marzo, 1986, págs. 189-218.
- HORNOSTEL, ERIC VON. “Los problemas de la musicología comparada” [traducido por Josep Martí i Pérez de la edición en alemán de 1905], en CRUCES, FRANCISCO (et al.) (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIbE: Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001, págs. 41-57.

- ILLIUS, BRUNO. "La 'Gran boa'. Arte y cosmología de los Shipibo-Conibo", en *Société suisse des Américanistes*. Bulletin 55-56. Genève, Suiza. Musée d'Ethnographie, 1991-1992, págs. 23-35.
- LE BRETON, DAVID. *La construction sociale de l'émotion*. Disponible en <http://www.univ-lille1.fr/culture>
- LUNA, LUIS EDUARDO. "Icaros: Magic Melodies among the Mestizo Shamans of the Peruvian Amazon", en LANGDON, JEAN y BAER, G. (coordinadores). *Portals of Power: Shamanism in South America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992, págs. 231-253.
- MARTÍNEZ, ROSALÍA. "El sajjra en la música de los jalq'a", en BAUMANN, MAX PETER (ed.). *Cosmología y música en los Andes*. International Institute for Traditional Music. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996, págs. 311-322.
- MERRIAM, ALAN P. "Definiciones de 'musicología comparada' y 'etnomusicología': una perspectiva histórico-teórica" [traducido por Luis Costa de la edición en inglés de 1977], en CRUCES, FRANCISCO (et al.) (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIBE: Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001, págs. 59-78.
- MYERS, HELEN P. "Etnomusicología" [traducido por José Antonio Gómez de la edición en inglés de 1992], en CRUCES, FRANCISCO (et al.) (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIBE: Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001, págs. 19-39.
- NETTL, BRUNO. "Últimas tendencias en etnomusicología" [traducido por Luis Costa de la edición en inglés de 1992], en CRUCES, FRANCISCO (et al.) (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIBE: Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001, págs. 115-154.
- RICE, THIMOTY. "Hacia la remodelación de la etnomusicología" [traducido por Miguel Ángel Berlanga de la edición en inglés de 1987], en CRUCES, FRANCISCO (et al.) (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. SIBE: Sociedad de Etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, 2001, págs. 155-178.
- SEEGER, ANTHONY. "Oratory is spoken, Myth is told and Song is sung, but they are all Music to my ears", en SHERZER, JOEL y URBAN, GREG (editores). *Native South American Discourse*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986, págs. 83-118.
- SURRALLES, ALEXANDRE. "Peut-on étudier les émotions des autres?", en *Sciences Humaines, hors séries*, núm. 23. Auxerres, 1998. págs. 38-41.
- TOWNSLEY, GRAHAM. "Song Paths. The ways and means of Yaminahua shamanic knowledge", en *L'Homme*. XXXIII (2-4), 1993, págs. 449-468.