

# Músicas, movimientos, colores en la fiesta andina. Ejemplos bolivianos\*

**Rosalía Martínez**

Universidad de París 8

## RESUMEN

*En la fiesta andina, la música suele tanto oírse como verse. Esta dimensión multisensorial de la situación musical no es únicamente el resultado de una yuxtaposición de elementos sonoros y visuales. El análisis de las articulaciones que los campesinos indígenas de la zona de Sucre (Bolivia) construyen entre sonidos, movimientos y colores revela la presencia de organizaciones singulares de la experiencia sensible que se caracterizan tanto por su espesor sensorial como por la manera en la cual se encuentran conectadas con otros campos del conocimiento. Estas formas de intersección culturalmente elaboradas implican el cuerpo mismo de los músicos, generando nuevas configuraciones perceptivas.*

*Palabras clave:* fiesta andina, interpretación sensorial, experiencia estética, danza.

---

\* Este texto es una versión castellana del artículo «Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine. Exemples boliviens», publicado en Francia en 2009 en la revista *Terrain 53 Voir la musique* (84-97). Aunque se ha buscado respetar el texto original, se han introducido algunos cambios que permiten precisar algunas ideas o que sugieren nuevas pistas de reflexión.

Recibido: mayo 2014. Aprobado: julio 2014.

ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXII, N.º 33, 2014, pp. 87-110

## **Music, movements and colors in Andean *fiesta*. Bolivian examples**

### *ABSTRACT*

*In the Andean fiesta music is as much intended to be seen as it is to be heard. The multisensorial aspect of musical performance is not just a matter of the juxtaposition of sounds and sights. The analysis of the articulations that indigenous peasants of Sucre (Bolivia) construct among sounds, movements and colors reveals an original organization of sensitive experience that is as much characterized by its sensory depth as it is by the ways it is linked to other domains of knowledge. The forms of culturally elaborated intersections that occur in the body of the musician lead to new perceptive configurations.*

*Keywords:* Andean *fiesta*, sensible interpretation, aesthetic experience, dance.

Una interpretación musical en vivo posee intrínsecamente una dimensión visual: se produce en un espacio físico y los gestos, los movimientos, así como la expresión de los músicos se exponen a la vista. Pero más allá de este hecho, las sociedades indígenas andinas suelen otorgar una atención especial a la dimensión espectacular<sup>1</sup> de la situación musical y pueden consagrar a sus aspectos visuales tanta energía y creatividad como las que invierten en los sonidos mismos. Es así como las músicas se encuentran indefectiblemente asociadas con los colores y el esplendor de los trajes, con el brillo de los pequeños espejos con los que los músicos suelen adornar sombreros y telas, con los movimientos de los cuerpos prolongados por la ondulación de las plumas. La ejecución musical se convierte, entonces, en una experiencia multisensorial de la cual la parte visual no es solo una consecuencia de la acción productora de los sonidos sino que se encuentra especialmente tratada a través de procedimientos distintos, más o menos complejos según los diferentes repertorios que son tocados.

En el marco del desarrollo de los estudios sensoriales en la década de 1990<sup>2</sup> y del surgimiento de una antropología de lo sensible que se interesa particularmente en el entrecruzamiento de los dominios perceptivos, algunos investigadores han destacado el carácter multisensorial de la experiencia estética amerindia (Classen, 1990; Tedlock, 1996). Constatando el rol central de la música en la saturación de los sentidos que caracteriza la fiesta andina, Stobart (2002) sugiere que los colores relucientes, los sabores, los olores y los sonidos brillantes se encuentran

---

<sup>1</sup> En el sentido de *lo que se ve*.

<sup>2</sup> Me refiero especialmente a los trabajos de los investigadores del CONSERT (Concordia Sensoria Research Team) de la Universidad Concordia (Canadá). Para un panorama sintético de estos trabajos, ver Howes y Marcoux (2006).

«asociados íntimamente con la expresión de las energías internas de los cuerpos» (p. 114). Recíprocamente, la energía vital encerrada en los cuerpos de los seres de las nuevas generaciones dependería «de la intensidad de la saturación multisensorial» lograda durante la fiesta (p. 114). Esta proposición de Stobart se inscribe en la continuidad de recientes estudios andinos que muestran cómo la asociación entre música y consumo de alcohol durante el ritual es concebida como un agente eficaz de la circulación de la energía del universo y de la transformación del mundo (Arnold, Jiménez y Yapita, 1992, pp. 117-119; Martínez, 2002).

Ejemplos provenientes de comunidades que pertenecen a los grupos quechua jalq'a<sup>3</sup> y yampara<sup>4</sup>, de la región de Sucre en Bolivia<sup>5</sup>, me permitirán mostrar que la cohabitación entre sonidos, movimientos y otros elementos visuales en el seno de la fiesta, más allá de producir la buscada saturación de los sentidos propia del ritual, da origen a formas de intersección elaboradas que organizan los sentidos en configuraciones singulares de la experiencia, configuraciones sensoriales que, además, pueden poseer una dimensión semiótica. De estas configuraciones exploraré dos: (i) la asociación entre emisión sonora y movimiento, y (ii) las analogías que pueden encontrarse entre lógicas de organización de la materia sonora y lógicas de organización de algunos elementos plásticos, en este caso, los colores de las vestimentas de los músicos. Ambas conciernen al universo de la visión<sup>6</sup>. Aunque el movimiento, cuyo estatus sensorial es particularmente complejo —volveré a ello más adelante—, no puede reducirse a sus componentes visuales, la posibilidad que ofrece de producir formas visuales es ampliamente utilizada por las sociedades andinas y es esencialmente desde esta perspectiva que será analizado aquí.

Señalemos que, en los grupos quechua de la región de Sucre, los músicos son varones, aunque en ciertos géneros musicales las mujeres participan cantando y bailando. Como en otros lugares de la Bolivia andina, la gran mayoría de la música forma parte de la acción ritual. Este origen no es de ningún modo un

---

<sup>3</sup> Los jalq'a son un grupo étnico de aproximadamente 35 000 personas. Agricultores y pastores, sus tierras se encuentran hacia el noroeste de la ciudad de Sucre.

<sup>4</sup> Los yampara —también conocidos bajo el exónimo *tarabuco*— forman un grupo de unas 15 000 personas que habitan en comunidades situadas al este de Sucre.

<sup>5</sup> Se trata principalmente aquí de las comunidades jalq'a de Irupampa y Potolo y de las comunidades yampara de Pisili, Pila Torre y Tomoroco.

<sup>6</sup> En un interesante trabajo posterior a este texto, Zoila Mendoza (2010) saca a luz la importancia cognitiva y emocional de la triada visión/sonidos/desplazamiento en la práctica de los peregrinos del Qoyllurit'i, en el Perú. Su análisis corrobora y abre nuevas perspectivas a algunas de las proposiciones que se presentaron en este artículo.

obstáculo para tocar las piezas musicales, llamadas genéricamente *wayñu*, en contextos tales como ceremonias cívicas, festivales o manifestaciones políticas. En dichas situaciones, y en la medida de lo posible, se busca interpretar las músicas *completitas*, es decir, con los elementos, vestimentas, objetos y movimientos que permiten restituir su dimensión visual. Esta observación plantea la cuestión de la autonomía sensorial de la acción musical: ¿hasta qué punto los componentes visuales pueden ser concebidos por los músicos como inherentes, consubstanciales de la experiencia sonora?

## MÚSICAS EN MOVIMIENTO

Escena corriente en una comunidad de la región: viniendo de lejos, después de un largo camino de dos o tres horas, un conjunto de músicos hermosamente vestidos llega a la casa del pasante (la persona que tiene a su cargo la fiesta). A lo largo del trayecto han tocado sus flautas de Pan *zampoña* y es de esta manera como cruzan la puerta. Tocando siempre sus instrumentos, dan largas vueltas en el patio y luego entran en una habitación para saludar con música la imagen del santo cuya fiesta se está celebrando y que es copiosamente regada con la chicha de numerosas libaciones, *ch'allas*, en su honor. Luego, sin posar aún sus instrumentos, vuelven otra vez al patio, que es el espacio ritual donde se realiza la convivencia. Allí, sin ninguna pausa todavía, inician otras piezas que ejecutan al mismo tiempo que se desplazan con pasos específicos, o a veces realizando algunas figuras coreográficas. Solo más tarde irán a servirse la comida preparada por el pasante, para después tomar nuevamente sus instrumentos y continuar tocando. La música interpretada en extensas secuencias se despliega a lo largo del ritual —que puede durar dos o tres días—, creando un ambiente sonoro casi ininterrumpido que define acústicamente el tiempo de la fiesta, distinguiéndolo del tiempo cotidiano.

Esta breve descripción evidencia dos características fundamentales e interrelacionadas de la práctica musical indígena: implica esfuerzo y resistencia física y pone en evidencia el movimiento corporal. Esfuerzo y resistencia pueden ser entendidos como un medio para alcanzar un estado psicósomático necesario a la experiencia ritual, situación límite del cuerpo acrecentada por los efectos del abundante consumo de alcohol y por la hiperventilación producida por el uso continuo de las flautas. Por su parte, los pasos, las vueltas y las figuras coreográficas realizadas por los instrumentistas —contribuyendo a su vez a producir ese estado de «cansancio sobrepasado» propio de los músicos andinos— generan la dimensión visual de la situación musical.



**Foto 1.** Músicos-bailarines yampara bailan *ayarichi* en el pueblo de Tarabuco. En esta forma músico-coreográfica el desplazamiento es continuo, sin ninguna pausa (foto de la autora).

### *Trayectorias audiovisuales*

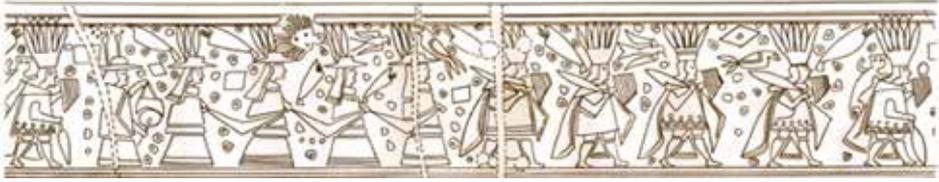
Uno de los rasgos más notables de las músicas indígenas —al menos colectivas— es su estrecha relación con el movimiento corporal y, en muchos casos, con los movimientos locomotores<sup>7</sup>, es decir, aquellos que suponen un desplazamiento del cuerpo sobre el suelo. Es usual, por otro lado, que en las situaciones formalizadas la música se interprete de pie. Los músicos pueden alternar momentos en los que no se desplazan con los desplazamientos mismos, que en general son más importantes que los primeros. Según los tipos de música o los diferentes momentos rituales, los músicos se mueven en círculo, avanzan en fila, en grupo compacto, o bien según una disposición especial, por ejemplo en dos filas paralelas.

Se puede establecer una relación entre la omnipresencia del desplazamiento y la organología regional. En efecto, no existe en las comunidades de la zona ningún instrumento que no pueda llevarse sobre el cuerpo. Esta situación —muy frecuente en el espacio cultural andino— se inscribe en una larga continuidad histórica, la iconografía precolombina y colonial muestra los instrumentos originarios de los Andes tocados caminando. Es interesante constatar que cuando grandes instrumentos de cuerdas occidentales<sup>8</sup> han sido adoptados por las sociedades indígenas, como el arpa en la región de Ayacucho en el Perú, a menudo

---

<sup>7</sup> Sobre la importancia de los movimientos no locomotores, especialmente de los gestos musicales en los Andes ver Martínez (2001).

<sup>8</sup> Fuera del arco musical, no se han encontrado trazas de la presencia de instrumentos de cuerda en América precolombina.



**Figura 1.** Detalle de un *qero* colonial de los siglos XVII o XVIII<sup>9</sup>. A la derecha los músicos emplumados avanzan en fila india tocando sus flautas. A la izquierda, las mujeres, igualmente en fila, van tocando el tambor *t'inya*.

han sido modificados para permitir a los músicos transportarlos y tocarlos desplazándose.

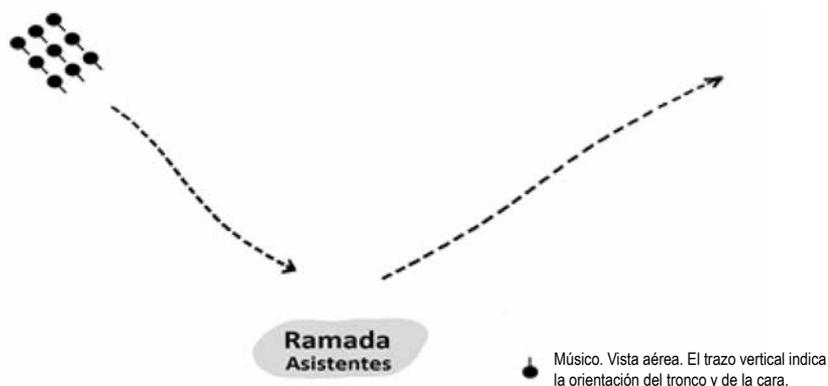
Los desplazamientos musicales se realizan en diferentes escalas: entre la comunidad y un santuario lejano, entre diferentes espacios rituales de una misma comunidad (la iglesia, la casa del pasante, la casa de las autoridades tradicionales), y finalmente, en el interior de un mismo espacio ritual, especialmente el patio del pasante o el patio de la iglesia. Estos desplazamientos corresponden a una manera *natural* de practicar la música y pueden efectuarse sobre gran parte de las piezas musicales; sin embargo, cuando se quiere específicamente subrayar que se está yendo de un punto a otro, se ejecutan músicas especiales que significan ellas mismas la transición, el paso de un estado o de un lugar a otro. Estas músicas son denominadas en castellano *pasacalle* o en quechua *llampuriy*: «ir camino» (Martínez, 2001, p. 173)<sup>10</sup>.

Estos trayectos continuos generan una percepción cinética del sonido. Se trata de sonidos en movimiento, de sonidos que se alejan, se acercan, se desplazan en una dirección o en otra. Cuando en una fiesta la asistencia está sentada bajo la sombra de la ramada que se construye en el patio del pasante, es así que se percibe la música. Desde este lugar, se pueden tener diversas percepciones del movimiento sonoro. La más simple es creada cuando el grupo de los músicos en su conjunto se desplaza de manera compacta en el espacio, alejándose o acercándose (figura 2). Se percibe entonces claramente la trayectoria del sonido.

Las trayectorias musicales pueden dar lugar a un segundo fenómeno: el surgimiento perceptivo de una forma del espacio —me refiero al espacio físico y no al «espacio imaginario» recreado por nuestras percepciones (Risset, 2005, p. 105)—.

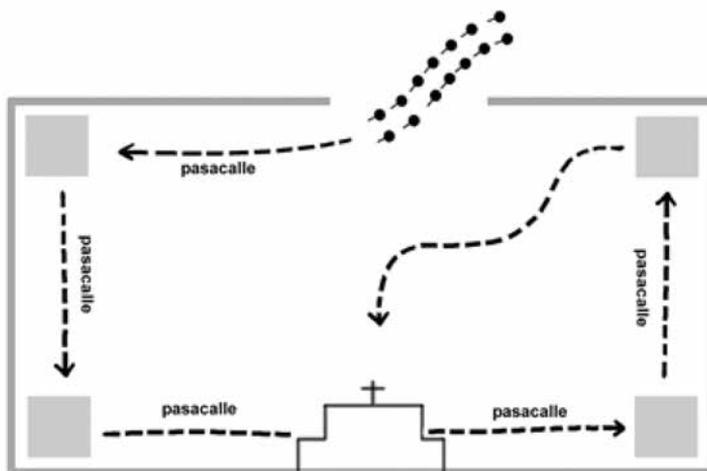
<sup>9</sup> *Qero* de estilo probablemente cusqueño (Museo Arqueológico de la Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa). Dibujo de Clara Yáñez. Agradezco a José Luis Martínez por haberme proporcionado esta imagen y la información correspondiente.

<sup>10</sup> Sobre las significaciones ligadas a los pasacalles y otras músicas específicas para desplazarse ver Martínez (2001) y Mendoza (2010).



**Figura 2.** Percepción del sonido en movimiento. Los músicos se acercan y se alejan.

Los músicos indígenas manipulan esta posibilidad de crear una nueva conciencia del espacio por intermedio de la música. Pueden, por ejemplo, delimitar un espacio ritual señalando sus límites, y marcar precisamente en su interior algunos lugares. Esto ocurre, por ejemplo, cuando al inicio de una fiesta el grupo de músicos penetra en el patio de la iglesia, da vuelta en su alrededor tocando un pasacalle y marcan ritualmente las cuatro esquinas deteniéndose en ellas e interpretando piezas musicales específicas (figura 3).



■ Altos rituales en cada esquina.

**Figura 3.** Patio de la iglesia. Marcando musicalmente las cuatro esquinas.

Otra experiencia perceptiva se produce si el grupo musical se desplaza en círculos en un mismo lugar. Entonces, el oyente detenido en un punto escucha pasar los sonidos de los distintos instrumentos de manera comparable al efecto producido por los caballos de madera de un carrusel.

Ahora bien, son los cuerpos de los músicos quienes vuelven visibles estas trayectorias sonoras, tanto más cuanto la mirada del espectador es cautivada por la ejecución de otros movimientos corporales —pasos, pequeñas vueltas, balanceos del torso—, e igualmente por los colores de las vestimentas. Son trayectorias en que la parte visual y la parte musical se confunden en un fenómeno de interpenetración sensorial gracias a la simultaneidad, la *sincretis* —neologismo propuesto por el musicólogo Michel Chion (2006, p. 60) para designar la síntesis entre la sensación sonora y la sensación visual producida por el sincronismo entre imagen y sonido—.

### *Trazados en el suelo*

Para el carnaval (*pujllay*), ritual agrícola de renovación de la vida, los jalq'a erigen en los patios de las casas un altar llamado *pukara*, una cruz cubierta de plantas de maíz, de hojas verdes y flores en signo de abundancia. Tocando sus flautas *thurumi*, sus clarinetes *erqe* o bien un charango, los músicos, hombres o mujeres<sup>11</sup>, dan vueltas a la cruz en el sentido contrario al de las agujas de un reloj. De vez en cuando, cada uno gira sobre sí mismo, y esto con una pequeña aceleración del cuerpo:

Un observador occidental podría calificar de danza estos movimientos. No es el caso de los jalq'a, quienes los asimilan corrientemente a la marcha (*puriy*). En otros momentos, con otras músicas, este mismo grupo va a *bailar*. Las conceptualizaciones indígenas operan una distinción entre bailar (*tusuy*), que se aplica más bien a la realización de figuras coreográficas y un caminar bailando, o caminar bailando-tocando, calificado más bien de *marcha*. Sin embargo, los límites entre estas dos categorías pueden a veces ser borrosos y la segunda situación ha sido a veces calificada por algunas personas como *bailar*.

<sup>11</sup> En carnaval, las mujeres jalq'a tocan el clarinete *erqe*. Se trata de una excepción ritual, puesto que, como en el resto de los Andes, las mujeres de la zona no tocan los aerófonos.

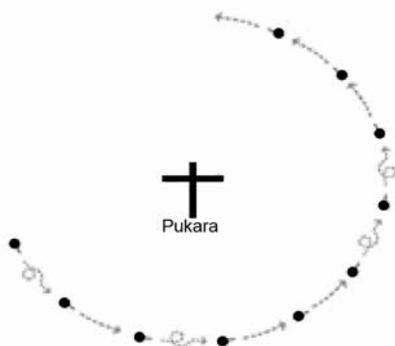


Figura 4. Rueda y giros de los músicos en el carnaval jalq'a.

Identificados o no con un baile, estos recorridos realizados por los músicos hacen surgir formas visuales y diseñan en el suelo figuras relativamente sencillas círculos, «zigzag», «ojos», y a veces figuras más complejas que constituyen verdaderas coreografías (Martínez, 2001, pp. 172-173). Se trata en ese caso de músicos-bailarines. En efecto, en toda esta región de Bolivia la música se encuentra recurrentemente asociada al baile, sea que los músicos y los bailarines se encuentren repartidos en dos grupos distintos denominados respectivamente «músicos» (en castellano) y «bailarines» o *tusujkuna* (en quechua), sea bajo la figura única de músicos-bailarines. En ese caso, son designados por la gente indiferentemente de una u otra manera<sup>12</sup>.

Sin embargo, es importante tomar en cuenta la distancia existente entre estas denominaciones y la experiencia concreta que ellas suponen. Tal como se ha señalado, la práctica de los *músicos* comporta, en niveles más o menos importantes, un aspecto visual y coreográfico. Inversamente, los bailarines también producen sonido, y más aún, música. Suelen llevar sobre el cuerpo idiófonos (sonajas, campanillas y otros), golpean el suelo con los pies marcando la pulsación musical o realizando motivos rítmicos, cantan y pueden tocar además un instrumento. Las fronteras entre lo que se reconoce como *baile* y lo que se reconoce como *música* son siempre imprecisas, ambiguas, y esto es una elección cultural que probablemente tiene que ver con la creación de la multisensorialidad estética.

Varias de las figuras que realizan los bailarines del *pujllay* yampara, como las que realizan los músicos-bailarines de *ayarichi*, del mismo grupo étnico no son exclusivas de la expresión músico-coreográfica. Corresponden a motivos que se

<sup>12</sup> Los jalq'a pueden igualmente decir «músicos de *pujllay*» (carnaval) o «bailarines de *pujllay*».

encuentran igualmente en la otra expresión estética central de esta sociedad, el tejido. Son los motivos del *axsu*, la pieza central de la vestimenta femenina, un rectángulo tejido que se lleva en la parte inferior del cuerpo sobre el vestido (*almilla*).



**Foto 2.** Bailarines del *pujllay yampara*, en el pueblo de Tarabuco. Llevan campanillas en el cincho y grandes espuelas en los pies que son verdaderos instrumentos musicales (los discos se entrechocan). Con sus altas ojotas de madera golpean fuertemente el suelo marcando la pulsación. Hay momentos en que, además, cantan o bailan tocando la flauta *pinkillo* (foto de la autora).

De una deslumbrante belleza, un *axsu* siempre es una pieza única; sin embargo, los colores y la organización del espacio, así como los motivos que la componen, son códigos sensibles compartidos a través de los cuales cada comunidad, cada grupo de esta parte de Bolivia, construye su identidad. A través de un proceso creativo que presenta numerosas similitudes con el de los repertorios gráficos amazónicos descrito por Déléage (2007), un motivo básico es realizado bajo múltiples variantes. Luego, combinado con otros, da origen a motivos compuestos que a su vez se integran en conjuntos más extensos. El motivo básico no se encuentra nunca materializado en su forma más esquemática. De esta manera, el motivo llamado zigzag (*kenq'o*), por ejemplo, no está constituido por una sola línea rota sino que aparece siempre como una figura delimitada por dos líneas paralelas que integran otros motivos en el espacio central (Cereceda, Dávalos y Mejía, 1993, p. 32).

Encontramos un proceso semejante en las formas músico-coreográficas *yampara*. Cuando tienen nombre —no es siempre el caso—, las figuras de la danza remiten a un motivo de base que puede ser realizado de manera diferente según las comunidades. Enseguida, estas figuras se encadenan con otras para generar creaciones coreográficas más desarrolladas.



Foto 3. Motivo textil yampara, zigzag en la banda central (foto V. Cereceda).

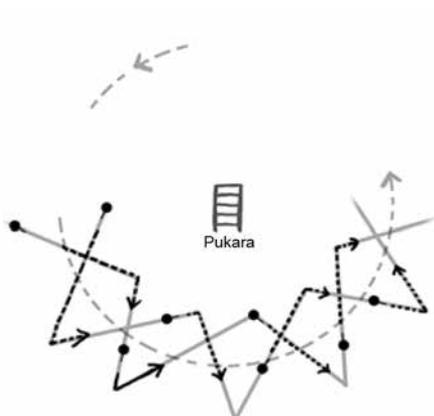


Figura 5. Zigzag (*kenq'o*) de los bailarines de la comunidad de Tomoroco. Se efectúa bailando en círculo alrededor del altar llamado *pukara*.



Foto 4. Motivo textil yampara. Rombo llamado *ñawi-ñawi*, «ojos».

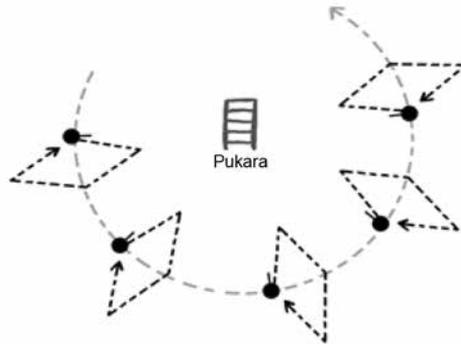


Figura 6. *Nawi-ñawi* bailado en la comunidad de Miskhamayu.

La relación que los yampara establecen entre motivos bailados y los motivos tejidos forma parte de una importante red analógica que une en los Andes música, expresión coreográfica y universo textil, y que ha comenzado a ser investigada por algunos autores. En lo que se refiere a las relaciones entre danza y producción textil —tal vez las más visibles—, los trabajos de Van Kessel sacaron a luz las analogías que existen entre los principios estructuradores de las danzas en el peregrinaje de La Tirana en Chile y aquellos que organizan ciertas producciones textiles, como las hondas tejidas (1982). Isomorfismos entre figuras de la danza y del tejido han sido observados por Stobart entre los macha del norte de Potosí (2006, p. 89) y Arnold (1992, p. 34), quien apoyándose en una abundante etnografía, muestra la importancia social que los *qaqachaka*, del norte de Potosí igualmente, acuerdan a estas relaciones (1992).

Constatando que los mismos principios que estructuran los textiles andinos (jerarquía, simetría, repetición de un mismo elemento a diferentes escalas o bipartición), pueden encontrarse igualmente en otros tipos de soporte (gráficos, sonoros y otros), Sophie Desrosiers se interroga sobre la importancia del textil en los Andes en cuanto matriz de las otras formas estéticas, e incluso, de otros sectores de la actividad social (1997, pp. 168-170). A esta cuestión responde de alguna manera la etnografía *qaqachaka* trabajada por Arnold y Yapita (1998), de la cual emerge una estrecha imbricación conceptual y cognitiva entre las artes manuales (hilar, trenzar y tejer), el canto femenino y otras actividades productivas como el pastoreo.

De hecho, la unidad entre danza, universo textil y música constituye un paradigma panandino que puede manifestarse en distintos grados y bajo formas diferentes según las regiones y los grupos étnicos y que al parecer ha atravesado

los siglos. Al estudiar los soportes de la memoria, Abercrombie muestra que en los Andes precolombinos las prácticas memoriales articulaban el paisaje con secuencias codificadas en la vestimenta tejida, en los hilos «retorcidos y anudados» de los quipus y en las «canciones-bailes e historias poéticamente ‘tejidas’» (2006 [1998], p. 245).

Ahora bien, en este paradigma, de manera general, es el tejido lo que sirve de modelo cognitivo a la interpretación de los otros campos del conocimiento. Por ejemplo, cuando los músicos-bailarines empiezan a efectuar figuras coreográficas complejas, la gente dice que «están trenzando» (*simp'ashanku*), y como es conocido, este mismo verbo (*simp'ay*) designa la técnica de sonidos entrelazados<sup>13</sup> que se utiliza al interpretar las *zampoñas*. La realización de figuras coreográficas es también comparada con «tejer el *pallay*», la parte decorada del *axsu*, mientras que el simple desplazamiento de músicos y bailarines fue asimilado por amigos músicos a la parte del *axsu* sin ornamentación llamada *pampa*.

Sin embargo, en el caso de los motivos bailados, los músicos o bailarines yampara no dicen imitar o inspirarse en los tejidos. Aseguran que bailar los motivos «es igual nomás» (*quiquillan*) que tejerlos en el textil. ¿Se puede entender las figuras bailadas y los motivos tejidos, la figura en zigzag o los rombos denominados «ojos», por ejemplo, como figuraciones de otras entidades? ¿Y cuál sería el estatus ontológico de las entidades evocadas? Tal vez no sea una coincidencia que motivos bailados y tejidos por los yampara, como el rombo o el zigzag, formen parte de una iconografía ampliamente difundida en los Andes desde los tiempos precolombinos y que portarían significaciones propias. Arnold observa una relación entre el motivo del rombo, el ombligo femenino y la fertilidad (2007, p. 119) y Allen (citada por Arnold) ha constatado la presencia de imágenes en los *qeros* coloniales, que a menudo asocian a la mujer con rombos rojos (2002, p. 188).

Pero, como su nombre lo indica, los rombos textiles (y bailados), son también «ojos» que, como sugiere Abercrombie, servirían de puntos de acceso al inframundo y al pasado, llamado igualmente en aymara *layra timpu*, «tiempo del ojo» (2006, p. 241). Así, sin necesariamente referirse directamente a los «ojos» textiles, los motivos bailados de los yampara podrían entenderse como figuraciones icónicas que, al mismo nivel que los motivos tejidos, evocan estos «ojos» culturales a través de los cuales las sociedades indígenas se conectaban y conectan a su pasado.

<sup>13</sup> Técnica musical que consiste en que las notas de una melodía se reparten entre dos instrumentos que forman un par (considerados comúnmente como macho y hembra).

Volviendo ahora a un punto de vista perceptivo, lo que genera la realización de estas figuras coreográficas en una unidad tan íntima con el sonido —en el caso de los músicos-bailarines son producidas por los mismos cuerpos— no son imágenes en movimiento *acompañadas* por la música, ni tampoco música *acompañada* por imágenes, sino más bien, gracias al fenómeno de síncreisis, una experiencia tercera que no puede reducirse a ninguno de sus dos componentes. Y esto tanto desde el punto de vista de los participantes a la fiesta que del de los músicos-bailarines mismos.

En las sociedades jalq'a y yampara, la música puede existir de manera autónoma, sin una dimensión visual construida. Se trata, en general, de contextos de interpretación individuales y no formalizados, pero a partir del momento en que se desea tocar colectivamente, la asociación con el movimiento deviene a menudo necesaria. En ocasiones en las que he grabado música fuera de contexto, he podido constatar el malestar que experimentan los músicos al tocar una pieza sin moverse, lo que generalmente repercute en la calidad de la interpretación. A menudo, las versiones grabadas sin moverse son para los músicos decepcionantes, «sin fuerza». Esto revela el grado de interiorización que puede tener la asociación entre la música y el desplazamiento, ya no solo para los participantes a la fiesta que ven los movimientos, sino también para los músicos que los realizan. Experiencia que adquiere mayor densidad cuando los cuerpos realizan motivos como los *ñawi-ñawi*, que movilizan todo un mundo de contenidos culturales.

## MÚSICAS, COLORES

La fiesta supone —por lo menos idealmente— largos momentos en los cuales el espacio se encuentra repleto de sonido. Petardos, explosiones de dinamita, a veces el sonido de campanas, se superponen a la música y al rumor de las conversaciones. Los movimientos de los músicos y el baile hacen crecer la intensidad de la experiencia sensorial, más aún si, bajo la cruda luz del sol de altura, sus cuerpos van vestidos con materias, colores y formas de una imaginación desbordante.

Los colores de las vestimentas de los músicos o de los bailarines «atrapan los ojos» de quienes los miran y agregan una nueva experiencia sensorial a la música *en* movimiento. Sin embargo, la frecuente asociación entre práctica musical y abundante presencia del color en el ritual no puede únicamente interpretarse en una perspectiva sensorial. El ejemplo de los músicos jalq'a llamados *monos*, músicos que hace aún veinte años tocaban en numerosas comunidades

de la región<sup>14</sup>, muestra cómo las construcciones musicales y el cromatismo de las piezas de la vestimenta pueden articularse en organizaciones sensibles productoras de significación. En otros términos, exploraré aquí la dimensión semiótica que pueden tener algunas configuraciones multisensoriales.

### *Los monos y la acción ritual*

El grupo musical llamado *monos* toca en fiestas y peregrinajes de la estación seca. Está constituido generalmente por un *mono mayor* y un *segundo*, a veces más, cuyo instrumento es la quena. Los monos son acompañados por un cajero y al menos dos *bandereros*, quienes, detrás de los monos, hacen flamear sus grandes banderas de colores siguiendo el ritmo de la caja.

En las comunidades jalq'a, la música y el baile son saberes no especializados compartidos por todos. El caso de los monos constituye, sin embargo, una excepción. Los músicos (cajero y monos) son considerados como maestros. Poseedores de un gran conocimiento del ritual, saben cómo, cuándo y dónde se debe desarrollar cada una de las acciones importantes de este. Por otro lado, su repertorio se encuentra en estrecha relación con el consumo de alcohol en la fiesta. Diversas piezas musicales estimulan el beber, invitando la asistencia a alcanzar un cierto estado de embriaguez que puede asimilarse a las prácticas rituales que implican un estado de transformación de la consciencia (Martínez, 2002).

Aunque los monos se definen como músicos, son igualmente actores. Hablan con una voz aguda, de falsete, que se encuentra igualmente en otros personajes andinos de carácter humorístico. Realizando continuamente bromas, persiguen a las jovencitas y las agarran por detrás, evocando así el apareamiento animal. Roban huevos en las casas, siembran la cizaña con malicia, comentan la maldad de alguien o la tacañería del pasante. Las normas rituales prohíben enfadarse y estoicamente las víctimas de los monos deben reírse de sus travesuras. Su rol es crear el desorden en el ritual por medio del humor. El mono pertenece al inframundo (*ukhupacha*), y de la misma manera que otros seres provenientes de esta parte del universo, sus acciones comportan un elemento perturbador del orden social. Al contrario, el cajero no encarna ningún personaje y es solo un músico. Participa en la parte seria del rito: guía en los rezos, lleva el estandarte. Cajero y mono mayor forman una suerte de pareja ritual en la cual uno participa en la faz «derecha» de la sacralidad y el otro de su «revers» de humor y burla (Martínez 2002, p. 417).

---

<sup>14</sup> Tuve la suerte de oír y trabajar con los pocos monos que van quedando en Potolo, especialmente con Gregorio Mamani, Pablo Vilca, Agustín Villa y Felipe Yupanqui.



Foto 5. Mono de la comunidad jalq'a de Milluni (foto de la autora).

Los monos intervienen en las fiestas que los jalq'a dedican a diversos santos católicos, sobre todo entre los meses de julio y octubre. Por oposición a la estación de las lluvias a la que están asociadas las almas de los muertos, los seres del inframundo y el desorden, esta época del año remite al orden y a la conservación del mundo (Martínez, 1994, pp. 284-285). Así, al introducir el desorden en el ritual, los monos interrumpen —por el lapso de la fiesta<sup>15</sup>— el tiempo del orden (p. 241). Rupturas pensadas como necesarias, pues en caso contrario, dicen los músicos, «estaríamos siempre como durmiendo».

### *Organizaciones sonoras*

Dentro del grupo de los monos, los roles musicales se encuentran también jerarquizados. Cuando hay dos monos —formación muy frecuente en las comunidades de Potolo y Purunquila—, el músico más reconocido es el mono mayor, y el otro, «su segundo». Ambos aseguran que ejecutan con sus quenenas la misma pieza musical y «hacen la misma cosa». Pero el resultado musical es sorprendente. No se trata de dos flautas interpretando paralelamente la misma melodía, como ocurre en otras regiones de Bolivia cuando se toca en grupo los instrumentos de viento, sino que se distingue, con cierta dificultad, una melodía principal, interpretada por el mono mayor, y atrás, en un segundo plano, otra «borrosa» y al mismo tiempo desfasada, una suerte de sombra de la primera que se escucha a

<sup>15</sup> Una fiesta se extiende por lo menos durante tres días.

veces con gran dificultad. Se trata de un efecto producido intencionalmente por medio de tres procedimientos.

En primer lugar, ambas queñas no tocan realmente juntas, no buscan coordinarse de manera estricta. El primer mono siempre empieza primero y el otro lo sigue, «uno va delante, el otro detrás, como atrasado»<sup>16</sup>, dicen los músicos. Es un desfase libre que varía entre distintas interpretaciones de la misma pieza y que toma poco en cuenta el resultado sonoro de la superposición. Además, el segundo no toca exactamente la misma melodía, sino algo que se le aproxima, una línea que evoca la primera sin imitarla exactamente. Por último, se toca esta segunda melodía muy despacito (*tumpita*), a veces de manera casi inaudible.

De la conjunción de estos tres procedimientos derivan construcciones sonoras que se pueden calificar de confusas, difíciles de percibir, poco ordenadas. La dificultad perceptiva y el desorden hacen parte de una estética jalq'a que aparece en otras músicas, especialmente la de carnaval, donde procedimientos semejantes son llevados al extremo y crean un verdadero «desorden» musical calificado en quechua de *chaxru*, palabra que se puede traducir como «confusión», «desorden». Ahora bien, estas músicas aparecen siempre relacionadas con entidades del inframundo, entidades que, como se sabe, suelen connotar el desorden. Así, al igual que las acciones rituales, las producciones musicales poco ordenadas y confusas de los monos introducen en la fiesta la experiencia de un desorden social y cosmológico que es vivido con mucho humor.

### *Organizaciones visuales*

Concebidos como seres vivos, con corporalidad y un espíritu que les da aliento y voz (Arnold, Yapita y Espejo, 2007, p. 69), los textiles andinos están dotados de sentido. En este contexto, las significaciones se producen por las formas de organización del espacio, por los motivos, incluso si son abstractos, no icónicos (Cereceda *et al.*, 1993), o bien por las técnicas de tejido (Desrosiers, 1988). Además, sus magníficas y sabias combinaciones del color no solo responden a la motivación estética de las tejedoras. Algunas organizaciones cromáticas poseen contenidos que les son propios, como las degradaciones del color en los textiles aymara denominadas *k'isas*, que se inspiran en el arcoíris sin buscar su imitación y están vinculadas con estados del ser, tales como una disminución de la consciencia o la intensificación de la sensualidad (Cereceda, 1987, pp. 184-216).

---

<sup>16</sup> En quechua, *ujnin qhepapi, ujnin ñaupajpi*.

Los trabajos de Cereceda muestran que los colores no constituyen unidades de sentido aisladas; las significaciones provienen de la combinación de colores, así como de la manera en que estos realizan concretamente contrastes sensibles, tal como el de lo claro y lo oscuro que encarna la oposición cosmológica entre la luz y la sombra (Cereceda, 1978, p. 1025). Además, las mismas lógicas de organización del color que se encuentran en los tejidos pueden hallarse en otros soportes visuales, en la combinación de las piezas de la vestimenta o en la decoración de los objetos rituales y de los instrumentos de música.

¿Qué dicen los colores de los trajes de los monos? A diferencia de los elegantes trajes bordados utilizados por los músicos jalq'a en otras oportunidades, como el carnaval, el de los monos es simple y voluntariamente poco elaborado. Se trata básicamente de un pantalón cubierto con una camisa larga y de un sombrero de piel de oveja sin curtir, teñida con dos o tres colores. A veces, pedazos de cuero cuelgan de diversas partes del cuerpo para recordar el origen animal del personaje y su vínculo con el mundo salvaje. Nada sugiere aquí riqueza o abundancia. Esta característica general del traje expresa la «pobreza» del mono. «Nada queda en su casa, todo se va», dice la gente, refiriéndose a su imposibilidad de acumular riquezas. Por extensión, esta condición se aplica a la persona del músico mismo, de quien se dice que mantiene vínculos peligrosos con las entidades del inframundo.



**Foto 6.** Monos: colores contrastantes del pantalón (foto de la autora).

Los monos están siempre vestidos con dos colores contrastantes (amarillo y morado, verde y anaranjado, azul y rojo, por ejemplo). La distribución de estos dos colores —variable según las comunidades— pone siempre de relieve

una lateralidad. A menudo el lado izquierdo del cuerpo, brazo y pierna, es de un color, mientras el lado derecho lo es de otro. A veces, solo el pantalón está teñido de esta manera y la camisa contiene grandes manchas de estos mismos colores.

Esta manera de vestirse, común a varios personajes rituales humorísticos del mundo andino<sup>17</sup> cercanos al mono jalq'a, como los pepinos y los *kusillo* aymara<sup>18</sup>, por ejemplo, remite a una noción central de las culturas andinas: la de *allqa*, término que designa el contraste entre lo claro y lo oscuro (negro y blanco, por ejemplo), o bien entre colores que el ojo «percibe como opuestos» (Cereceda, 1987, p. 196). El contraste óptico expresa una idea de disyunción (dos elementos que no pueden estar juntos) o a veces de contrariedad (Cereceda, 1990, p. 69).

Las tejedoras resuelven la disyunción a través de diferentes procesos de mediación (degradación, entrecruzamiento de bandas). Estas formas de *allqa* con mediación que se refieren a la captación óptica de la nitidez connotan valores de inteligencia, de comprensión (Cereceda, 1990, p. 87), de coraje (Arnold *et al.*, 2007, p. 110).



**Foto 7.** *Allqa* con mediación: yuxtapuestas, franjas claras y oscuras entrecruzan una en la otra una línea muy fina. Al centro, la transición de la luz a la oscuridad se realiza por medio de una sutil degradación (tejido de Isluga, norte de Chile).

Sin embargo, el cromatismo del traje del mono corresponde a otra forma de *allqa* en la cual los colores no presentan ningún elemento de mediación. En este caso, su sentido connota los valores de trastorno, de ruptura o de cambio: el *allqa* anticipa o marca la ruptura de un orden (Cereceda, 1990, pp. 87-88).

---

<sup>17</sup> La asociación entre personajes rituales cómicos y la distribución lateral del color en el traje es probablemente de origen hispánico. Sin embargo, en los Andes se le ha agregado nuevos contenidos, como la relación con el *ukhupacha*, «el mundo de abajo».

<sup>18</sup> En aymara, *kusillo* también significa igualmente «mono».

Es así que, significando ambas la ruptura del orden, organización cromática y organización sonora, dialogan según un principio de intertextualidad. Las construcciones sensibles, cada cual con sus propios materiales y su propia gramática, se articulan a la vez con la acción ritual en la redundancia. Esta redundancia que reúne experiencia sensorial y producción de la significación es tal vez lo que explica la intensa emoción provocada en la asistencia cuando en la víspera de una fiesta los monos irrumpen en la casa del pasante hablando con sus voces agudas y tocando sus quenás y tambores.

## SÍNTESIS

Sonidos, movimientos, colores se encuentran en la fiesta bajo modalidades de intersección que, al sobrepasar el marco de una mera cohabitación, constituyen en sí mismas verdaderas construcciones culturales. Dos aspectos de estas me parecen especialmente notables. En primer lugar, el nivel de interpenetración sensorial que ellas suponen, particularmente en lo que se refiere a los vínculos entre música y movimiento; enseguida, la manera en que se encuentran imbricadas con otros campos de la vida social, movilizandolos contenidos compartidos colectivamente. Como cuando los bailarines danzan los motivos del universo textil o cuando las músicas y los colores del traje de los monos dan una dimensión sensible a una categoría cosmológica.

A lo largo de este trabajo he priorizado el punto de vista de los auditores-espectadores sobre el de los músicos (o de los músicos-bailarines), dos posturas distintas que implican experiencias diferentes. Así, podemos preguntarnos: ¿en qué medida el movimiento produce sensación visual para los que ejecutan la música? Las músicas jalq'a y yampara son en gran medida colectivas; si los músicos no ven sus propios cuerpos evolucionando en el espacio, pueden visualizar el de los otros cantantes o instrumentistas que se desplazan conjuntamente volviéndose a su vez también espectadores<sup>19</sup>.

Sin embargo, el movimiento no puede reducirse a la visión. Según Berthoz (2008), se trataría de un «sexto sentido»: el sentido del movimiento (kinestesia), cuya originalidad es de movilizar varios captos, dentro de los cuales están los de la vista (Berthoz, 2008, p. 33). Los músicos parecen otorgar a la dimensión

<sup>19</sup> Habría que estudiar, sin embargo, la diferencia perceptiva que se produce entre un espectador en movimiento y un espectador que se encuentra en un punto fijo.

kinestésica del movimiento más importancia que al registro visual, lo que confirman numerosos discursos que insisten en la «alegría» de tocar «moviéndose».

Con respecto a los asistentes a la fiesta, los que oyen y ven, ¿sienten el movimiento únicamente como una experiencia de la visión? «¡Ah, todo esto da ganas de bailar!», me dice un joven yampara al ver la energía de los bailarines de *pujllay*. Guisgand (2005) da una interesante respuesta a esta pregunta: «Lo que distingo como *siendo* baile —dice— es menos lo que veo del gesto que lo que recibo de parte del movimiento que me mueve» (p. 71). En esta misma perspectiva, Godart (2001) define la danza como «una relación de empatía kinestésica» (p. 79 citado por Guisgand, 2005, p. 73). Los movimientos de los bailarines son así experimentados en los cuerpos de los mismos espectadores, proceso que se amplifica cuando los espectadores son o han sido también bailarines (Guisgand 2005, p. 73). Es el caso de estas sociedades indígenas en las cuales la música y el baile son desde temprano en la vida practicados por todos<sup>20</sup>.

¿Qué sucede con los colores? Su encuentro con los sonidos parece realizarse más sobre la modalidad de una yuxtaposición de experiencias distintas que sobre una interpenetración sensorial. M. Chion considera que no puede existir intersección sensorial entre ambos (2006, p. 57); sin embargo, compositores occidentales y neurobiólogos han comprobado que existen personas sinestésicas que «ven» interiormente los colores de los sonidos, aunque se trataría al parecer de casos aislados. Los discursos indígenas no establecen ningún paralelismo ni vínculo metafórico entre sonidos y colores. Tal como se ha mostrado, más allá de la yuxtaposición sensorial, su relación se construye en la fiesta en un plano semiótico, a través de la producción de significaciones compartidas.

Así, en el contexto de la fiesta y en un juego de interacciones múltiples, sonidos, movimientos y colores se encuentran organizados en configuraciones sensoriales y semióticas singulares que dan complejidad y espesor a la experiencia sensible del mundo.

---

<sup>20</sup> La cuestión de la empatía probablemente se encuentra en relación con el fenómeno de las neuronas espejo descubierto por Rizzolati; estas neuronas se activan igualmente cuando un individuo ejecuta una acción que cuando él observa otro individuo realizar la misma acción (Berthoz, 2008, p. 26).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abercrombie, Thomas (2006 [1998]). *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia de una comunidad andina*. La Paz: IFEA, IEB, ASDI.
- Allen, Catherine (2002). The Incas Have Gone Inside: Pattern and Persistence in Andean Iconography. *Anthropology and Aesthetics*, 42, 180-203.
- Arnold, Denise (1992). En el corazón de la plaza tejida: el wayñu en Qaqachaka. *Reunión anual de etnología*. La Paz: MUSEF, pp. 17-70.
- Arnold Denise, Domingo Jiménez y Juan de Dios Yapita (1992). *Hacia un orden andino de las cosas. Tres pistas de los Andes meridionales*. La Paz: Hisbol, ILCA.
- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita (1998). *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Hisbol, ILCA.
- Arnold, Denise, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA, Plural.
- Berthoz, Alain (2008). *Le sens du mouvement*. París: Odile Jacob.
- Cereceda, Verónica (1978). Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga. *Annales*, 33(5-6), 1017-1035.
- Cereceda, Verónica (1987). Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 133-231). La Paz: Hisbol, 133-231.
- Cereceda, Verónica (1990). A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4, 57-104.
- Cereceda, Verónica, Jhonny Dávalos y Jaime Mejía (1993). *Una diferencia, un sentido. Los diseños de los textiles tarabuco y jalq'a*. Sucre: ASUR.
- Chion, Michel (2006). Le son et l'image. *Les cahiers du collège iconique. Communications et débats*, 49-84.
- Classen, Constance (1990). Sweet Colors, Fragrant Songs: Sensory Models of the Andes and the Amazon. *American Ethnologist*, 4, 722-735.
- Déléage, Pierre (2007). Le répertoire graphique amazonien. *Journal de la Société des Américanistes*, 93(1), 97-126.
- Desrosiers, Sophie (1988). Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins. *Techniques & Culture*, 12, 21-56.
- Desrosiers, Sophie (1997). Textes et techniques, savoir-faire et messages codés dans les textiles des Andes. *Techniques & Culture. De la Chine et des Andes*, 29, 155-173.

- Godart, Hubert (2001). L'enfant interprète, le regard de l'adulte. *Balises*, 1.
- Guisgand, Philippe (2005). Rendre visible. *Filigrane. Traces d'invisible*, 2, 69-85.
- Howes, David y Jean-Sébastien Marcoux (2006). Introduction à la culture sensible. *Anthropologie et Sociétés. La culture sensible*, 30(3), 7-17.
- Martínez, Rosalía (1994). *Musiques de l'ordre, musiques du désordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*. Tesis de doctorado en Etnomusicología, Universidad de París X.
- Martínez, Rosalía (2001). Autour du geste musical andin. *Cahiers des musiques traditionnelles. Nouveaux enjeux*, 9, 167-180.
- Martínez, Rosalía (2002). Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalq'a. En W. Sanchez (ed.), *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad* (pp. 413-434). Cochabamba: Fundación Simón Patiño.
- Mendoza, Zoila (2010). La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i. *Anthropologica*, XXVIII(28), 15-38.
- Risset, Jean-Claude (2005). Quelques points de vue sur l'invisible. *Filigrane. Traces d'invisible*, 2, 89-108.
- Stobart, Henry (2002). Sensational Sacrifices. Feasting the Senses in the Bolivian Andes. En L. P. Austern (ed.), *Music, Sensation, and Sensuality* (pp. 97-120). Nueva York: Routledge.
- Stobart, Henry (2006). *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot: Ashgate.
- Tedlock, Barbara (1996). Crossing the Sensory Domains in Native American Aesthetics. En C. J. Frisbie (ed.), *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester* (pp. 187-198). Detroit: Information Coordinators.
- Van Kessel, Juan (1982). *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.