

La "Danza de los Kunthuri"

Sonidos de una danza aymará: los mismos y otros¹

Martín Sessa

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología musical, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Se desempeñó como profesor de música en los niveles de tercer ciclo de EGB y polimodal en colegios de la UNLP. Ayudante Diplomado de la cátedra Folklore musical argentino, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Becario de Iniciación a la Investigación, UNLP.

El objetivo de este trabajo es exponer, por medio de un ejemplo, una comparación entre distintos tipos de música andina. En la investigación que estamos desarrollando hemos establecido una delimitación de carácter heurístico de dos repertorios dentro de esta música: el primero, correspondiente a la música ejecutada con el propósito de ser grabada, editada discográficamente y comercializada; el segundo, a cualquier otra música andina que no fuera realizada con estos propósitos.² En la comparación entre músicas de ambos repertorios se buscan en los sonidos rasgos o elementos que puedan vincularse con los contextos de ejecución y con contextos socioculturales más amplios. La vinculación de estos elementos con sus posibles significados culturales se formula a nivel de hipótesis en la presente etapa del proyecto, y en relación con los materiales con que se cuenta. En el caso del presente artículo, analizaremos una sikuriada ejecutada y grabada por el grupo Ollantay en el casete *Suj Punchau*.³ La compararemos con la partitura de esta sikuriada, que fuera el vehículo mediante el cual el grupo accedió a una música del segundo repertorio para recrearla. Dicha partitura es la que figura en el libro *La Musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*, de Marguerite y Raoul D'Harcourt,⁴ y se encuentra transcripta⁵ en la figura 1.

En la comparación entre la partitura y la grabación podemos observar que los músicos de Ollantay llevan a cabo una serie de acciones interpretativas.⁶ Algunas resultan propias del acto de la ejecución, definiendo aspectos que la partitura no especifica. Otras consisten en modificaciones a distintas escalas y de distinta índole con respecto a lo que la partitura prescribe.

A continuación describiremos algunas de

Figura 1

Nº 41. - DANZA DE LOS KUNTHURI (CONDORS) OU TAQUIRI.
 Corococo (prov. Pacajes), 22 juillet 1955 OS KUNTHURI (CONDORS) OU TAQUIRI.
 Corococo (prov. Pacajes), 22 juillet 1955.

The musical score is written for two instruments: Syrinx and Tambours. It is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the Syrinx part with notes labeled 'a' and 'c', and the Tambours part with notes labeled 'b'. The second system shows the Syrinx part with notes labeled 'e', 'g', and 'f', and the Tambours part with notes labeled 'd' and 'etc.'. The third system shows the Syrinx part with notes labeled 'h' and '3 fois i', and the Tambours part with notes labeled 'etc.'. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a tempo of quarter note = 84.

estas acciones interpretativas y arriesgaremos algunas hipótesis para su evaluación.

Con (a) señalamos una transposición, el cambio de la finalis del modo. En la partitura, la melodía está construida sobre un modo frigio, teniendo como finalis la nota *re#*, lo cual requiere una armadura de clave de cinco sostenidos, como la que observamos. En la grabación de Ollantay el modo es el mismo pero la finalis es la nota *si*, por lo cual, si transcribiéramos la grabación tendríamos una armadura de clave solamente con *fa#*. Este cambio está determinado por el tipo de instrumentos con que se ejecutó la grabación de Ollantay. El sikus bipolar utilizado en la misma presenta las alturas que corresponden a la escala de *sol* mayor (o *mi* menor), que resulta ser el más difundido entre los grupos urbanos de música andina, y que podemos escuchar en la mayoría de las grabaciones editadas comercialmente. Con la escala que propor-

na este instrumento, la única posibilidad de ejecutar el modo frigio, en que se encuentra la melodía de la partitura, es hacerlo teniendo como finalis la nota *si*.

En contraposición, podemos mencionar la heterogeneidad en los criterios de construcción de los sikus que se observa en la música andina rural en Bolivia. Estos criterios tienen que ver con una dinámica cultural particular. El investigador Gutiérrez Condori⁷ analiza minuciosamente la producción de aerófonos en la comunidad de Walata Grande. Esta comunidad es uno de los centros rurales más importantes de construcción de instrumentos andinos de Bolivia. Gutiérrez Condori⁸ señala que las nuevas generaciones de artesanos aprenden a construir los instrumentos a partir de las medidas de los tubos, que les son enseñadas por sus padres o que copian de otros artesanos. Existen distintas medidas de tubos que caracterizan a

grupos y regiones. A partir de la experimentación con las medidas (y no persiguiendo alturas de afinación fija) aparecen innovaciones en los instrumentos, buscando una diferenciación con respecto a otros grupos o comunidades.

Si bien no poseemos por el momento datos específicos acerca de los instrumentos que ejecutaran la pieza transcrita por los D'Harcourt, podemos observar que en sus transcripciones de sikuriadas adaptan sus armaduras de clave a distintas tónicas sobre las que se construyen las escalas modales, y no adoptan una estandarización en torno a una sola tónica. Podemos agregar además que trabajos de campo más recientes⁹ documentan la presencia en la región en que fuera recopilada la "Danza de los Kunthuri", de sikus con tubos afinados en las alturas que aparecen en la partitura.

En segundo lugar, podemos agrupar (e), (f), (g) y (l). La acción (e) consiste en la articulación de dos corcheas en lugar de una negra, con una intensidad más baja que la de las dos corcheas inmediatamente anteriores. En (f) se omite la ligadura de prolongación y se articula el último sonido. En (g) y en (l) los sonidos señalados son ejecutados con una intensidad más baja y en *diminuendo*. Todas estas acciones, combinadas con el gesto con que se ejecutan muchos de los comienzos de frase (un fuerte acento dinámico en la primera de las dos corcheas, y la segunda más piano, como un "rebote" de la anterior) y combinadas además con el efecto de *reverb* que presenta la grabación, crean un efecto de eco, elemento que impone fuertemente su presencia a lo largo del tema.

Fenómeno insoslayable del paisaje andino, el eco aparece mencionado o evocado con diversas connotaciones en textos y músicas que se refieren a la cultura andina, elaborados en distintos contextos. A modo de ejemplo, y en relación con lo musical, podemos mencionar cómo aparece el eco en las narraciones tradicionales de Walata Grande. Gutiérrez Condori registra varias historias acerca del origen de los instrumentos musicales en la comunidad. En una de ellas, se llama "ecos" a ciertos personajes míticos que caminaban en la noche tocando zampoñas. En otra se menciona que "(...) existían unos ecos parecidos a las zampoñas y bombos, los cuales eran oídos por los walateños que fueron imitados en instrumentos contruidos con huesos de Wallatas¹⁰".¹¹ Según señala el mismo autor:

Estos dos testimonios nos dan a entender primero, que los instrumentos ya existían y que fueron copiados para su posterior construc-

ción, y segundo, que los instrumentos fueron inventados por los walateños siguiendo una lógica oral donde lo que más importaba era imitar los sonidos de los ecos, es decir, quizá buscar el sonido deseado que sería el viento; un sonido indeterminado que se convierte en el instrumento para poder mediar entre los hombres y los dioses telúricos.¹²

Las explicaciones de los artesanos de Walata, darían cuenta de una lógica musical "(...) donde tanto los aspectos técnicos de la construcción como los aspectos mágicos son imprescindibles [*sic*] para la realización musical".¹³

En torno al sentido del eco en la grabación de Ollantay podemos formular hipótesis bastante divergentes con respecto al caso anterior. Las connotaciones de magnificencia e inmensidad del eco, pueden verse como una suerte de efecto de "megalización". García Canclini señala que la "megalización" y la "miniaturización" pueden ser mucho más que simples recursos técnicos, y que ambas, "(...) frecuentes en las operaciones lingüísticas en que se trata con la alteridad, son actos rituales de 'metabolización de lo otro'. Lo distinto se hace 'soluble', digerible, cuando, en el mismo acto en que se reconoce su grandeza, se le reduce y vuelve íntimo".¹⁴ Podemos poner en perspectiva esta "megalización",¹⁵ tomando nota de la necesidad de Ollantay de entablar una relación con la música de una cultura distinta de la propia. Pero hay que reparar en que este "otro cultural" no es cualquier "otro", sino que la búsqueda de relación con las culturas andinas tiene que ver con cuestiones sociales e históricas más amplias, en las cuales la música de raíz folklórica ha jugado un papel relevante. Podemos observar de qué manera intenta posicionarse Ollantay, atendiendo a otro texto. Se trata de una carta del poeta y músico peruano Nicomedes Santa Cruz, solicitada expresamente por los músicos para ser incluida en la edición del casete.¹⁶

Santa Cruz resignifica en el comienzo de su carta el nombre del casete (*Suj Punchau*, que en quichua santiagueño significa "un día"): "Un día, un hermoso y no muy lejano día, todos los pueblos de nuestro continente ignorarán fronteras y abatirán barreras para estrecharse en fraterno e indisoluble abrazo." Comentando el contenido del casete, destaca "(...) las voces múltiples de este 'SUJ PUNCHAU' que en sus maderas, cañas, cuerdas y cueros prefigura el mapa musical panandino de Túpac Amaru, para abarcar luego la dimensión sanmartiniana, bolivariana y martiana de Nuestra América".

De esta manera, la música de Ollantay es

ubicada en relación con la utopía político-cultural de la unidad latinoamericana. En la construcción de la misma, se ve como tarea pendiente la integración de las culturas del territorio en un proceso que debe tener una dimensión histórica, como se ve en la caracterización de la actividad de Ollantay como "(...) hermosa y ardua tarea de integrar regiones musicales sin agredir sus zonas folklóricas (...)", y también como "(...) una cruzada cultural que pretende enlazar lo más representativo de nuestro pasado con lo más esperanzador de nuestro futuro." Santa Cruz cita también definiciones vertidas por los propios músicos: " 'Nosotros, lo que tratamos de hacer es unir a América a través de su música...' "; " '...a través de su música, que todos los pueblos se conozcan bien y nosotros nos reconozcamos en ellos' ".

La mirada hacia las culturas indígenas, de la mano de una visión latinoamericanista, ha estado presente dentro de la música argentina de raíz folklórica como una de sus tendencias¹⁷. La misma ha acompañado redefiniciones valorativas de ciertos actores sociales y prácticas culturales. Gabriela Karasik menciona, por ejemplo, en la provincia de Jujuy:

(...) las campañas de los medios periodísticos de principios de la década de 1960 contra 'el Carnaval y sus bárbaras costumbres', la estigmatización social del consumo de hojas de coca y del copleo, (...) hasta que el 'boom' del folklore de los años '60 y '70 dio a estas prácticas una nueva valoración.¹⁸

Hasta aquí el tratamiento del "eco".

En tercer lugar analizaremos otro grupo de acciones interpretativas. Las agrupamos porque creemos que pueden entenderse como asociadas a recursos y criterios constructivos propios de la música tonal occidental, tanto académica como popular. Reparemos primero en (b). Este fragmento de la percusión se omite en la grabación, lo cual además de enfatizar el silencio inicial suprime un elemento heterogéneo. Podemos ver la supresión de otro elemento heterogéneo en (o) y (p), que eliminan la aparición de voces femeninas.

Las modificaciones (c) y (r) se ubican al comienzo y al final de la ejecución de Ollantay.

Figura 2



Actúan en pos de la definición clara del centro modal, pero con recursos propios del sistema tonal. En (c), en lugar de repetir dos veces el primer grado del modo, se ejecutan el quinto grado y el primero, y sin duplicación a la octava. La modificación (r) sustituye las cuatro corcheas finales, arpegiando el acorde que correspondería a la finalis (como vemos en la figura 2) y estableciendo una conclusividad mayor en la repetición, a tra-

Figura 3



vés de una nueva afirmación de los grados quinto y primero del modo (ver figura 3).

Las acciones (h), (j), (m) y (n) modifican las frases melódicas en las que se encuentran, alterando las relaciones entre unidades formales. No podemos detenernos en su descripción, pero podemos señalar que influyen en la identificación de simetrías y correspondencias entre unidades. Advertimos que en este punto podría resultar útil la aplicación de algún método riguroso de análisis motivico.

En cuanto (i) y (k), resultan "insinuaciones polifónicas" que, sin ser verdaderos desarrollos contrapuntísticos, proporcionan solamente un leve detalle de variación.

Por último, con (q) se equilibra la duración de la sección final, que resultaría excesivamente corta y desembocaría en un final mucho más abrupto de no contar con esta repetición.

Homogeneidad en los roles instrumentales, definición de centros tonomodales, simetría, detalles de variación, equilibrio en la duración de secciones, definición clara de comienzo y final, constituyen detalles que podemos vincular en general a criterios constructivos propios de la música tonal occidental, tanto popular como académica.

Concluimos echando un vistazo a ciertas diferencias en cuanto al contexto de ejecución, los instrumentos y los actores involucrados en la recopilación de los D'Harcourt y en la grabación de Ollantay. El texto que sigue a la partitura en el libro de los D'Harcourt señala que la danza de los kunthuri fue interpretada "(...) por flautas de pan de tres medidas que tocan en octavas las unas con respecto a las otras (...)".¹⁹ También se indica que los músicos que intervinieron fueron 12,²⁰ sin especificaciones acerca de las cantidades de sikuris y de percusionistas. En contraste con esto, sólo 3 músicos intervinieron en la grabación de Ollantay: un percusionista y dos sikuris, cada

uno respectivamente con su mitad arca o ira y disponiendo por lo tanto de un solo registro, sin duplicaciones de octava. Los resultados sonoros en ambos casos serán obviamente diferentes en cuanto a registros y densidad vertical. Además, el único registro conservado está en una tesitura más grave que la de la transcripción, lo que le confiere a la grabación una solemnidad que se complementa con el eco en el efecto de "megalización" que mencionáramos.²¹

Por otro lado, la melodía recopilada por los D'Harcourt fue ejecutada en el contexto de la realización de una danza ritual. Según señalan los recopiladores,²² los músicos son también bailarines y actores, y además de tocar se desplazan, rotan, giran e imitan el comportamiento de animales. Puede esperarse que estos movimientos y otros elementos sonoros del contexto den lugar a una resultante total bastante diferente a la de la ejecución de Ollantay. Las licencias de Ollantay con respecto a la estructura formal y a la eliminación de las voces femeninas y de cierta cantidad de músicos (no sólo en relación a su participación sonora, sino también en tanto personajes de la danza), deben entenderse también como posibilidades por el cambio en el tipo de *performance* que implica la recontextualización llevada a cabo.²³

Hemos enumerado hasta aquí algunas de las transformaciones que se operan sobre los sonidos en una interpretación particular de una danza aymará, formulando hipótesis acerca de los posibles sentidos de esas transformaciones. Estos procesos de utilización y transformación de materiales preexistentes constituyen la norma, más que la excepción en una música que circula en los contactos entre culturas populares tradicionales y modernas. Un estudio de la problemática planteada por estos contactos y la inmersión en una perspectiva etnográfica parecen ser los pasos necesarios para continuar con esta investigación. **41**

1 El presente artículo ha sido posible a partir de la investigación desarrollada en el marco del proyecto "Utilización y transformación de materiales musicales provenientes de las músicas tradicionales del área andina en producciones musicales integradas al mercado discográfico", llevado a cabo por el Profesor Martín Sessa, dirigido por la Licenciada Mónica Caballero y co-dirigido por el Profesor Sergio Balderrabano. Las citas de los textos en francés son traducciones del autor del presente artículo.

2 Con esta distinción se pretende no asumir *a priori* una caracterización que involucre definiciones y delimitaciones socioculturales de los repertorios (tales como "música tradicional" y "música de masas"), ya que el estudio de esas problemáticas será abordado con mayor profundidad en la segunda parte del proyecto de investigación.

3 Ollantay, *Suj Punchau*.

4 D'Harcourt, Raoul et Marguerite, *La Musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*, pp. 77-78.

5 Por convenir al armado gráfico del artículo, hemos presentado una transcripción realizada con un editor de partituras en lugar de reproducir las páginas del libro escaneadas. Las modificaciones con

respecto a la partitura del libro son las siguientes: 1) Se han agregado números de compás. 2) Se ha introducido una señalización con letras minúsculas y líneas para indicar cuestiones relacionadas con el presente análisis.

6 Decimos "acciones" y no "decisiones" u "opciones", para no juzgar acerca del carácter voluntario o involuntario de estos hechos.

7 Gutiérrez Condori, Ramiro, "Instrumentos musicales tradicionales en la comunidad artesanal Walata Grande, Bolivia".

8 Gutiérrez Condori, Ramiro, *op. cit.*, p. 134.

9 Jiménez, Paco, *Pacoweb. Música Andina*.

10 Wallata: especie de aves.

11 Gutiérrez Condori, Ramiro, *op. cit.*, pp. 128-129.

12 Gutiérrez Condori, Ramiro, *op. cit.*, p. 129.

13 Gutiérrez Condori, Ramiro, *op. cit.*, p. 129.

14 García Candini, Néstor, *Culturas Híbridas*, p. 174.

15 Referencias a lo enorme en lo que hace al paisaje, y a "grandes sentimientos" ("veneración", "respeto"), y "grandes temas" ("dioses", "espíritus del mal y del bien") pueden verse también en el texto que presenta a la Danza de los Kunthuri y que acompaña a la edición del casete de Ollantay. Un ejemplo del procedimiento inverso en la representación de las culturas andinas puede verse en la "miniaturización" propuesta en la canción "Soy un coya chiquitito", de María Teresa Rezzano.

16 Ollantay, *op. cit.*

17 Ver por ejemplo Portorrico, Emilio Pedro, *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, pp. 11-27.

18 Karasik, Gabriela, *Cultura e identidad en el Noroeste argentino*, pp. 71-72.

19 D'Harcourt, Raoul et Marguerite, *op. cit.*, p. 78.

20 D'Harcourt, Raoul et Marguerite, *op. cit.*, p. 26.

21 Agradecemos esta última observación a la profesora Yolanda Velo.

22 D'Harcourt, Raoul et Marguerite, *op. cit.*, p. 26.

23 Al respecto, Silvia Moguillansky nos refinó que era frecuente en la práctica del grupo el tomar las melodías tradicionales e interpretarlas "como las sintieran", mencionando además a la estructura formal como uno de los elementos que más a menudo modificaban conscientemente, junto con la adaptación de las melodías a las escalas de sus instrumentos y a la afinación temperada.

Bibliografía

- D'HARCOURT, Raoul et Marguerite: *La Musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*. París, Société des Américanistes, Musée de l'homme, 1959.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas Híbridas*, México, Grijalbo, 1997.
- GUTIÉRREZ CONDORI, Ramiro: "Instrumentos musicales tradicionales en la comunidad artesanal Walata Grande, Bolivia", *Latin American Music Review* N° 12, Vol. 2, pp. 124-159, 1991.
- KARASIK, Gabriela (comp.): *Cultura e identidad en el Noroeste argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- OLLANTAY: *Suj Punchau* (texto incluido en la edición del casete), Buenos Aires, Cosentino Grabaciones, 1983.
- PORTORRICO, Emilio Pedro: *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Florida, provincia de Buenos Aires, Edición de Emilio Pedro Portorrico, 1997.

Discografía

- OLLANTAY, *Suj Punchau*, Buenos Aires, Cosentino Grabaciones, 1983.

Páginas Web

- JIMÉNEZ, Paco, *Pacoweb. Música Andina*, [En línea], <<http://pacoweb.net>> [15 de diciembre de 2003]